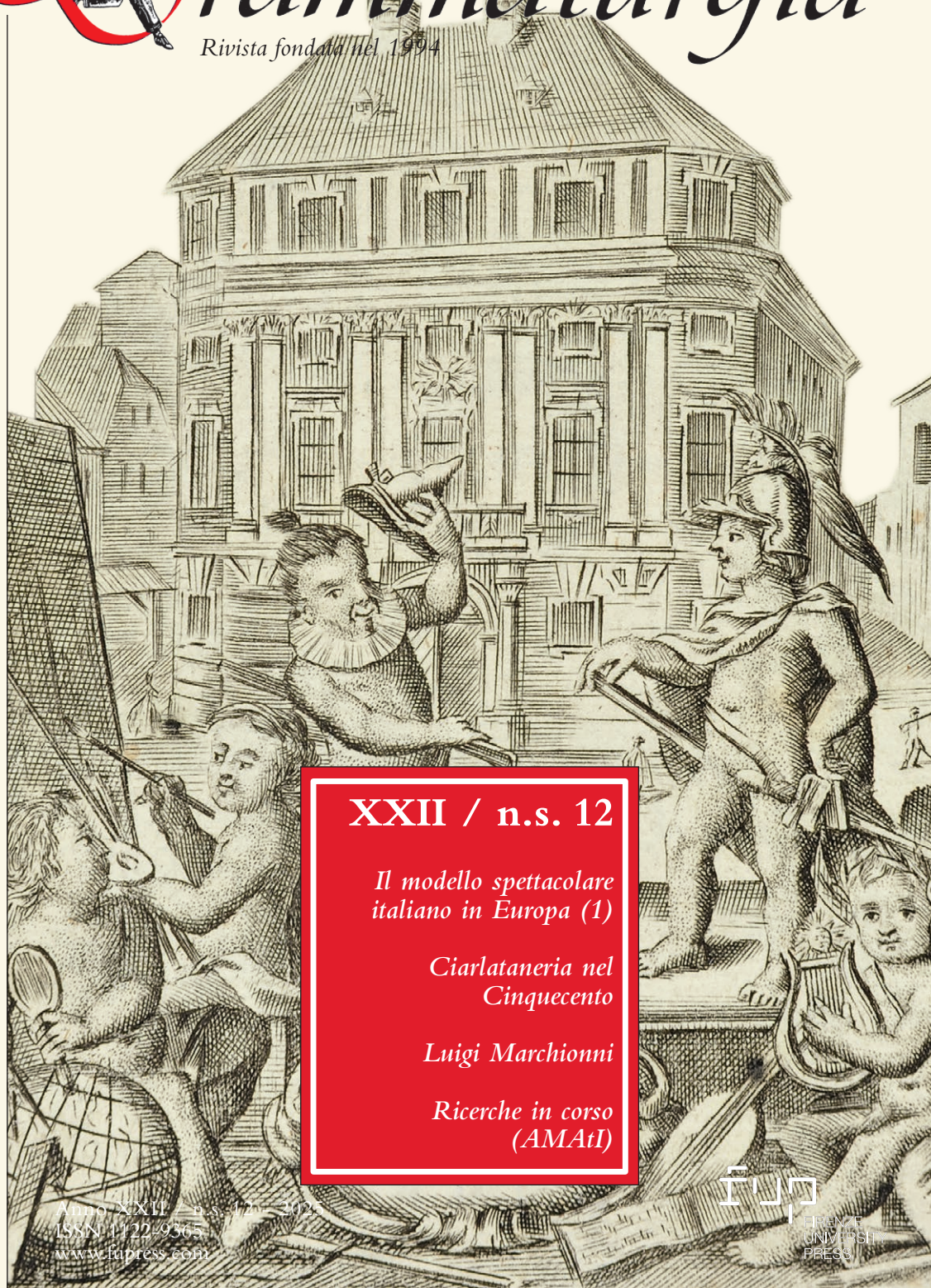




Grammaturgia

Rivista fondata nel 1994



XXII / n.s. 12

*Il modello spettacolare
italiano in Europa (1)*

*Ciarlataneria nel
Cinquecento*

Luigi Marchionni

*Ricerche in corso
(AMAtI)*

Anno XXII - n. 12 - 2022
ISSN 1122-9365
www.foxpress.com

fox
PRESS
UNIVERSITY
PRESS

DRAMMATURGIA

XXII / n.s. 12

2025

DRAMMATURGIA

NUOVA SERIE

RIVISTA ANNUALE DIRETTA DA SIRO FERRONE E RENZO GUARDENTI

Anno XXII / n.s. 12 - 2025

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2025

Direzione

Siro Ferrone, Renzo Guardenti.

Direttore responsabile

Sara Mamone.

Comitato direttivo

Maria Chiara Barbieri, Alberto Bentoglio, Carla Bino, Francesco Cotticelli, Gerardo Guccini, Claudio Longhi, Teresa Megale, Caterina Pagnini, Laura Peja, Marzia Pieri, Anna Scannapieco, Francesca Simoncini, Leonardo Spinelli, Elena Tamburini, Anna Maria Testaverde, Alessandro Tinterri, Paola Ventrone, Piermario Vescovo.

Comitato scientifico

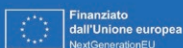
Alessandro Bernardi, Lorenzo Bianconi, Annamaria Cascetta, Françoise Decroisette, Jérôme de La Gorce, Andrea Fabiano, Teresa Ferrer Valls, Cristina Iandelli, Lorenzo Mango, Silvia Milanezi, Cesare Molinari, Juan Oleza, Franco Perrelli, Franco Piperno, Paula Revenga Domínguez, Mirella Schino, Andrea Sommer-Mathis.

Redazione

Lorena Vallieri, caporedattore; Gianluca Stefani, segreteria di redazione, documentazione ed editing.

I saggi editi in «Drammaturgia» sono stati valutati, in forma anonima, dal Comitato direttivo e/o dal Comitato scientifico e dai referees anche internazionali, tutti coperti da anonimato. Per informazioni sul sistema peer review utilizzato dalla rivista si rinvia al sito: www.fupress.com/drammaturgia

Il presente numero è stato pubblicato con il contributo del PRIN 2022 *Performing Arts and Digital Humanities: a Mapping of the Dissemination of the Italian Model of Spectacle in 18th Century Europe. The Migration of Professionals, the Circulation of Spectacle Practices and Ideas of Theatre at the Roots of European Identity* e ha ricevuto finanziamenti dall'Unione Europea Next-GenerationEU - Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR) - MISSIONE 4 COMPONENTE 2, INVESTIMENTO 1.1 Fondo per il Programma Nazionale di Ricerca e Progetti di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN) - CUP B53D23022500006 e dal Dipartimento SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze.



In copertina: *Die Deutsche Schau=Bühne zu Wienn, nach alten und neuen Mustern*, Vienna, Krauß, 1756, frontespizio (KHM-Museumsverband, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GBK3900).

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4380 del 21 aprile 1994

© 2025 Author(s)

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

Published by Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

SOMMARIO

DOSSIER IL MODELLO SPETTACOLARE ITALIANO IN EUROPA. PARTE PRIMA

RENZO GUARDENTI, <i>Sulla disseminazione del modello spettacolare italiano nell'Europa del Settecento. Una premessa</i>	7
FRANCESCO COTTICELLI, <i>Non solo attori. Modelli organizzativi e gestionali fra Sei e Settecento tra Napoli e l'Europa</i>	11
PAOLOGIOVANNI MAIONE, <i>Vicende di teatro nelle carte dei notai reali napoletani del Settecento</i>	23
ROBERTA CARPANI, <i>Fra Milano e Barcellona: viaggi teatrali di impresari e artisti alla corte di Carlo III d'Asburgo</i>	37
GIUSEPPINA RAGGI, <i>Economia di un disastro. Gestione dei teatri prima e dopo il terremoto di Lisbona (1755)</i>	53
JOSÉ CAMÕES, BRUNO HENRIQUES, LICÍNIA FERREIRA, <i>Following the Path of an Ingenious Impresario in 18th Century Lisbon</i>	73
BERTHOLD OVER, <i>More Splendour? Additional Musicians at the Munich Court in the 18th Century</i>	89
ANDREA SOMMER-MATHIS, <i>Il primo teatro d'opera commerciale di Vienna (1728-1748) tra gestione impresariale e direzione cortigiana</i>	131
ANDREA ZEDLER, <i>Gli impresari in precariato: Mingotti e Crosa e la prima diffusione dell'opera buffa fuori dall'Italia</i>	153
MARTA BRITES ROSA, <i>The Actress beyond the Stage</i>	167
TARCISIO BALBO, <i>Una nuova fonte librettistica sugli esordi di Anna Lucia De Amicis: 'Catone in Utica' (Mazzarino, 1752)</i>	179

SAGGI

ANDREA GIOVANNI STRANGIO, <i>Spettacoli da perdere la testa. Ciarlataneria e illusionismo nel secondo Cinquecento</i>	213
MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, <i>Luigi Marchionni traduttore, adattatore e dramaturg</i>	233

RICERCHE IN CORSO

FRANCESCA SIMONCINI, *La solitudine dell'attore: Teresa Franchini e Febo Mari. Nuove voci per l'Archivio AMAtI* 255

ANTONIA LIBERTO, *Teresa Franchini* 259

LAURA PIAZZA, *Febo Mari* 285

SUMMARIES 319

GLI AUTORI 327

I REFEREES 335

RENZO GUARDENTI

SULLA DISSEMINAZIONE DEL MODELLO SPETTACOLARE ITALIANO NELL'EUROPA DEL SETTECENTO. UNA PREMESSA

Le pagine che seguono sono uno degli esiti del progetto PRIN 2022 *Performing Arts and Digital Humanities: A Mapping of the Dissemination of the Italian Model of Spectacle in 18th Century Europe. The Migration of Professionals, the Circulation of Spectacle Practices and Ideas of Theatre at the Roots of European Identity* (DISME)¹ e raccolgono alcuni contributi presentati al convegno internazionale *Economy, Management, and Staging of Performances in the 17th and 18th Centuries* tenutosi a Lisbona presso il Museu Nacional do Teatro e da Dança dal 27 al 30 giugno 2024.² Oggetto del convegno è stato lo studio dei modelli produttivi e gestionali dello spettacolo di Antico Regime, consentendo così di riflettere sull'articolazione e la complessità delle arti della scena in Europa specialmente durante il secolo XVIII attraverso l'indagine degli aspetti economici, organizzativi e di allestimento intimamente legati alla vita materiale dello spettacolo, certamente non disgiunti dalle istanze di carattere estetico ed anzi, com'è logico che sia, capaci addirittura di influenzarle. Come si evince dai contributi qui raccolti, l'obiettivo precipuo è stato quello di far emergere non solo le specificità dei diversi contesti produttivi rimarcando le differenze tra gli elementi del palinsesto spettacolare europeo, ma soprattutto di render

1. Il progetto ha visto coinvolte l'Università Ca' Foscari di Venezia, l'Università degli Studi di Firenze e l'Università degli studi di Napoli Federico II. Tra gli esiti del progetto anche la creazione di un archivio digitale georeferenziato dedicato alla ricostruzione dei processi di disseminazione e codificazione del modello performativo italiano nell'Europa del Settecento e alla restituzione degli itinerari dei professionisti dello spettacolo. Cfr. DISME – *Dissemination of Italian Spectacle Model in Europe*, a cura di F. COTTICELLI, R. GUARDENTI e P. VESCOVO, Firenze, FUP, 2025, <https://disme.unifi.it/> (ultimo accesso: 6 settembre 2025).

2. Le restanti comunicazioni del convegno sono state pubblicate in *Economy, Management, and Staging of Performances in the 17th and 18th Centuries / Amministrare, gestire, allestire lo spettacolo nel XVII e XVIII secolo*, a cura di F. COTTICELLI, R. GUARDENTI e P. VESCOVO, Bari, Edizioni di Pagina, 2025. Il volume ha inaugurato la collana *Attraverso l'Europa. La diffusione del modello spettacolare italiano*, diretta dai tre curatori.

conto degli scambi, degli intrecci, delle reti di relazioni, delle contaminazioni soggiacenti alle pratiche di spettacolo e di aprire ulteriori linee di ricerca a partire da specifici casi di studio. Convergono quindi in queste pagine storie di istituzioni e luoghi per lo spettacolo; modelli legislativi, organizzativi, gestionali; pratiche performative legate alla spettacolarità di corte e alla mercatura teatrale; vicende biografiche di impresari, drammaturghi, compositori, attori, cantanti, danzatori, architetti, scenografi: il tutto, in considerazione del taglio prevalentemente europeo della maggior parte dei contributi, secondo quell'ottica sovranazionale e comparativistica che dovrebbe essere auspicabilmente alla base della ricerca storico-teatrale.

Il dossier si apre col contributo di Francesco Cotticelli, una riflessione sui modelli organizzativi e sulla circolazione dei professionisti dello spettacolo in Europa tra Sei e Settecento prendendo spunto dall'organizzazione della vita teatrale a Napoli, affrontata seguendo la linea dei provvedimenti di carattere giuridico in materia di spettacolo e mettendola in relazione con altri contesti produttivi. Napoli è il terreno privilegiato di indagine anche del secondo contributo, in cui Paologiovanni Maione ricostruisce le vicende dello spettacolo partenopeo nel Settecento sulla base della preziosa documentazione delle carte dei notai reali, che consentono di far luce sull'attività di compositori, strumentisti e cantanti facendo emergere complesse dinamiche relazionali, di cui è chiara testimonianza il caso di studio di Pietro Auletta.

I tre saggi successivi sono dedicati ai contesti produttivi della penisola iberica. Roberta Carpani allarga il campo di indagine alla diffusione dell'opera italiana nell'Europa del primo Settecento, soffermandosi sul ruolo svolto dall'impresario Ferdinando Piantanida nell'organizzazione degli spettacoli operistici alla corte di Carlo III d'Asburgo a Barcellona e sottolineando come il modello spettacolare italiano si diffondesse attraverso l'operato di cantanti, scenografi, varie maestranze artigianali e anche mediante la trasmissione di libretti e strumenti musicali. Giuseppina Raggi presenta il caso particolare di Lisbona negli anni del terremoto del 1755, attraverso l'illustrazione della politica di Giuseppe I del Portogallo in materia di spettacolo e l'analisi degli aspetti economici, organizzativi e artistici dei teatri reali, evidenziando al contempo il ruolo svolto dagli artisti e architetti italiani nella vita spettacolare, gli effetti provocati dal disastroso evento sismico e i tentativi di ricostruzione del sistema teatrale della capitale lusitana. Il contributo di José Camões, Bruno Henriques e Licínia Ferreira si sofferma invece sulla figura di Paulino José da Silva, uno degli impresari teatrali più attivi nella Lisbona della fine del Settecento. A partire dai documenti conservati presso l'Arquivo Nacional da Torre do Tombo, gli autori tracciano il profilo impresariale di da Silva, evidenziando le strategie produttive, le reti di relazioni e le modalità di recluta-

mento degli artisti, specialmente per ciò che riguarda la presenza di cantanti, danzatori e coreografi italiani.

L'area tedesca è oggetto degli interventi di Berthold Over e Andrea Sommer-Mathis. Over rivolge la sua attenzione alle pratiche di ingaggio di musicisti aggiuntivi alla corte di Monaco, la quale, pur non avendo nel XVIII secolo la fama musicale di altre corti come Dresda o Stoccarda, vantava una ricca Hofkapelle e utilizzava un sistema consolidato di reclutamento temporaneo di virtuosi per particolari occasioni. Over ricostruisce le modalità di selezione, pagamento e composizione delle formazioni musicali, documentando una tradizione inaugurata nel XVII secolo e che si protrasse fino alla riorganizzazione voluta da Karl Theodor di Baviera dopo la sua salita al trono nel 1778. Sommer-Mathis si concentra sulle vicende del Kärntnertortheater di Vienna, evidenziandone l'importanza nella produzione operistica tra la fine degli anni Venti e la fine degli anni Quaranta del Settecento. Attraverso l'esame di libretti e documentazione d'archivio, il contributo approfondisce le modalità di gestione delle attività spettacolari, soffermandosi sulle controversie legate ai privilegi operistici e agli equilibri finanziari che condizionarono la vita del teatro.

La diffusione dell'opera buffa al di fuori dell'Italia è oggetto dell'indagine di Andrea Zedler che, a partire dalla prima rappresentazione di *Madama Ciana* alla corte di Lisbona nel 1740, traccia un percorso della diffusione europea della forma drammatico-musicale sulla base delle vicende degli impresari Giovanni Francesco Crosa e i fratelli Angelo e Pietro Mingotti, soffermandosi sulle strategie intraprese, sui tempi e i luoghi dell'affermazione dell'opera buffa, sui rapporti tra compagnie e impresari, sulle influenze esercitate dalle compagnie sul repertorio.

Marta Brites Rosa affronta il tema delle attrici nel teatro portoghese nella seconda metà del XVIII secolo attraverso l'analisi di una serie eterogenea di fonti (contratti, relazioni, regolamenti), cercando di ricostruire le dinamiche di ingaggio, il ruolo svolto dalle attrici nella stipula dei contratti e le condizioni di lavoro, nonché le possibilità di sviluppo della carriera al di là della recitazione, con l'obiettivo di una rivalutazione storica e culturale delle professioniste dello spettacolo.

Il contributo di Tarciso Balbo conclude la circolarità del volume ritornando a una dimensione italiana e locale attraverso lo studio di libretto del *Catone in Utica* di Metastasio messo in scena a Mazzarino nel 1752. Grazie all'edizione siciliana è possibile ritracciare i percorsi degli artisti impegnati nella diffusione nei centri minori di linguaggi, di testi e partiture musicali da Napoli alla Sicilia, evidenziare i caratteri del mecenatismo musicale locale e gettar nuova luce sugli esordi del celebre soprano Anna Lucia De Amicis.

FRANCESCO COTTICELLI

NON SOLO ATTORI.
MODELLI ORGANIZZATIVI E GESTIONALI
FRA SEI E SETTECENTO TRA NAPOLI E L'EUROPA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

22. Ivi, p. 153.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

33. Ibid.

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

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

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

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

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

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

35. Ivi, p. 689.

36. Ivi, p. 690.

37. Sulla storia del teatro, oltre ai classici riferimenti *Il teatro di San Carlo 1737-1787*, a cura di B. CAGLI e A. ZUINO, Napoli, Electa, 1987, 3 voll.; *Il teatro di San Carlo*, Napoli, Guida, 1987, 2 voll.; *Il teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*, a cura di G. CANTONE e F.C. GRECO, Napoli, E.S.I., 1987; *Real teatro di San Carlo*, a cura di C. DE SETA, Milano, Franco Maria Ricci, 1987, si aggiungano i volumi della cronologia, e in particolare P. MAIONE-F. SELLER, *Cronologia del teatro di San Carlo (1737-1799)*, Napoli, Altrastampa, 2005.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

conte Ugarte in questioni teatrali).

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

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

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

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

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

VICENDE DI TEATRO NELLE CARTE DEI NOTAI REALI NAPOLETANI DEL SETTECENTO

Le carte notarili della Regia Corte napoletana presentano non poche informazioni intorno alla vita spettacolare cittadina e sono capaci di ragguagliare intricati meccanismi organizzativi che vedono il palazzo quale ‘attore’ principale di vicende performative.¹ Il compito di questo stuolo di professionisti non si esauriva nel disbrigo delle faccende in cui era implicata la famiglia reale ma anche in quegli affari in cui i ‘dipendenti’ afferenti alla vita cortigiana erano implicati: era questo un privilegio che tutelava i ‘famigli’ che si vedevano rappresentati da quegli stessi uffici preposti alle grandi attività della corona.²

Le scritture custodiscono informazioni preziose e dialogano con quella messe di fonti superstiti talvolta avere di particolari o prive di passaggi nevralgici capaci di restituire una visione organica delle vicende. È pur vero che alle tante occorrenze legate al blasone s’intersecano ‘narrazioni’ che solo tangenzialmente sfiorano l’aurato mondo ma non per questo risultano di minore valore, trattano di un ‘quotidiano’ delle arti fatto di incombenze di varia natura tutte tese a ragguagliare aspetti non sempre ben delineati. Questi dati indiretti provvedono a colmare lacune altrimenti insanabili sorprendendo talvolta per la dovizia di particolari atti a disegnare nella loro interezza episodi ‘minori’ ma non per questo irrilevanti se capaci di introdurre a sistemi di notevole entità.

Di sicuro un capitolo di vitale importanza assume nei primi anni del regno autonomo, retto da Carlo di Borbone, lo smantellamento dell’antico ordinamento legato alla gestione dell’attività teatrale, in tutte le sue declinazioni, che vedeva la Casa Santa degli Incurabili gestire con autorevolezza le ‘scene’ citta-

1. Il fondo notarile è custodito presso l’Archivio storico di Napoli e copre un periodo compreso tra XV e XX secolo.

2. Cfr., a tal proposito, P. MAIONE, «*Este cierto del puntual servicio de estos sugetos, como conviene: la Cappella reale di Napoli all’aurora del Settecento*», in Domenico Scarlatti: *musica e storia*, a cura di D. FABRIS e P. MAIONE, Napoli, Turchini Edizioni, 2010, pp. 25-40.

dine grazie alla concessione dello *ius prohibendi* poi *ius repraesentandi*.³ Il privilegio dell'istituto 'caritatevole' accordato al tramonto del sedicesimo secolo da Filippo II e poi rinnovato da Filippo IV a metà Seicento, nei primi decenni del Settecento era stato più volte 'assediato' e 'insidiato' da concettosi e argomentati concetti legislativi che cercavano di minare alle fondamenta il diritto acquisito dall'ente caritatevole mostrando, con autorevolezza, di circoscrivere il raggio d'azione degli Incurabili a tutto vantaggio di una supremazia governativa.

Prolissi e dettagliati memoriali sono testimoni del clima ammorbato che avvolgeva l'increscioso *affaire* sollevato per porre dei paletti su una 'voce' ormai riconosciuta essenziale per il 'buon governo'. La discussione innescata nel periodo austriaco viene intercettata dal novello trono borbonico pronto a mettere in atto una strategia sopraffina per far crollare i prischi regolamenti e diritti a tutto vantaggio di un assetto 'moderno' capace di sorvegliare esclusivamente un 'oggetto' tanto necessario allo Stato. Tra sotterfugi, alibi, lusinghe, inadeguatezze e quant'altro i ministri del giovanissimo monarca con abile diplomazia, tra gesti autorevoli e abili mosse, circuiscono l'antico ospedale portandolo a miti consigli previo interessanti prebende destinate a far crollare un sistema tutto da ricostruire secondo modalità in linea con il nuovo status acquisito dal Meridione d'Italia.⁴

La demolizione del San Bartolomeo, simulacro di un regime obsoleto ed efficace laboratorio per sperimentazioni sociali e politiche,⁵ serviva a posizionare

3. Su queste concessioni si vedano B. CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891, pp. 86-88 e 322-323; F. COTTICELLI-P. MAIONE, *Le istituzioni musicali durante il Viceregno austriaco (1707-1734). Materiali inediti sulla Real cappella ed il teatro di San Bartolomeo*, Napoli, Luciano, 1993, pp. 42, 84, 143-184 e ID., «Onesto divertimento, ed allegria de' popoli». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996, pp. 57-58 e passim.

4. Sulle complesse vicende legislative si rinvia a F. COTTICELLI, *Teatro e legislazione teatrale*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di F. C. e P. MAIONE, Napoli, Turchini Edizioni, 2009, to. I, pp. 57-74: 57-66.

5. Sul teatro San Bartolomeo e la sua vita settecentesca si rinvia almeno a CROCE, *I teatri di Napoli*, cit.; U. PROTA-GIURLEO, *Breve storia del teatro di Corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII*, in *Il teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, a cura di F. DE FILIPPIS e U. PROTA-GIURLEO, Napoli, L'Arte Tipografica, 1952, pp. 19-77; COTTICELLI-MAIONE, *Le istituzioni musicali*, cit.; ID., «Onesto divertimento, ed allegria de' popoli» cit.; F. COTTICELLI, *Dal San Bartolomeo al San Carlo: sull'organizzazione teatrale a Napoli nel primo Settecento*, «Ariel», IX, 1994, 1, pp. 25-45; ID., *La fine della fascinazione. Il teatro di San Bartolomeo durante il Viceregno austriaco*, «Rivista italiana di musicologia», XXXIII, 1998, 1, pp. 77-88; F. COTTICELLI-P. MAIONE, *Per una storia della vita teatrale napoletana nel primo Settecento: ricerche e documenti d'archivio*, «Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies», 3, 1999, pp. 31-115; ID., *La nascita dell'istituzione teatrale a Napoli: il teatro di San Bartolomeo*, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di F.C. GRECO, Napoli, Luciano, 2001, pp. 373-478; *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli*.

strategicamente l'edificio nel perimetro regio a maggior gloria di un corpo di fabbrica importante per il Palazzo, dichiarando così, esplicitamente, l'*utilità* a cui è chiamato un simile edificio.⁶ Le motivazioni sul disagiata percorso da farsi dalla reggia al teatro della città, avanzate dal piccolo monarca, sembrano adombrare la necessità di poter riscrivere l'assetto urbano del 'recinto' dei gigli d'oro optando per un'articolazione più complessa e 'chiara' della propria dimora e non vivendo più la 'stanza' di rappresentanza come una *dependance* fuori dal 'controllo' del trono ma quale parte integrante.⁷

La lunga trattativa provvede a non lasciare insoddisfatti gli 'attori' chiamati in causa affinché il braccio di ferro avviato non mostri vincitori o vinti ma un pacificato e ragionevole divenire di cose ragionevolmente disbrigate. In effetti il primo passo consiste nel certificare tutti gli introiti che ruotano intorno agli affari 'teatrali' della Casa Santa e anche il 'valore' del vetusto San Bartolomeo, edificio dalle mille trasformazioni architettoniche nel corso della sua vita centenaria. La Casa Santa asserisce di possedere «il Teatro denominato di San Bartolomeo, ove si rappresentano Comedie, ed altri pubblici Spettacoli, e tiene anco interesse, et Jus prohibendi in tutti gl'altri Teatri, e spettacoli pubblici, che sono, e si fanno in Città, e sopra li giocolieri, e Saltinbanco del largo del Castello»⁸ sottolineando che il fine di tale 'attività' «mantiene in parte opera sì pia, quant'è quella dell'Ospedale per l'Infermi, ed altre opere di Pietà, che si fanno in detta Casa Santa per sollievo de Poveri Infermi».⁹ L'alta missione misericordiosa scaturita dai proventi delle *sulfuree* e *immorali* pratiche corrobora e lenisce le opacità del mondo performativo e induce a non cedere 'generosamente' alle richieste reali andando a detrimento di un'azione così lodevole. Ma ciò non sfugge alla sensibilità del monarca che ha sì «deliberato [...] di edificare in Corte, e proprio nel Palco [sic], seù Giardino del suo Real Palazzo [...] un nuovo Teatro per maggior comodo della sua Real Persona»¹⁰ ma che

Il Seicento, a cura di F. COTTICELLI e P. MAIONE, Napoli, Turchini Edizioni, 2019, 2 to. e *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, cit.

6. Per il San Carlo si vedano almeno *Il teatro di San Carlo 1737-1987*, a cura di B. CAGLI e A. ZIINO, Napoli, Electa, 1987, 3 voll.; *Il teatro di San Carlo*, Napoli, Guida, 1987, 2 voll.; *Il teatro del Re: il San Carlo da Napoli all'Europa*, a cura di G. CANTONE e F.C. GRECO, Napoli, ESI, 1987; *Real teatro di San Carlo*, a cura di C. DE SETA, Milano, Franco Maria Ricci, 1987 e P. MAIONE-F. SELLER, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, Napoli, Altrastampa, 2005.

7. Cfr. COTTICELLI-MAIONE, *Le istituzioni musicali*, cit., pp. 51, 53-54.

8. Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASN), *Notai della Regia Corte*, notaio Giuseppe Ranucci, vol. 1, 1737, 1° aprile 1737, cc. 1v.-8v.: 2r.

9. Ibid.

10. Ibid.

riflettendo colla sua innata Real Clemenza, e Pietà, che erigendosi uno nuovo Teatro possa apportar pregiudizio all'annua rendita, che sin'ora hà percepita la Real Casa Santa dell'Incurabili dal Teatro di San Bartolomeo, et dal Jus prohibendi, e giurisdizione, che hà tenuta nell'altri Teatri e Spettacoli, e con la mancanza della rendita venissero deteriorate opere di tanta Pietà verso i suoi Fedelissimi Vassalli, e poveri infermi; e per riparare a questo danno hà incaricato con suo Real Dispaccio detto Signor Soprintendente, acciò avesse prima veduto, e considerato l'interesse, che poteva ricevere la Real Casa Santa dell'Incurabili, e l'avesse riparato, con farli assegnamento di tanta annua rendita sopra gl'effetti più espliciti della sua Real Azienda, quanto importava ciò, che sin'oggi hà ricavato dal sudetto Teatro, e dall'altri pubblici Teatri, e spettacoli, Giocolieri, e Saltinbanco.¹¹

La memoria stilata per verificare tutte le rendite percepite dalla Casa Santa e, per vari motivi, da altre istituzioni a quella assoggettate mostra non solo la descrizione della locazione dell'antica stanza ma la complessità del luogo, legata ai vari rifacimenti, che di volta in volta aveva inglobato corpi edili adiacenti:

Casa nella Strada di San Bartolomeo, con il Teatro, con il Palazzo a Ponente di detto Teatro dalla parte di sopra, iuxta due strade pubbliche, iuxta il detto Teatro dalla parte di sotto, nel quale palazzo vi è la fonte d'acqua viva, e Magazzino di Vino dalla parte del vicolo, e due Appartamenti, ed Astrico a sole con pozzo d'acqua sorgente, ed altre commodità; Ed appresso a detto Teatro dalla parte di sotto un'altra Casa Palaziata con l'affacciata alla strada di San Bartolomeo di tre Appartamenti, iuxta li beni della Venerabile Chiesa di San Bartolomeo, e via publica nella strada grande di San Bartolomeo.

Cenzi che si corrispondono alli sottoscritti luoghi Pij sin dall'anno 1696. che si ampliò il sudetto Teatro cioè

Annui d. 10.2.10. pagabili a 15. agosto di ciascheduno anno al Monastero di Santa Chiara di questa Città per una Casa concessuta a detto annuo canone, mediante Istromento di concessione rogato per mano del magnifico notaro Gregorio Servillo di Napoli a 15 8bre 1696 d. 10.2.10

Annui d. 48- per la concessione fatta di una Casa palaziata contigua alla sudetta cassetta della Venerabile Chiesa, e Monastero di San Luigi di Palazzo de Padri di San Francesco di Paula mediante Istromento per mano di notar Giulio Empoli di Napoli a 7. Marzo 1697. pagabili a 15. agosto di ciascheduno anno d. 48

Ed annui d. 26- alla Chiesa di San Bartolomeo per la concessione di un'altra Casa incorporata in detto Teatro pagabili a 15. agosto di ciascuno anno per Istromento per mano del sudetto notare Giulio Empoli nel sudetto di d. 26

In tutto annui d. 84.2.10.¹²

11. Ivi, cc. 2r.- v.

12. Ivi, Allegato 1, n.n.

È ribadita l'attenzione dei monarchi e l'impegno nell'aver eretto un «pubblico, e sontuoso Teatro [...], a testa del quale vi è palazzo di più appartamenti, e comodità con cantina dalla parte della strada, ed un altro palazzo a piedi anco di più appartamenti, [...] e servono [...] per comodo de recitanti, e del medesimo Teatro: quali stabili, e Teatro sono stati fatti a tutte spese della Santa Casa, e poi anco rifatto per causa d'incendj successi, e per ultimo ampliato nella forma che di presente si ritrova».¹³ Intanto sono elencati i cospicui introiti affinché sia rendicontata la perdita di una siffatta organizzazione:

Da Detto Teatro con case ne riceve la Santa Casa le seguenti summe ogn'anno cioè. Dall'Affittatore al quale se li cede d'esigersi anco il ius di quello che paga il Teatro de' Fiorentini, Teatro Nuovo, ed altri Teatri che potrebbe spettare alla Santa Casa, ed anco de' giocolieri, e saltinbanco del largo del Castello unitamente con li due palazzi, cantina, e Teatro annui d. duemilasettecento e quindici d. 2715

Con la riserba di tre palchetti a beneficio della Santa Casa, cioè quello ultimamente fatto sopra la porta, l'altro che tiene in affitto il Signor Duca di Belcastro, e 'l terzo che tiene in affitto il Signor Principe della Torella.

E dalli sudetti tre palchetti ne riceve detta Santa Casa le sottoscritte summe

Dal palchetto sopra la porta che sta affittato per d. 173.1.13. ne viene alla Santa Casa d. settantatre 1.13-, e l'altri d. cento si fanno buoni, e vanno a beneficio dell'Affittatore per causa di nove sedie levate nell'ultima fila, per la costruzione del detto Palchetto d. 73.1.13

Dal Signor Duca di Belcastro d. 210

E dal Signor Principe della Torella d. 213.1.13

In tutto ne riceve l'anno la Santa Casa così dal detto Teatro, e case ad essa adiacenti, e li tre palchetti riserbatisi, come dal ius ad essa spettante dell'altri Teatri, e giocolieri d. 3211.3¹⁴

Nella convenzione è 'promesso' «che la Regia Corte, e Fisco debbia corrispondere, e pagare a detta Real Casa Santa annui docati duemila, e cinquecento, da decorrere a beneficio di detta Real Casa Santa dal dì 15. del corrente mese di Aprile 1737. in poi: Con facoltà conceduta a Signori Governatori pro tempore di detta Real Casa Santa di esiggere, conseguire ed avere li suddetti annui docati duemila, e cinquecento sopra gl'effetti più precipui, ed espliciti della Regia Corte»¹⁵ e la rendita è esente «da ogni, e qualunque imposizione, peso, donativo anco volontario, decime, terzi, quinti, otto, due, uno, o mezzi per cento, e da altri pesi, che s'imponessero d'ordine Regio o da questa Fedelissima Città, anco per necessità d'Annona, difesa, e mantenimento del Regno,

13. Ibid.

14. Ibid.

15. Ivi, c. 5v.

donativi, e fascie a Serenissimi Principi, o per altra qualunque causa nessuna affatto esclusa». ¹⁶ Alla rata annuale vanno poi aggiunti «docati sessantaduemila, e cinquecento» depositati «in publico Banco in Napoli vincolati per impiegarsi in altra compra come denaro Capitale di detta Real Casa Santa». ¹⁷

L'edificante lascito dei sovrani e l'investimento profuso nell'industria dello spettacolo si rivelano quanto mai fruttuose per gli Incurabili che potevano contare su un capitolo economico di tutto rispetto scrollandosi le spalle da ogni incombenza gestionale del complesso mantenimento del San Bartolomeo di lì a poco demolito e 'purificato' con la costruzione della chiesa di Santa Maria delle Grazie comunemente detta 'della Graziella'.

Nei volumi notarili ben presto, con l'avanzare dei lavori del nuovo teatro, compaiono vendite, affitti, subaffitti, convenzioni riguardanti i palchetti: strategici luoghi capaci di disegnare l'organigramma 'politico' della città attraverso la collocazione delle grandi famiglie aristocratiche all'interno di quel 'sistema reale' in continua definizione. Una costellazione 'diplomatica' e 'politica' di adamantina lettura per coloro che entravano nella sala e ne scrutavano la costellazione.

Non meno ragguardevoli sono le faccende notarili legate al mondo degli artisti e in special modo su quello dei cantanti dal momento della formazione alla nascita scenica in tutte le sue declinazioni rivelando anche miserie e splendori di un ceto in continuo movimento. Prestiti di danaro, acquisti e affitti di immobili, insolvenze economiche, intricate convenzioni con enti teatrali e non ragguagliano sulla vita materiale degli artisti, particolarmente interessanti si rivelano i rogiti tra le giovani creature avviate al mestiere e i maestri preposti all'insegnamento, materiale alquanto anodino, e assai articolato; agli impegni assunti dalle parti è possibile rilevare una serie di vincoli straordinari capaci di disegnare un panorama tutt'altro che repertoriabile o univocamente descrivibile.

Pietro Auletta nell'autunno del 1733 prende in consegna l'orfano del collega Angelo Antonio Troiano sancendo un contratto con la vedova Margarita Nuti. ¹⁸ Ferdinando, «pupillo Eunuco», ¹⁹ è affidato alla tutela della madre per ordine del «quondam Angelo Antonio nel suo ultimo nuncupativo testamento» ²⁰ che si rivolge al compositore di Sant'Angelo a Scala per onorare la volontà del

16. Ivi, c. 6v.

17. Ivi c. 7v.

18. Cfr. ASN, *Notai della Regia Corte*, notaio Diego Tufarelli, scheda 710, vol. 2, 1733, 21 novembre 1733, cc. 211r.-215r.

19. Ivi, c. 211r.

20. Ibid.

genitore che lasciandole l'onere de «l'educatione del medesimo suo figlio pupillo Eunuco»²¹ intendeva fargli continuare lo

studio della musica, e delle lettere, affine di potersi perfettionare nella sua professione di musico cantore, et avendo fatto più diligenze [Margarita], e considerati molti espedienti, e presi pareri da diverse Persone probbe, finalmente è venuta all'infrascritta conventione col sudetto Signor Pietro Auletta, cioè di far dimorare in casa del medesimo Signor Pietro il detto Ferdinando per lo spazio d'anni diece decorrendi dal primo del corrente mese di Novembre in avanti, nel qual tempo detto Signor Pietro s'è offerto somministrare al detto Ferdinando a tutte sue spese scola di musica, e lettere, e tutto quello farà di bisogno, per esser perfettamente virtuoso nella Professione di musica, et oltre di ciò anche il vitto, abitatione in sua Casa, abiti decorosi, secondo la sua professione, biancheria, e tutto, e quanto al sudetto Ferdinando farà di bisogno per l'uso della vita.²²

Il defunto Troiano lascia di sé non grandi testimonianze se non la scrittura de *Lo corzaro* per il teatro Nuovo nel 1726 – paternità accertata da una polizza bancaria essendo l'opera sguarnita del nome dell'autore –²³ e la partecipazione alla ripresa de *La moglie fedele* nel 1731, dello spirato Leonardo Vinci, con Giuseppe Sellitto, Pietro Pulli e Leonardo Leo.²⁴ Sempre questa fonte annota il coinvolgimento di Troiano senior come «mastro di Cappella per la musica fatta nella [...] Chiesa del Conservatorio di San Filippo e Giacomo della nobilarte della Seta, nelle prime vesperi, e messa Cantata per la festività di detti Nostri».²⁵ Nel 1724 è assoldato al teatro Nuovo²⁶ e nel 1731 dirime un contenzioso tra una cantante e l'impresario del teatro de Fiorentini dando un giudizio sull'operato artistico della 'virtuosa'.²⁷ È il solito mondo sommerso di seri professionisti della 'scena' musicale che vivono nel limbo della Storia.

Al figlio Ferdinando non sarà assicurata una sorte diversa sebbene le sue potenzialità, prima di passare sotto la 'protezione' di Auletta, erano già state rivelate sulle tavole del teatro Nuovo, nella primavera del 1731, come Strummolo, «pecciotto, nepote de Zeza», ne *Lo ggeluso chiaruto*, ruolo di un certo respiro che

21. Ibid.

22. Ivi, c. 211v.

23. Cfr. *Spoglio delle polizze bancarie di interesse teatrale e musicale reperite nei giornali di cassa dell'Archivio del Banco di Napoli per gli anni 1726-1737*, progetto e cura di F. COTTICELLI e P. MAIONE, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 9, 2015, cd-rom, anno 1727, scheda 156.

24. Cfr. COTTICELLI-MAIONE, «Onesto divertimento, ed allegria de' popoli», cit., p. 152.

25. Cfr. *Spoglio delle polizze bancarie di interesse teatrale e musicale*, cit., anno 1728, scheda 383.

26. Cfr. COTTICELLI-MAIONE, «Onesto divertimento, ed allegria de' popoli», cit.

27. Cfr. ivi, p. 185.

richiedeva anche una buona gestione della scena,²⁸ e nel 1732 ad Angri, presso la dimora dei principi, ne *Li nnamorate correvate* di Giacomo D'Ambrosio, su testo di Pietro Trinchera, come Addea Muscella in uno spettacolo tutto al 'maschile'.²⁹ Sempre nel 1732 si ha un coinvolgimento di Ferdinando per delle recite ad Aversa: Giacomo Tipaldi e Giuseppe Penna versano dieci ducati a «Angelo Antonio Troiano, e sono per tanti promessi pagar a Ferdinando Troiano suo figlio per sei recite da detto Ferdinando dovranno farsi nel Teatro d'Aversa».³⁰ Intanto, sottoscrivendo l'impegno con l'insegnante, era tenuto a pensare «ne' due primi anni solamente [a] studiare»³¹ con l'obbligo di Auletta di non «farlo sentire, o cantare a funzioni pubbliche, o private, ma solamente possa detto Signor Pietro portarlo nelle sue musiche proprie, anche per ragione di concerto».³² All'infruttuosa fase per la famiglia avrebbe sopperito il musicista destinando alla

Signora Margarita assieme con due sue Figlie e Sorelle di detto Ferdinando [...] prive d'ogni aiuto, e senza modo di potersi alimentare; [...] per lo spazio di detti primi anni due [...] carlini venti il mese dal primo del corrente mese di Novembre in avanti, con patto di dover quelli escomputare in fine di detti anni due da sopra l'infrascritta porzione del guadagno di detto Ferdinando, durantino detti anni otto alla ragione di docati sei l'anno, quali anni due terminati, di quello guadagnerà detto Ferdinando colla sua professione di musica, deducendosene anticipatamente parte in ogn'anno a beneficio di detto Signor Pietro quello, che dal medesimo si spenderà per il vitto, vestire, et altro di sopra espressato, che dovrà a sue spese somministrare al detto Ferdinando, com'ancora li detti annui docati sei, tutto il di più debbia dividersi mese per mese in due uguali parti, una delle quali debbia rimanere a beneficio di detto Signor Pietro, e l'altra a beneficio di detta Signora Margarita per il decoroso mantenimento della medesima, e sue Figlie, con che detto Signor Pietro per lo spazio di detti anni otto rimanenti dopo li detti primi due anni possa servirsi di detto Ferdinando in detta professione di musica in tutte le funzioni pubbliche, e private, e debba il medesimo Ferdinando essere a detto Signor Pietro in tutto detto spazio di tempo obediante con portarli tutta l'osservanza, e rispetto dovuto, come a Maestro, né senza sua espressa licenza, e permesso possa andare a cantare in nessun luogo, e di tutto quello, che guadagnerà, debba dividersi come sopra con espressa condivisione.³³

28. Cfr. T. MARIANI-F. SPELTRA, *Lo ggeluso chiaruto*, Napoli, s.e., 1731.

29. Cfr. P. TRINCHERA-G. D'AMBROSIO, *Li nnamorate correvate*, Napoli, s.e., 1732.

30. Cfr. *Spoglio delle polizze bancarie di interesse teatrale e musicale*, cit., anno 1732, scheda 636.

31. ASN, *Notai della Regia Corte*, notaio Diego Tufarelli, scheda 710, vol. 2, 1733, cit., c. 211v.

32. Ibid.

33. Ivi, cc. 211v.-212r.

Le premure culturali con cui va forgiato il musicista trapelano anche in quelle 'scuole' private dove si garantisce sia il divenire musicale del discepolo, ma anche della scolaria, «per essere perfettamente virtuoso nella professione di musica, secondo la capacità dell'ingegno»³⁴ come è assicurato all'interno della convenzione notarile ma vanno anche sottolineate le modalità con le quali avviene la lenta emancipazione dal maestro che per un decennio stabilisce le strategie di esposizione del discente lucrandone il giusto per l'enorme impegno dispensato nel corso del tempo e il dispendio economico dispiegato per alloggio, vitto e quant'altro contenuto nei capitoli notarili.

Questo patto, e qui è l'originalità della vicenda, è poi rescisso dopo cinque anni previo l'intervento economico di un nobile protettore a nome della genitrice del giovane Ferdinando. Frattanto il musico aveva probabilmente accompagnato, diligentemente, il maestro in tutti quegli uffici musicali che effettuava in varie istituzioni musicali dov'era maestro di Cappella come il monastero di Santa Maria la Nova (dal 1733), quello di Sant'Agostino maggiore (dal 1735), di Santa Maria delle Grazie maggiore (dal 1736) o di Santa Maria di Piedigrotta (dal 1737).³⁵ Di sicuro l'avrà condotto al palazzo di Carlo Francesco Moles duca di Parete dove Auletta era maestro di musica di casa con una serie di incombenze didattiche e performative.³⁶ Proprio il duca riscatta il cantore dagli obblighi firmati nel 1733: il 18 marzo 1738 alla presenza del notaio della Regia Corte Diego Tufarelli,³⁷ Auletta riceve «dall'Eccellentissimo Signor Don Carlo Francesco Moles Duca di Parete docati cento diece, cioè docati diece de contanti, e l'altri docato cento con fede di credito del Banco del Santissimo Salvatore di questa Città in testa del Dottor Signor Don Angelo Valente in data de 10. del corrente mese, che disse pagarli in nome, e parte, e di proprio denaro di detto Signor Duca».³⁸ L'esborso, che metteva a tacere anche una serie di ricorsi al Sacro Regio Consiglio intentati dal compositore, avviene a nome di Ferdinando Troiano ed è «per saldo, e final pagamento di

34. Ivi, c. 213r.

35. Il coinvolgimento di Auletta in queste istituzioni religiose si desume dallo *Spoglio delle polizze bancarie di interesse teatrale e musicale*, cit., passim.

36. Cfr. ivi, anno 1734, scheda 363. Sono diverse le informazioni bancarie per cui si consulti lo *Spoglio delle polizze bancarie di interesse teatrale e musicale*, cit., passim e, per ulteriori notizie sulle mansioni di Auletta nell'ambito dell'aristocrazia napoletana, A. MAGAUDDA-D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2011, con cd-rom.

37. ASN, *Notai della Regia Corte*, notaio Diego Tufarelli, scheda 710, vol. 7, 1733, 18 marzo 1738, cc. 27r.-29r.

38. Ivi, 27r.

tutte, e qualsivogliano pretensioni, che detto Auletta tiene contro detto Ferdinando Troiano, Margarita Nuti, et Altri».³⁹

Con il pagamento Auletta è pienamente soddisfatto di quanto doveva e pertanto le cose pattuite s'intendono «nulli, irriti, e cassi, e di niun vigore» aggiungendo, «con espressa conditione, che resti sempre in Balia del detto Signor Duca di poter ripetere detti docati cento, e diece, tanto dal sudetto Troiano, quanto da altri obligati nel sudetto istromento, facendo il pagamento a mere preghiere fatteli dal sudetto Troiano, e sua Madre».⁴⁰ Ferdinando, sotto l'alta tutela del nobile, comparve nel «dramma sacro per musica» *La Teodora* scritto da Gennaro Antonio Federico su «suggetto [...] della Tragedia Francese del rinomato Messier Pietro Cornelio, la quale per noi ha servita di guida, e da cui molte cose abbiamo preso»⁴¹ allestito «Nel Real Monistero di Santa Chiara» nel corso del Carnevale. Il *dramma*, dedicato al duca, vedeva Ferdinando nel ruolo di Paolina, «cameriera di Marcella», in un testo ad alto tasso 'spirituale' con la parte comica in napoletano di Cianne, «cameriere di Didimo», sostenuta da Nicola de Simone. Nel cast, tutto maschile,⁴² brilla la presenza di Giovanni Manzuoli nel ruolo di Marcella.⁴³ Dopo l'impegno 'sacro' di Ferdinando si perdono, al momento, le tracce di una carriera nata sotto cattiva stella, accidentata da lutti e controversie, forse più comuni di quanto si possa immaginare.

Alle premure e alla sapienza di Vincenzo Ciampi si affida il buffo Antonio Catalano nel 1742,⁴⁴ il

Signor Vincenzo spontaneamente per ogni maggior via promette, e s'obliga di dar lettione di Musica al detto Signor Antonio conforme di già hà incominciato a quella darli sin dalli 16. del prossimo passato mese di maggio del corrente anno, duratura detta lettione dal dì, e per insin'a tanto che detto Signor Antonio avrà recitato per lo spazio d'anni quattro nelli Teatri, così di questa Città, come in qualsivoglia altra

39. Ivi, 27v.

40. Ivi, 28r.

41. Cfr. G.A. FEDERICO, *A' Lettori*, in ID.-P. FUNGONI, *La Teodora*, Napoli, Nicola di Biase, 1737, p. [90].

42. È una pratica assai poco indagata ma che più volte s'impone all'interno delle programmazioni. In altra sede se ne studierà il fenomeno.

43. Sul musico si veda, almeno, la voce di M. ARMELLINI, *Manzuoli* (*Mazzuoli*, *Manzoli*, *Manzolini*), *Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2007, vol. 69, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-manzuoli_\(Dizionario-Biografico\)/?search=MANZUOLI%2C%20Giovanni%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-manzuoli_(Dizionario-Biografico)/?search=MANZUOLI%2C%20Giovanni%2F) (ultimo accesso: 15 marzo 2025).

44. Cfr. ASN, *Notai della Regia Corte*, notaio Diego Tufarelli, scheda 710, vol. 11, 1742, 21 giugno 1742, cc. 98r.-101r.

Parte, e Luogo del Mondo, [...] dalla quale continua lettione promette detto Signor Vincenzo non mancare giornalmente.⁴⁵

Ciampi ha l'onere di seguire l'allievo, appena pronto all'arduo cimento, in tutte quelle produzioni in cui sarà impegnato, assumendosi il compito di procacciare al 'comico' impegni idonei al suo valore. Il legame, oltre al variabile periodo della formazione in cui il cantante non sarà tenuto a versare «né onorario alcuno mensile, né annuale»,⁴⁶ ha una durata di quattro anni dalla prima scrittura e prevede l'obbligo di Catalano di «pagare al detto Signor Vincenzo [...] la metà di tutto quello [...] guadagnerà, così in recitare [...] in detti Teatri, come in cantare, così nelle Chiese, come in qualsivoglia altra Parte».⁴⁷

debbia [inoltre] attentamente far diligenza per ritrovar la recita per detto Signor Antonio, e presentandosi l'occasione debbia quella prendersi dal detto Signor Antonio sempre col consenso, e coll'intervento nelle scritture da farsi per dette recite di detto Signor Vincenzo, il che debbia osservarsi per lo spazio d'anni quattro decorrendi dal dì della prima recita che si farà dal detto Signor Antonio.⁴⁸

I patti sono poi particolarmente articolati in vista dei possibili ingaggi fuori dalla città per i quali il basso

s'obliga nell'istesso tempo cautelare, e far cautelare detto Signor Don Vincenzo qui in Napoli con obbligo di publico Negotiante, o pure di Persona benestante di questa Città dela metà al medesimo come sopra ceduta, e spettante, e questo nell'istesso tempo che detto Signor Vincenzo darà a detta scrittura il suo consenso.⁴⁹

Altresì

si conviene, che di quello dovrà pervenire al detto Signor Antonio d'onorario nel tempo ch'anderà a recitare fuori Napoli, com'anche di tutte le musiche che il medesimo facesse da oggi, e per tutto detto tempo in qualunque Parte, e Luogo fuori di Napoli, dalla metà spettante al detto Vincenzo se ne debbia prima dedurre quel tanto dal detto Signor Antonio dovrà pagarsi ad altri Maestri di Cappella in quelli Luoghi dove detto Signor Antonio andasse a recitare, con che non si possa dal medesimo Signor Antonio pagare più d'una doppia di Spagna il mese, qual deduzione debbia

45. Ivi, cc. 98r.-v.

46. Ivi, c. 98v.

47. Ivi, cc. 98v.-99r.

48. Ivi, c. 98v.

49. Ivi, c. 99r.

farsi in tempo che detto Signor Antonio produrrà fede giurata di detto Maestro di Cappella che l'avranno data detta lettione, e non altrimenti.⁵⁰

La convenzione prevede inoltre delle ingiunzioni economiche qualora non venissero rispettati gli oneri, il cantore se 'non volesse recitare' per capriccio e non per malattia sarebbe tenuto a versare «docati sei il mese numerando dal detto dì 16. di maggio prossimo scorso, e per insino al giorno che il medesimo rifiutasse di recitare, e questo subito, senza replica alcuna»⁵¹ altrettanto vale per il maestro che qualora «non volesse, o non intendesse dare al detto Signor Antonio la detta lettione giornalmente»⁵² dovrebbe assumersi le spese fatte dal discente per effettuare le lezioni con altro insegnante.

Il mondo delle botteghe musicali, alla luce dei materiali che di volta in volta emergono dalla messe documentaria superstite, rivela ingranaggi complessi che hanno sì delle regole comuni ma una serie di cavilli volti a ridefinire in maniera 'personale' il tipo di rapporto che si intende avviare. È un'attività rischiosa fondata, prevalentemente, sulla buona riuscita del percorso di addestramento, foriero di allettanti introiti per gli istruttori ma che potrebbe anche rivelarsi fallimentare per i tanti incidenti di percorso che non porterebbero ai rosei scenari presupposti.

Avanzano ombre anche sulle ingerenze dei personaggi illustri implicati in queste faccende di 'caritatevole' sostegno dei giovani protetti, non sempre chiare sono le leggi non scritte di queste protezioni proiettate prevalentemente a maggior gloria dei premurosi casati solleciti nel favorire carriere attraverso i buoni uffici con il mondo delle arti, della nobiltà internazionale e della diplomazia.⁵³

50. Ivi, cc. 99r.-v.

51. Ivi, c. 99v.

52. Ivi, c. 100r.

53. Gli uffici della diplomazia si rivelano quanto mai fondamentali nella costruzione delle carriere e pertanto si rinvia a P. MAIONE, *La musica "viaggiante" nelle carte dei ministri napoletani a Dresda nel Settecento*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 8, 2012, pp. 101-170; ID., *Tra le carte della diplomazia napoletana: la musica e il teatro "viaggianti" nell'Europa del Settecento*, in *Society and Culture in the Baroque Period*, ENBaCH - European Network for Baroque Cultural Heritage, 2014, <http://digilab4.let.uniroma1.it/enbach/en/content/tra-le-carte-della-diplomazia-napoletana-la-musica-e-il-teatro-viaggianti-nelleuropa-del> (ultimo accesso: 16 marzo 2025); ID., *L'ammirazione dei popoli per l'ostensione della "virtuosa" Maria Carolina (Vienna-Napoli 1768)*, in *Io, la Regina. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, a cura di G. SODANO e G. BREVETTI, Palermo, Mediterranea, 2016, pp. 43-73; ID., *Gli impieghi delle virtuose tra alcova e palcoscenico: lo sguardo della diplomazia*, «Studi musicali», n.s. VII, 2016, 2, pp. 407-453; ID., «Vi è un continuo Carnevale»: i divertimenti della corte russa nello sguardo dei ministri napoletani, in *Italia-Russia: quattro secoli di musica*, a cura di M. DE MICHIEL e N. VLASOVA, Mosca, Ambasciata d'Italia a Mosca, 2017, pp. 113-125; ID., *Un esercito musicale in viaggio per l'Europa: i "napoletani" conquistano la Scena*, in *Prodigioso movimento. Paisiello e Cimarosa alla corte di Caterina II*, Roma, Sandro Teti

Molti debutti celano segnalazioni altolocate atte a facilitare le carriere e a vantare il prestigio delle proprie cifre nell'aver coltivato simili 'prodigi': l'attenzione del duca di Parete, con Ferdinando Troiano, non è che uno dei tanti esempi registrati dalla storia, e altrettanto potrebbe notarsi per il divenire della carriera, questa sì lunga e di discreto successo locale – l'ultima apparizione sulle tavole è datata nel 1764 –, di Catalano che appare sulla scena del Nuovo l'anno successivo al suo contratto proprio in una commedia, *La Flaminia*, di Vincenzo Ciampi.⁵⁴

L'insegnamento della musica è anche destinato a tutelare 'amati' figli naturali affinché non cadano nelle mani di una società 'viziata' e 'pericolosa': Fabrizio Ruffo dei principi di Castelcicala ebbe particolare cura del figlio Carlo nato fuori dal matrimonio – il suo rapporto con Candida Ferraro era noto «non solo a tutte le genti di casa, e della famiglia, [...] ma anche da Parenti [...], e dall'istessa Signora Donna Fiumara»⁵⁵ sua legittima moglie – «che dopo uscito dall'Infantia, per ben'educarlo in qualche virtù, non potendolo tener' in Casa per la quiete colla Moglie, lo mandò ad imparar la Musica dentro il Conservatorio della Pietà de Turchini, dove per diversi anni lo mantenne a

Editore, 2018, pp. 51-57; ID., «*La nostra Regina non vuole altre Musiche, che quella del [...] Sassone*»: *i desiderata di Maria Amalia per la scena napoletana*, in Johann Adolf Hasses Musiktheater: Orte und Praxen der Aufführung, a cura di W. HOCHSTEIN e S. WOYKE, Stuttgart, Carus-Verlag, 2022, pp. 159-172 e ID., *Intrighi e intrecci musicali tra ambasciatori e 'informatori' nell'Europa dei lumi. Due casi esemplari*, in *Diplomazia e comunicazione letteraria tra Spagna, Portogallo e Italia (1690-1815)*, a cura di J. GUTIÉRREZ CAROU e V.G.A. TAVAZZI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2024, pp. 67-81. Su musica e diplomazia si veda *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*, ed. by R. AHRENDT, M. FERRAGUTO and D. MAHIET, New York, Palgrave Macmillan, 2014. Sono diversi le pubblicazioni che si fondano su simile rapporto e tra queste si rinvia, tra l'altro, a H.-B. DIETZ, *The Dresden-Naples connection, 1737-1763: Charles of Bourbon, Maria Amalia of Saxonia, and Johann Adolf Hasse*, «International Journal of Musicology», v, 1996, pp. 95-130; M. TRAVERSIER, *Gouverner l'Opéra. Une histoire politique de la musique à Naples, 1737-1815*, Rome, École française de Rome, 2009; J. DURON, *The Circulation of Music in the Seventeenth Century: The Disparity of Franco-Italian Relations*, in *La musique à Rome au XVIIe siècle: études et perspectives de recherche*, publié par C. GIRON-PANEL et A.-M. GOULET, Roma, École française de Rome, 2012, pp. 17-34; M. BERTI, *Un caso di committenza dell'ambasciatore francese a Roma: il "Componimento Drammatico" di Jommelli e il quadro "Fête musicale" di Pannini per le nozze del Delfino Louis Ferdinand (1747)*, «Fonti musicali italiane», 16, 2011, pp. 93-125; ID., *La vetrina del Re: l'ambasciatore francese a Roma Paul Hippolyte de Beauvillier duca di Saint-Aignan, tra musicofilia e politica di prestigio (1731-1741)*, in *Miscellanea Ruspoli*, II. *Studi sulla musica dell'età barocca*, Lucca, LIM, 2012, p. 233-290; e infine il volume a cura di A.-M. GOULET e G. ZUR NIEDEN, *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750)*, «Analecta Musicologica», 52, 2015.

54. Cfr. V. CIAMPI, *La Flaminia*, Napoli, Nicola de Biase e Aniello de Felice, [1743].

55. ASN, *Notai della Regia Corte*, notaio Diego Tufarelli, scheda 710, vol. 8, 1734, cc. 12v.-15r: 13r.

docati trenta l'anno». ⁵⁶ L'istruzione musicale diviene così riparo per creature amate ma difficilmente inseribili in un contesto 'idoneo'. Le premure del principe miravano a un percorso religioso inserendolo in un ordine confacente al lignaggio ma non fu della stessa opinione il ragazzo che impalmò una giovane romana, dabbene e con congrua dote, e reclamò ciò che gli spettava per diritto ereditario: la musica ingentilisce l'anima e aguzza l'ingegno!

56. Ivi, c. 13v.

ROBERTA CARPANI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7. Cfr. D. LIPP, *Músicos italianos entre las cortes de Carlos III / VI en Barcelona y Viena*, in *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, edición a cargo de A. ALVAREZ-OSSORIO, B.J. GARCIA GARCIA e V. LEON, Madrid, EFCA, 2007, pp. 159-179, che segnala che anche le casse napoletane sostennero alcune spese per i cantanti presso la corte di Barcellona.

8. Cfr. A. SOMMER-MATHIS, *Da Barcellona a Vienna. Il personale teatrale e musicale alla corte dell'Imperatore Carlo VI*, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di F.C. GRECO, Napoli, Luciano, 2001, pp. 343-358; ID., *Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbon. Pretensiones políticas y teatro cortesano*, in *La pérdida de Europa*, cit., pp. 181-198; L. BERNARDINI, *Ferdinando Galli Bibiena alla corte di Barcellona e la scenografia per la 'Festa della Peschiera'*, «Quaderns d'Italià», 14, 2009, pp. 131-158; ID., *Teatro e musica a Barcellona alla corte di Carlo III d'Asburgo*, «Recerca Musicològica», XIX, 2009, pp. 199-227; D. LIPP, *Musik am Hofe Karls III. In Barcelona (1705-1713)*, Saarbrücken, VDM, 2010; A. SOMMER-MATHIS, *Neue Quellen zum Musiktheater am Hofe Erzherzog Karls in Barcelona während des Spanischen Erbfolgekrieges (1705-1713). Die Einführung der Italienischen Oper in Barcelona*, in *Herrschaft und Repräsentation in der Habsburgermonarchie (1700-1740)*, Herausgegeben von S. SEITSCHKE e S. HERTEL, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, pp. 421-447.

9. I principali studi sulla gestione del teatro Ducale di Milano sono: R. CARPANI, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «theatri di Lombardia»*, Milano, Vita e Pensiero, 1998; D. DAOLMI, *Le origini dell'Opera a Milano (1598-1649)*, Turnhout, Brepols, 1998; A. BENTOGGIO, *Appalti e appaltatori fra le carte del teatro Ducale (1717-1776)*, in *Il teatro a Milano nel Settecento*, a cura di A. CASCETTA e G. ZANLONGHI, Milano, Vita e Pensiero, 2008, vol. I, pp. 525-543; C. LANFOSSI, *Un'opera per Elisabetta d'Inghilterra. La regina Floridea (Milano 1670)*, Milano, LED, 2009; S. MONFERRINI, *Nuovi documenti sulla gestione impresariale del teatro di Milano fra Sei e Settecento. Il teatro Ducale milanese (1642-1716) e la rappresentazione de 'La Floridea' (Novara, 1674)*, «Fonti musicali italiane», 23, 2018, pp. 27-66; R. CARPANI, *Patriziato, corti e impresariato teatrale in Italia nella seconda metà del XVII secolo: il caso di Milano*, in *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, ed. by I. YORDANOVA, F. COTTICELLI, Wien, Hollitzer, 2019, pp. 95-132.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25. Memoriale allegato a 22 maggio 1711.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

34. Cfr. *ivi*, p. 179.

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

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

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

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

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

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

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

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

42. 24 maggio 1709.

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

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

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

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

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

47. Ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

54. Lista A allegata a 21 aprile 1709.

55. Cfr. *ibid.*

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

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

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

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

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

60. 16 marzo 1709.

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

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

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

Per l'anno 1710. --

Salarij

<i>A Ranuccio Valentini Soprano</i>	<i>Dopp. 4^{to} 8: --</i>
<i>Alla Virtua di Maria, che si prende al mese</i>	<i>Dopp. 4^{to} --</i>
<i>Alla Virtua di Maria Coparini</i>	<i>Dopp. 4^{to} 15: --</i>
<i>A Carlo Carlo Pezzoni Buffo</i>	<i>Dopp. 4^{to} 10: --</i>
<i>Ad Antonio Bigone Bassi</i>	<i>Dopp. 4^{to} 10: --</i>
<i>Ad' Alessandro Galli Bibiena</i>	<i>Dopp. 4^{to} 8: --</i>
<i>Al Copista Teorico</i>	<i>Dopp. 4^{to} 8: --</i>
<i>A Fran. Rinaldi Cantu' assistente alle cose del Teatro</i>	<i>Dopp. 4^{to} 15: --</i>
<i>A Fran. Sventino per accudire a travagli de' falegnami e supplire con l'assistenza dove non può accudire il manco</i>	<i>Dopp. 4^{to} 13: --</i>
<i>Summa al mese Dopp. 4^{to} 82: --</i>	
<i>Che sono all'anno Doppie -- -- -- 4^{to}</i>	

*Per le spese straordinarie di fatture d'abiti, chiamature, scarpe
Calze, Compagne e tante e tante altre cose, che possono occorrere
per le Copie e Lorenze del 1710. Si crede convenientemente
bisognarvi Doppie 4^{to} 600: -- Perche si crede che le Rimorse
dovranno farsi per le Salarij e spese, come sopra comprendendosi
il salario della Donna da mandarsi, avranno da essere alla
Somma di circa Mille e cinquecento Doppie. --*

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

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.

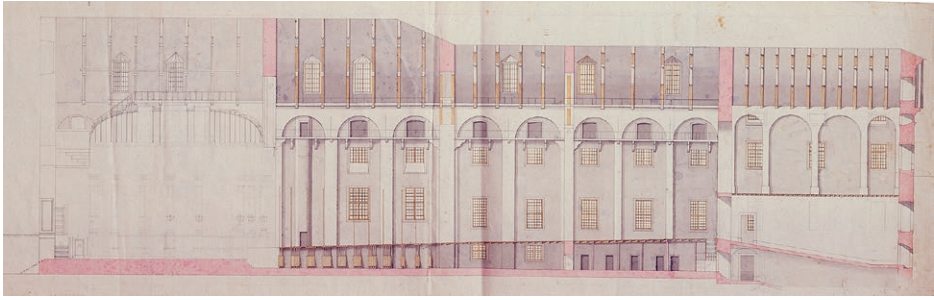


Fig. 1. Giovan Carlo Sicinio Galli Bibiena, Spaccato longitudinale del teatro della Real Ópera nel palazzo reale della Ribeira, disegno, 1755 (Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, Gabinete dos Desenhos, inv. 1696 Des. © MNAA).



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).

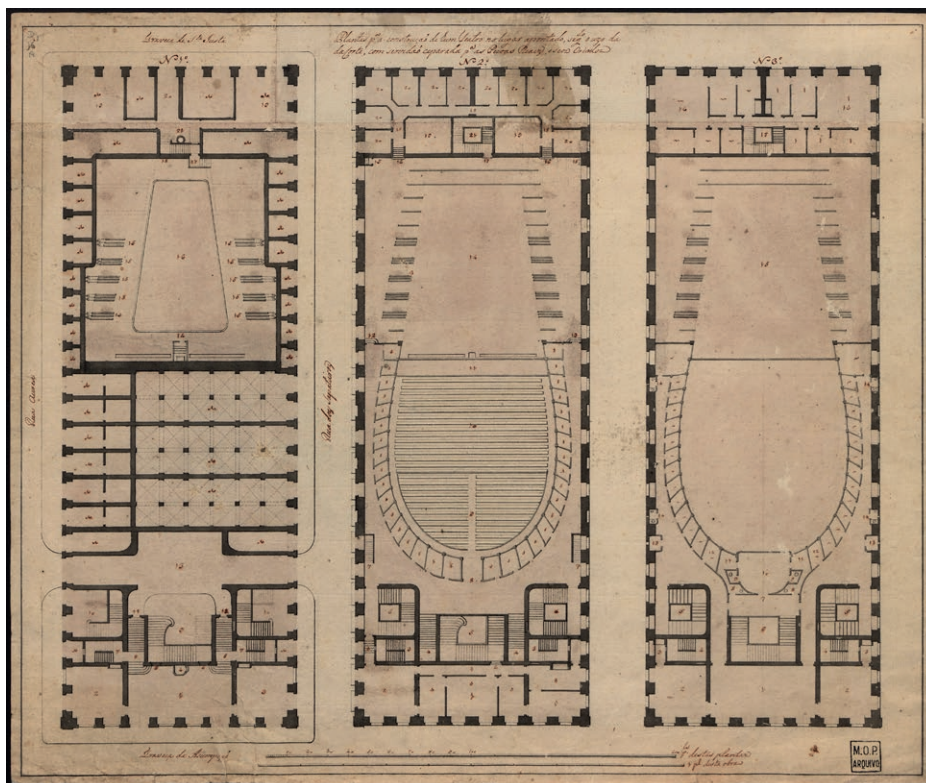


Fig. 3. Giovanni Antinori (attr.), *Plantas pa. a construção de hum Teatro no lugar apontado, seg. do o uzo da Corte, com servidão ceperada pa. as Pecoas Reaiz, e seos criados*, 1759, desenho (Lisbona, Biblioteca e Arquivo Histórico da Economia [ex-Arquivo do Ministério das Obras Públicas], Secretaria-Geral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

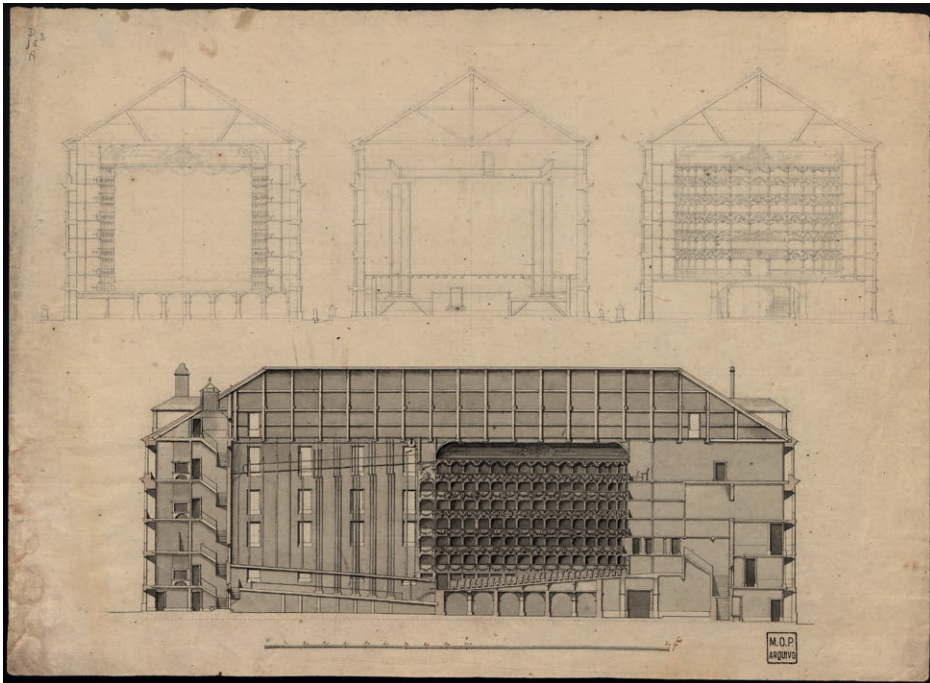


Fig. 4. Giovanni Antinori (attr.), *Plantas pa. a construção de hum Teatro no lugar apontado, seg. do o uzo da Corte, com servidão ceperada pa. as Pecoas Reaiz, e seos criados*, 1759, disegno (Lisbona, Biblioteca e Arquivo Histórico da Economia [ex-Arquivo do Ministério das Obras Públicas], *Secretaria-Geral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

JOSÉ CAMÕES, BRUNO HENRIQUES, LICÍNIA FERREIRA

FOLLOWING THE PATH OF AN INGENIOUS IMPRESARIO IN 18TH CENTURY LISBON

The research produced by the Centre for Theatre Studies at the University of Lisbon has brought to light new approaches and new knowledge regarding the theatre that was made in Portugal in the past. Some of the few studies on 18th-century repertoires did not take into account the administration of the theatres in which they were performed, nor the conditions under which the singers, actors and dancers performed. It is along these lines that we find a landscape of theatre management in the 18th century featuring dynamic entrepreneurs such as Agostinho da Silva (1701–1765),¹ João Gomes Varela (1714–1786)² and António José de Paula (17??–1803).³ Compared to them, Paulino José da Silva (fl. 1775–1796)⁴ is a lesser-known name in the history of theatre in Portugal; nevertheless, he assumed a prominent position in the management of Lisbon's theatres in the second half of the 18th century.

The first known document in which he is mentioned in connection with theatre management dates from 1772 when he supplied the Rua dos Condes

1. Cfr. L.R. FERREIRA, «O empresário de teatro no século XVIII. O caso de Agostinho da Silva de Seixas», in *Touros, Tragédias, Bailes e Comédias. Espetáculos e Divertimentos em Portugal no Século XVIII*. Actas do colóquio internacional (Lisboa, 21–22 maio 2015), Lisbon, Centro de Estudos de Teatro, 2015, <https://ceteatro.pt/actas/> (last consultation: 30 June 2025).

2. Cfr. A.R. MARTINS, *A fábrica do Teatro do Bairro Alto (1761–1775)*, PhD dissertation in Artistic Studies-Theatre Studies, School of Arts and Humanities, University of Lisbon, 2017, tutor: prof. Doutor José António Camilo Guerreiro Camões; B. HENRIQUES, *O sítio do Salitre em Lisboa. Um século de diversões: teatro, touros e outros jogos*, PhD dissertation in Theatre Studies, School of Arts and Humanities, University of Lisbon, 2024, tutor: prof. Doutor José António Camilo Guerreiro Camões.

3. Cfr. M.B. ROSA, *António José de Paula. Um percurso teatral por territórios setecentistas*, PhD dissertation in Artistic Studies-Theatre Studies, School of Arts and Humanities, University of Lisbon, 2017, tutor: prof. Doutor José António Camilo Guerreiro Camões.

4. The large number of people with the same name living in Lisbon at that time makes it difficult to identify the empresario with precision.

Opera House with nails and hardware.⁵ For a number of years, he carried on with his ironmongery business supplying the royal theatres, an activity which we think he kept up alongside his other ventures, since documents show – as we will mention later – that in the 1795–1796 theatre season he took out a loan of 400 thousand *réis* to do some works on the Rua dos Condes Theatre; the contract mentions that he has an «ironmongery shop near Rossio» and «he is living in the Calçada do Duque».⁶

We suppose that his familiarity with the theatrical world – theatres flourished in Lisbon between 1771 and 1775 under the auspices of the Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte (Society Established for the Subsistence of the Court's Public Theatres) – may have whetted his appetite for theatre management. Besides, he was a supplier of indispensable materials for stage productions: nails and other hardware to set up the wings, curtains, cycloramas (the painted curtains that enclose the back and sides of the stage) and other machinery used in the settings. And so, in March 1775, the year in which the Society was dissolved, Paulino José da Silva was involved in the establishment of a new theatre in Rua de São Jerónimo, on the city border, possibly within the jurisdiction of the new Belém borough, for which he rented a warehouse belonging to fray Jerónimo Barbosa for 57,600 *réis*.⁷ This undertaking was not easy. On March 22nd there was a first attempt to form a partnership that included the Italian dancer Pietro Bacchini,⁸ who would go on to develop his own business activity later that year. On the 26th a new partnership was formed, and a contract was signed by a larger number of partners for one year. On his side, Paulino José da Silva had to supply his playhouse ready for the performances, including all the seats for the audience and scenery for the plays. By unanimity, all members of the company elect Paulino as their «protector» [director] to whom they must obey. The other party was formed by a number of female and male dancers and actors – Margarida Teresa, Margarida de Rosa de Lima, Ana Inácia, Filipa Maurícia de Vilhena, João dos Santos Vilhais, Francisco António de Sousa, Francisco de Sousa, José da Silva Cunha, Diogo da Silva, Joaquim Bernardes, António José Rosa. The company would perform twice a week and Paulino was entitled to a quarter of the revenue of each night and a benefit performance.⁹

5. Cfr. *Contas da Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da corte, 1772–1781*, ms., Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, *Sala Jorge de Faria*.

6. Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (from now on ANTT), 12.º *Cartório Notarial de Lisboa*, Ofício A, lv. 95, ff. 58v.–60v.

7. Cfr. Lisboa, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, DC 22, ff. 103v.–104r.

8. Cfr. ANTT, 1.º *Cartório Notarial de Lisboa*, Ofício B, liv. 763, ff. 8v.–11r.

9. Cfr. *ivi*, ff. 16–20.

This contract reveals Paulino José da Silva's entrepreneurial genius and the shrewdness with which he convinced the other partners of his honesty and fairness, presenting himself as the ideal person to run the theatre business, and discreetly granting himself advantages that might go unnoticed by others. In this deed, Paulino José da Silva appears as the first party, the founder of an opera house, which, he rents out to a Portuguese company of actors and dancers out of the goodness of his heart. As we read the deed, however, we see that his generosity comes at a price: he will receive a quarter of the profits and is the only partner entitled to a benefit performance. In the end, he is elected director of the company and, invoking the good nature of his character, commits himself to providing the scenery, views and wings in exchange for yet another benefit performance and a higher fee for himself commensurate with his position.

The least that can be said about Paulino José da Silva in these early years of his theatre career is that he was a little restless. A year later, on 4 February 1776, he signed a partnership agreement¹⁰ with Henrique da Costa Passos and Paulo Fernandes César Montenegro to run the Teatro da Graça in Lisbon, a playhouse that presented an old-fashioned repertoire of Spanish comedies and «presépios» – nativity plays, a semi-operatic puppet show loosely based on the Genesis and the birth of Christ, supplemented with pastoral scenes and often adapted to the 18th century context. A performance presented by Paulino José da Silva at the Teatro da Graça was attended by Anna Zamperini, who occupied a box,¹¹ prompting a playful comment from the Master of Ceremonies on the Venetian/Italian singer's hairstyle, as part of the updating of the plot of *Judith and Holofernes*.¹² What is more, two days after founding this company, he bought half of the theatre's shares from José da Silva Cunha, co-owner with Henrique da Costa Passos, who had been with Paulino at the Belém Theatre.¹³

By the end of March, Paulo Fernandes César Montenegro decided to leave the partnership¹⁴ and two months later was replaced by João Baptista do Espírito Santo, who had supplied the wood for the building.¹⁵ However, the following day he regretted it and cancelled the contract.¹⁶ Paulino José da Silva remained at the Graça Theatre until 1779, before moving with his puppets to the Rua dos Condes Theatre.

10. Cfr. ANTT, *ivi*, liv. 764, ff. 127r.-128v.

11. Cfr. *Contas da Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da corte*, cit.

12. Cfr. ANTT, *Real Mesa Censória*, cx. 183, pasta 1779, f. 23.

13. Cfr. ANTT, 1.º *Cartório Notarial de Lisboa*, Ofício B, liv. 771, ff. 33v.-34r.

14. Cfr. *ivi*, liv. 765, ff. 30r.-v.

15. Cfr. *ivi*, ff. 54-55.

16. Cfr. *ivi*, f. 55r.

After his first experiences in smaller theatres, Paulino José da Silva sought his fortune in Lisbon's most important public theatre: on 27 October 1779, he signed a contract with the owner, Henrique José da Silva Quintanilha, to rent the Rua dos Condes Theatre for one year.¹⁷ He was obliged to pay a total of 500,000 réis in rent – less than half the amount paid by his predecessors. The investment was already underway, with the tenant making improvements to the building, suggesting that Paulino José da Silva had a project for the theatre. The contract states that the impresario is free to use the space «for puppet shows, but also for live characters and any other entertainments that the tenant may wish and find agreeable». In fact, during that theatre season, Paulino brought different types of shows to Rua dos Condes, with an emphasis on comedies and *entremeses*.¹⁸ It is true that he brought «artificial figures» to the stage, but he also had a company of actors.¹⁹ In the summer of 1780, he hired José Bruno's company of tightrope walkers, aerialists, and Chinese shadow machines. The company of Portuguese artists and a company of eight dancers led by choreographer Pietro Fumantino performed in November of the same year.

Paulino renewed the lease for the 1780–1781 season, but the royal authorities imposed restrictions on performances – so much so that the impresario and the owner of the building joined forces to apply for a licence to reopen the Rua dos Condes Theatre for male performers only. The Intendência Geral da Polícia (General Police Department) issued a favourable opinion on 15 December 1780, but the next time we hear of performances at the Condes Theatre again was in 1782, by a foreign puppet company led by Giuseppe Castagna. It is possible that the Queen didn't endorse the Intendente's opinion.

Giuseppe Castagna's puppet company, which included his wife and at least two other artists, was of Italian origin («de nação italiana») and the contract²⁰ gives us a little-known insight into the presence of Italian artists in Lisbon in the 18th century. The company, which performed *commedia all'improvviso*, arrived in Lisbon in the summer of 1782 and formed a partnership with Paulino José da Silva to run the Rua dos Condes Theatre with puppet shows. As director of the puppets, Castagna was free to choose the evenings on which to perform, which suggests that there was no resident company of actors at the time. The contract stipulates that the tavern («botequim») will be run entirely by Paulino, who would also receive the profits from a private box in the theatre

17. Cfr. ANTT, 14.º Cartório Notarial de Lisboa, *Livros de notas*, liv. 68, ff. 82r.–v.

18. Short dramatic compositions, usually of a jocular or burlesque tone.

19. Cfr. L.R. FERREIRA, *O Teatro da Rua dos Condes 1738-1882*, PhD dissertation in Artistic Studies-Theatre Studies, School of Arts and Humanities, University of Lisbon, 2019, supervised by prof. José António Camilo Guerreiro Camões, pp. 143–153.

20. Cfr. ANTT, 12.º Cartório Notarial de Lisboa, liv. 61, ff. 78v.–79r.

and collect the money owed for the rented boxes. He would receive a quarter of the profits from every show Castagna puts on, both inside and outside the Rua dos Condes Theatre. However, in December 1782, Castagna's company was ordered to suspend their performances because they included «obscene acts» and offensive words, especially for the female audience.²¹

Paulino José da Silva was a resilient businessman who faced all the difficulties that came his way – and there were many – when he could have simply given up and devoted himself to his ironmongery shop in Rossio, a central square in Lisbon. In that same year (1782) he was embezzled by a tightrope dancer named José Cortez Romanino, a performer at the Condes Theatre who sailed to Madeira without settling his accounts, carrying all the costumes he had rented from the impresario and failing to return to Lisbon to put on his benefit as agreed.²²

Otherwise, Paulino was an almost visionary entrepreneur. On 27 October 1783, he signed a contract with the Marquis of Nisa to build a theatre in the grounds of the Marquis' palace, on the corner of S. Roque Square and Calçada do Duque.²³ Before it was destroyed by the earthquake of 1755, the palace consisted of several courtyards, stone and limestone buildings, and part of the city's Fernandine Wall. Several of Lisbon's theatres were born out of similar circumstances: the Estrela Opera House, the Bairro Alto Theatre and even the construction of the Rua dos Condes Theatre. This project never came to fruition. Barely 40 years later, in 1823, a theatre called São Roque or Bairro Alto was built there, the third with that name.

Perhaps the most intelligent expression of this impresario's tenacity was the draft of a regulation for the theatre submitted to the Queen in March 1784.²⁴ A ban on performances was in force; it not only affected the impresario but also the public and those who were left without work. Paulino had commissioned Vittorio Perini (who will be mentioned later) to hire three dancers in Italy. The dancers, who had been paid three months in advance in Venice plus money for the journey, were about to arrive in Portugal. The impresario tried to stop them because of the ban, but he couldn't do it in time. He found it impossible to fulfil the contracts and claimed that he had done nothing to justify the ban: no perversions or indecent plays in the theatre, he had always fulfilled his obligations. He argued that his programme for the theatre was that of «a public school for the correction of manners».

21. Cfr. ANTT, *Intendência Geral da Polícia*, liv. I, ff. 494r.-495r.

22. Cfr. ANTT, 14.º *Cartório Notarial de Lisboa*, liv. 87, ff. 22r.-v.

23. Cfr. *ivi*, liv. 90, ff. 24r.-25v.

24. Cfr. ANTT, *Ministério do Reino*, mç. 889, cx. 1011.

An appendix to the petition contains a copy of the contracts signed with the dancers, starting with Pietro Diani in Florence on 4 February 1784, brokered by André Campigli (fig. 1). The engagement was for two years, and Pietro Diani was required to «dance dressed as a man or a woman at the impresario's pleasure». He was joined by Luigi Fabbri, who was to «dance dressed as a woman in the role chosen by the impresario», and Pietro Pinucci, who would «attend the necessary rehearsals, dance every night for the duration of the said two years, and do whatever the impresario orders of him». At least one of them, Luigi Fabbri, would dance at the Condes Theatre a few years later (1788).

Paulino presented the proposal for a regulation of theatres to the Queen, recalling the decree of 17 July 1771 by her father, King D. José, approving the Society Established for the Subsistence of the Court's Public Theatres. The text of the petition indicates the means to prevent the theatre from becoming a centre of debauchery. The regulations systematise some of the measures already in place, such as the appointment of a theatre inspector («ministro inspector») to attend performances to ensure order, and added a concerted assistance of the military corps (fig. 2). In the proposal, the inspector would be a second instance in the approval (or rejection) of plays, in addition to the Real Mesa Censória (Royal Censorial Board). However, as the Board's permission was based on the written text, the regulation makes it clear that «there will be no expressions and gestures on stage that might be scandalous to honest spectators». We don't know how the Queen reacted, but the lack of news about performances at the Rua dos Condes Theatre in the following years suggests that the impresario's efforts were not rewarded.

After a period of suspension of theatrical activity while the nation mourned the passing of members of the royal family, Paulino José da Silva signed a lease for the Salitre Opera House with its owner, António Gomes Varela (1749-1823) on 26 March 1787, to begin «on the day His Majesty would grant a license to perform in it»²⁵ (we know this was not until 7 July). The contract was for four years and was to end in 1791. A final clause allowed the landlord to participate in Paulino José da Silva's other theatrical initiatives, with the aim of monopolizing Lisbon's theatres by freeing up the Rua dos Condes Theatre, a plan he already had in mind. This ambitious business expansion never materialised.

When Paulino José da Silva took over the management of the Salitre Theatre, he found an opera house that seemed to be in a state of unfinished construction, with possibility of increasing the number of boxes if he so wished, including one on the «Varanda dos Fidalgos» (the Nobles' Balcony), the profits of which he would keep for himself. At the end of the contract, all the im-

25. Cfr. ANTT, 9.º *Cartório Notarial de Lisboa*, liv. 61, ff. 62v.-64r.

provements would ultimately revert to the owner of the playhouse. We believe that he even added a new series of boxes and pit rows of seats to increase his profits. In other words, the businessman modified, at his own expense, what was designed as a temporary theatre, transforming it into one with dimensions capable of hosting shows of higher quality and attendance.

Regarding the performers, the impresario had a fixed cast of male actors only. The repertoire was based on the presentation of «elogios dramáticos», which were incidental to the celebration of birthdays of members of the royal family. Sometimes they took the form of «licenças pastoris».²⁶ The first we know of was performed on 25 July 1787 for the birthday of D. Maria Francisca Benedita, Princess of Brazil, with music by Marcos Portugal.²⁷ The following month, another «licença pastoril» was recited and sung, perhaps with music by the same composer, on 21 August, in honour of Prince D. José's birthday, by the Companhia Cómica Portuguesa (Portuguese Comic Company).²⁸ In its Dedication, the impresario and the company allude to the recent difficult times in the theatrical profession, thanking the Prince for his intervention in the resumption of their activities and pointing out that the Prince was responsible for the resumption of theatrical activity and even for the rehabilitation of theatre professionals.

At the end of the year, the actors in Paulino José da Silva's company – José Félix da Costa, António Manuel Cardoso Nobre, Nicola Ambrosini (who usually performed as a dancer), Vitorino José Leite and José dos Santos – played a «brief drama» to celebrate the Queen's birthday (17 December 1787). The play was written by José Caetano de Figueiredo and the music by Marcos Portugal, the theatre's music master; the set was designed by Gaspar José Raposo and the costumes by António Francisco (fig. 3).²⁹

Some private archives from aristocratic houses provide information on the number of monthly performances the theatre offered in 1787 and 1788. The receipts for box seats issued by Paulino José da Silva show an average of 15 monthly performances, taking as an example one of the highest-ranking members of the nobility, the Count of Vila Nova and his wife, as well as the price of the most expensive box seats, 1,600 réis.³⁰ The novelty of the show's structure seems to be one of the impresario's main concerns (fig. 4).

26. «Licença» was a small circumstantial piece of dramatic poetry, usually accompanied by music, generally before the main play or opera. In the present case the theme was pastoral.

27. The score is kept at the Biblioteca da Ajuda, in Lisbon (48-II-33).

28. The manuscript is kept at the Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (47-4-4).

29. *Pequeno drama para se representar no Teatro do Salitre em obséquio dos felicíssimos anos da Rainha Nossa Senhora, no dia 17 de Dezembro de 1787*, Lisboa, Oficina de José de Aquino Bulhões, 1787.

30. Cfr. ANTT, *Casa de Abrantes*, cx. 71, mç. 219, doc. 4447.

The following season, an idyll was performed for the birthday of the Infanta Carlota Joaquina on April 25th 1788,³¹ and exactly three months later was the occasion for Princess Maria Francisca Benedita's to be celebrated with another idyll.³² Both shows combined recitation and dance. The recitation was performed by basically the same cast, with the addition of José Procópio Monteiro, who began to combine acting with his work as a writer. Marcos Portugal was in charge of the music. In the second idyll, dance was present at different levels in the show: the main ballet performance, which included the idyll, was interspersed with numbers performed by Vittorio Perini, Antonio Villa, Giuseppe Benvenuti, and 16-year-old Sebastiano Ambrosini (Nicola's son), who danced female roles. Choreographer Nicola Ambrosini was responsible for the duet that concludes the main ballet, and the following extradiegetic *novino finale* was choreographed by Antonio Marrafi and performed by the nine dancers of the company, including the choreographers, in a mixed Portuguese-Italian ensemble: Antonio Marrafi, Vittorio Perini, Antonio Cianfanelli, Sebastiano Ambrosini, Luigi Grazioli Schizza, Félix de Freitas da Silva, and the newcomers to this theatre Camillo Bedotti, Francisco Anastácio and Anastácio José do Vale. Throughout the years of Paulino José da Silva's company, dance has played an important role in the performances at the Salitre. Paulino made a point of hiring Portuguese dancers as well as Italians who can be considered as resident artists, for some of them, such as Diogo da Silva and Luigi Grazioli Schizza, had worked with the impresario at the Belém Theatre and later performed at Salitre perhaps at the end of their careers.

In the 1789-1790 season, the impresario maintained the strategy of performing «elogios» on the occasion of the royal family's Christmas celebrations alongside the season's calendar with the same cast, joined at least by António José da Serra, Francisco Manuel Madeira, and 15 year-old Vítor Porfírio in the role of female characters. The larger cast also includes a number of extras and/or dancers, allowing for larger-scale performances. Paulino José da Silva's businessman side was also evident in the demands he made of his debtors, no matter how illustrious they might be, and the difficulties he could cause in recovering his investments. After the issue with the Count of Vila Nova, in the 1787-1788 season, it was now the Marquis of Tancos who racked up debts from box rentals in the 1789-1790 season.³³

31. Cfr. *Idílio aos felicíssimos anos da senhora infanta Carlota Joaquina*. Lisboa, Oficina de José de Aquino Bulhões, 1788.

32. Cfr. *Idílio que se há de representar no Teatro do Salitre em obséquio aos felicíssimos anos da senhora D. Maria Benedita, augusta princesa do Brasil*, Lisboa, Oficina de José de Aquino Bulhões, 1788.

33. Library of Congress, P-289.

A year before the end of the four-year contract signed with Paulino José da Silva, on 18 February 1790, António Gomes Varela, who found himself in financial trouble, ceased to be the sole owner and landlord of the Salitre Theatre and entered into a two-year partnership (1790-1792) with the impresario, several actors, dancers, and also with the music master Marcos Portugal, Teodoro Bianchi, the man in charge of the stage machinery, and Pedro Feliciano Pacheco, the company's prompter.

The clauses of this contract define specific roles for each of the partners.³⁴ The impresario – now also a partner – is responsible for providing: the costumes and all the scenery, the props he owns that are needed to the dances and comedies, the music for the dances and arias, duets and all the other pieces of music he has, the comedies, tragedies and «entremezes». The ballet is still prominent, particularly dances with an exotic atmosphere that require a large «corpo di ballo» and soloists, like *The fabulous story of Idame and Thiorestes*, choreographed by Antonio Cianfanelli. All characters are still performed by men.³⁵

It is worth noting the increasing presence of Italian dancers who joined the «corpo di ballo», and whom the impresario hired when they were passing through Lisbon. The large number of foreign artists meant that he had to provide accommodation for them, as can be seen from an order from the theatres' inspector «to prepare the houses where Rodolfo Butti, a dancer at the Salitre who has now been dismissed, used to live to accommodate the dancers who have just arrived for this same theatre».³⁶ Over a little more than two years, and under the management of Paulino José da Silva, a number of dancers have trodden the stage of the Salitre Theatre (see table 1).

The partnership between Paulino José da Silva and António Gomes Varela was not always peaceful. In addition to debts, there was the sensitive issue of the stage sets, which led to disagreements that were only resolved in court years later. The solution was to draw up an amicable agreement between the two parties. The problem arose from the mixing of sets that António Gomes Varela had inherited from his father and built himself with those that Paulino José da Silva had brought with him to the theatre, which he had accumulated since the days of the Belém Theatre together with those that he had had built or painted. While describing the efforts to differentiate and separate the sets, the deed discloses some information – which researchers seldom get to know – about the number of views (curtains, wings, props) that made up the thea-

34. Cfr. ANTT, 9.º Cartório Notarial de Lisboa, liv. 69, ff. 54r.-58r.

35. Cfr. *História fabulosa de Idame e Teorestes*, Lisboa, Oficina de José de Aquino Bulhões, 1790.

36. ANTT, *Intendência Geral da Polícia*, liv. 193, ff. 232v.-233r.

tre's useful assets: «when the said master craftsmen carried out this investigation in the presence of all, they found that the number of sets in the Theatre was a total of four hundred and forty, of which two hundred and eighty-two belonged to António Gomes Varela, as specified in his father's inventory, and Paulino José da Silva was entitled to two hundred and forty-nine on account of his mortgage».³⁷

On 2 August 1796, they signed a document of discharge that closed the matter.³⁸ It details the time Paulino José da Silva spent operating the Salitre Theatre, including the periods of suspension, revealing his meticulous mind. His company performed for a period of 24 months and 15 days. These vicissitudes prevented the planned payment of 2 million *réis* for the lease of the theatre. To make matters worse, Paulino José da Silva dissolved the contract at the end of the 1789–1790 season, paving the way for a society of actors and dancers with the theatre owner and impresario, who joined in with sets, making it difficult to settle the accounts: he was only able to pay 850,000 *réis* as rent for the sets and costumes, which Varela accepted. Nevertheless, Paulino José da Silva was responsible for one of the golden ages of the Salitre, leaving fertile ground for the next entrepreneur, António José de Paula, to flourish. A solid repertoire of luxury and good taste, quality artists, some of whom also performed at the royal theatres, attracted an audience of high social standing that could sponsor expensive initiatives.

It wasn't until 1795 that Paulino was mentioned again, now as a leaser of the Rua dos Condes Theatre, asking for a loan of 400,000 *réis* to renovate the venue. The following year (1796), another contract reveals the impresario's constant bankruptcy – consigning the payment of a debt to the collection of the value of the royal boxes.³⁹ Later, we discover that Paulino had even stopped paying the theatre's rent, so the owner took possession of the scenery and costumes of Condes Theatre and sold them to the new manager, António José de Paula.

In conclusion, Paulino José da Silva is an inescapable name in theatre management at the end of the 18th century.⁴⁰ He was the only impresario to manage all of Lisbon's public theatres in the last quarter of the 18th century. The professionals he hired were some of the best in Lisbon at the time. Nicolau (or Nicola) Ambrosini, for example, had come to Lisbon with his father and

37. ANTT, 12.º *Cartório Notarial de Lisboa*, Ofício A, liv. 92, ff. 47v.–49v.

38. Cfr. *ivi*, liv. 99, ff. 82r.–83v.

39. Cfr. *ivi*, 7.º *Cartório Notarial de Lisboa*, Ofício B, liv. 142, ff. 92r.–v.

40. Although he did not follow to the letter the pattern of the Italian impresarios as studied by John Rosselli in his *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the impresario* (Cambridge University Press, 1984, *passim*), it is evident that he was familiar with some management procedures adopted in Europe, based perhaps on the Italian model.

brother, where he worked with Pedro António Avondano at the end of the 1750s; in the beginning of the 1760s he joined the company of the Bairro Alto Theatre. Finally, Paulino was probably the first Portuguese impresario to advertise his productions in the Almanacco Dramatico *L'Indice de' teatrali spettacoli*, 1764–1823.

Table 1. *Artists hired by the impresario Paulino José da Silva to perform in Lisbon*

Year	Theatre	Actors / Singers	Dancers
1775	Belém	Margarida Teresa, Margarida de Rosa de Lima, Ana Inácia, Filipa Maurícia de Vilhena, João dos Santos Vilhais, Francisco António de Sousa, Francisco de Sousa, José da Silva Cunha, Diogo da Silva, Joaquim Bernardes, António José Rosa	Diogo da Silva
1780	Rua dos Condes		José Bruno, Pietro Fumantino
1781	Rua dos Condes		José Cortez Romanino
1782	Rua dos Condes	Giuseppe Castagna	
1784	Rua dos Condes		Pietro Diani, Luigi Fabbri, Pietro Pinucci
1787-1789	Salitre	José Félix da Costa, António Manuel Cardoso Nobre, Nicola Ambrosini, Vitorino José Leite, José dos Santos, Custódio José Graça, José Procópio Monteiro, José Cardoso, Vítor Porfírio de Borja, António José da Serra, José Martins, Francisco Manuel Madeira, Diogo da Silva, José Arsénio da Costa	Antonio Marrafi*, Vittorio Perini, Antonio Cianfaneli, Luigi Grazioli Schizza, Camillo Bedotti*, Francisco Anastácio, Sebastiano Ambrosini, Anastácio José do Vale, Félix de Freitas da Silva, Nicola Ambrosini, Antonio Villa*, Giuseppe Villa, Giuseppe Benvenuto*, Diogo da Silva, Pedro Joaquim Simplicio, Antonio Torres, Alessandro Zucchelli*, Filippo Cesarini*, Gaetano Cesari, Gaspero Braccesi, Giacomo Gatuli, Antonio Turelli, Gaetano Guidetti, detto Constantini, Maurício, Rodolfo Butti*, Luigi Tamagni

* Artists who also perform at the court theatres at the same time

N.º 2.

Nos Pedro Badano, Consul Geral pela Serenissima
 Republica de Genova, natos Filhos, e seus Dominios.

Certificamos, em como nos foi apresentada humma Cartula, escripta
 thuo traduzida do idioma Italiano no Portuguez, he o seguinte:

As quatro de Fevereiro 1784. em Florença.

Pela presente Cartula, que ainda que privada, tem o mesmo valor, como se fosse
 por meio de publico Instrumento Florentino, declaram se em como o Sr. Andre Campigli, por
 commissão de Intendente do Theatro da Rua dos Condes em Lisboa agiota em sua compa-
 nhia o Sr. Pietro Diani Dançarino, por dois annos, que principiarão desde o dia da a-
 chegada d'ellobra; para dançar valado de homem, ou de mulher, á satisfação do Impe-
 sario, obrigando se a chegar em Genova no fim da primeira semana de Quaresma
 para prontamente se embarcar para Lisboa, e fazer as pueras necessarias, e dançar la-
 das as noites que lhe serão destinadas, no theatro dos ditos dois annos, e fazer tudo o
 que ordenar o ditto Intendente, porque assim convierão Sr. Sr. Victorio Pirini, em
 nome do abalado Intendente se obriga de pagar ao ditto Sr. Pietro Diani em recom-
 pensa do seu trabalho dezanove Escudos, ou em posto valor por cada mez, atle se pa-
 darem os vinte e quatro mezes; e vinte e quatro Escudos para a viagem; e este pagamen-
 to será feito á proporção das noites, sem contradicção alguma, porque assim convierão
 mente convierão, e tambem convierão por modo capcioso, que no exco de assignação ou
 prohibição do Theatro, não em obrigado a pagar o Sr. Victorio Pirini e outro Inden-
 do, que a proporção das noites que tiverem sido feitas, ou que se fizerem, sendo remova
 humma tal assignação; e isto tudo sem contradicção alguma; e Para nos lare de qua-
 quer infortunio de Theatro, obrigão em qualquer parte suas pueras para o cum-
 primento d'esta agiota, em fe de que sera a presente assignada pelo Sr. Pietro
 Diani, e outra semelhante pelo Sr. Andre Campigli, por commissão do Sr. Victorio
 Pirini (Pietro Diani) — E

Nada mais se continha na sobreditta Cartula;
 a cujo original nos reportamos, em fe de que vui a presente por Nos
 assignada, e da com o nase dello Consular. Dado em Lisboa
 aos 15. Março. Meitenta e quatro

Pedro Badano
 Consul Geral, Fa. Ser.
 Republica de Genova

Fig. 1. Translation into Portuguese of the contract of the dancer Pietro Diani, in Florence, to perform at the Rua dos Condes Theatre, Lisbon, 4 February 1784 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério do Reino, mç. 889, cx. 1011).

Senhora.

Paulino José da Silva, querendo promover os seus estudos, sobre os que ao mesmo tempo fazem do Publico, em serviço da Pátria, e da Sociedade, se lembrou de pedir Licença a V. Mag.^a para abrir o Theatro da Rua dos Condes, considerando, q' os q' não são bem regulados se regulam em todas as Nações civilizadas huma Escola publica do Amor da Pátria: e da Política: Do Valor: Da Moral. Do Zelo: e da Fidelidade com q' os Povos devem servir os seus Soberanos: Já corrigindo os Vícios q' são dos mesmos q' os cometem: Já destruindo insensivelmente os vícios de barbaridade, q' deixaram os infelizes Séclos da ignorancia: E por q' agora que esta Licença se lhe concede, em virtude do empenho, e Clemencia, com q' V. Mag.^a promove todos os meios de instruir os seus Vassallos, e de os fazer felizes, apresenta a V. Mag.^a hum Directorio, ou hum Estatuto do Theatro, para q' dirigindo se V. Mag.^a de aprovalos, conformalos, e protegelos, não appareça ali coisa, q' não seja propria, e conducente á pureza, que os fazem permittidos, e necessarios na Regulacão seguinte.

I.

Para que a Policia, e boa ordem do Theatro, se conserve, e para q' os Espectadores, se contenham na devida moderação, he V. Mag.^a senada ordenar, q' seja, na forma do costume hum Ministro, q' com o titulo de

Fig. 2. Theatre regulations proposed by Paulino José da Silva, Lisbon, 15 March 1784 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério do Reino, mç. 889, cx. 1011).

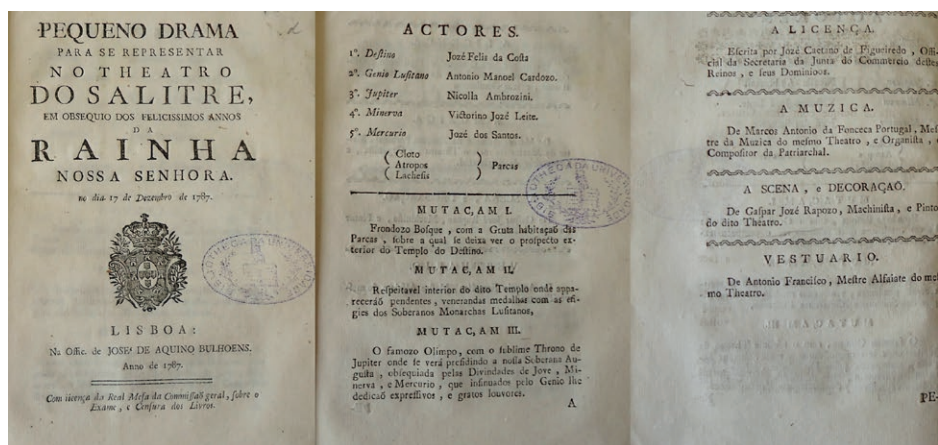


Fig. 3. *Pequeno drama para se representar no Teatro do Salitre em obsequio dos felicissimos anos da rainha Nossa Senhora, no dia 17 de Dezembro de 1787*, Lisboa, Oficina de José de Aquino Bulhões, 1787.

Conca dos Camarotes que dure o Ex^{ma} S^{ra} Conde de Vila
 nova, no Theatro do Salitre de que he Impresario Pauli-
 no José da Silva, das Cantas q^{as} tiveram principio em 1^o de
 Agosto e findaram em 9^o de Setembro de 1788

15	Receitas que se fizeram em Ag ^{to}	2000	300 000
5	ditas em Setembro	100 000	100 000
20	Abatimento a 10 p ^o C ^{to}	100 000	100 000
			360 000
1	Camarote auxilio em Ag ^{to}	-	18 600
1	ditas em Setembro	-	18 600
			398 200

T
 Pagant^o a soma de 12 de Setembro de 1788.
 Paulino José da Silva

Emposta Supra	398 200
Augmentum daq ^{as} mais	3 120
Emposta total	420 120

Fig. 4. Account of the boxes owed by the most excellent Count of Vila Nova at the Salitre Theatre, owned by Paulino José da Silva, for the performances that began on August 1st and ended on September 9th, 1788 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa de Abrantes, cx. 71, mç. 219, doc. 4447).

BERTHOLD OVER

MORE SPLENDOUR? ADDITIONAL MUSICIANS AT THE MUNICH COURT IN THE 18TH CENTURY

In the first half of the 18th century the Bavarian Electors pursued very ambitious goals when rebelling against the Austrian Habsburgs. Whereas Elector Max Emanuel was an ally of powerful Louis XIV during the War of the Spanish Succession which caused the occupation of his Bavarian territories by Austria, his son Karl Albrecht reached for the Imperial crown when Karl VI died in 1740. Indeed, Karl Albrecht was elected and crowned Emperor of the Holy Roman Empire in opposition to Karl's daughter Maria Teresa of Habsburg and reigned briefly from 1742 until his death in 1745. Musically, in this period the Munich court was not as outstanding as, for example, the Dresden court under the Hasse-Bordoni couple or, somewhat later, the Stuttgart court with Niccolò Jommelli as *Kapellmeister*. Nevertheless, Munich maintained the oldest regular court opera, established in 1651,¹ and the opera kept up a unique profile by employing or inviting operatic stars from Italy: Antonio Bernacchi and Giovanni Carestini were members of the *Hofkapelle* for a certain time, and stars such as Margherita Durastante, Faustina Bordoni and Carlo Broschi (Farinelli) were engaged as guest singers for opera productions.² The reason for this is certainly to be found in issues of self-representation and the demonstration of cultural capital.

The Munich *Hofkapelle* itself was a rather large multi-national corpus of musicians. When the court was re-installed in 1715 after the end of the War

1. See G. LÖWENFELDER, *Die Bühnendekoration am Münchner Hoftheater von den Anfängen der Oper bis zur Gründung des Nationaltheaters 1651-1778. Ein Beitrag zur Münchner Theatergeschichte*, Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen, Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München, 1955, supervisor prof. Hans Heinrich Borchardt, pp. 7-8.

2. See B. OVER, «Un pareill Virtuoso, il nous en faut absolument». *Sängerrekrutierung und -engagement am Münchner Hof ca. 1715-1800*, in *Von Karrieren und symbolischem Kapital. Das Gesangspersonal der italienischen Oper an deutschsprachigen Höfen um 1750*, hrsg. von M. BEIER, R. ERKENS und A. ZEDLER, Heidelberg, Heidelberg University Publishing, forthcoming.

of the Spanish Succession it comprised around 60 musicians (excluding trumpeters, i.e. *Hof- und Feldtrompeter* and timpanists, dance masters and dancers) from Germany, Italy, France/Flanders and Bohemia.³ But despite its size extra musicians were employed for certain occasions. This practice seems to have originated in the 17th century⁴ and can be documented until 1777 when the Bavarian throne was inherited by Karl Theodor of the Palatine, a distant relative of the childless Elector Max III Joseph. Karl Theodor reorganized the *Hofkapelle* when merging it with his Mannheim *Hofkapelle* – it became the so-called *Musikstab* which was led by an *Intendant* (at this time Count Joseph Anton von Seeau) who received a budget he could more or less independently work with.⁵

Such extra musicians are documented in payment lists which seem not to have been analysed thoroughly so far, but, for this article, they are the starting point for establishing a prosopography of musicians in Munich and for gaining valuable insights into the organization of opera and festivities at the Munich court. These payment lists are preserved among the financial documents (receipts) of the court under the rubric «Commoedj, Pallet, Tournier, und dergleichen Ritter-Spill-Unkosten» (or similar), i.e. «costs for comedies, ballets, tournaments and other chivalric plays». They are often rather detailed and, beside the names of the musicians and the payment they received, contain dates of rehearsals, the premiere and subsequent performances (see here Appendix 1 and 2). In sum, rehearsal numbers for bigger works run from four to sixteen, only two were needed for shorter works, and only one for repetitions. Normally, an opera was performed between four and nine times, lesser numbers occur for occasional works or oratorios. The numbers of musicians engaged are rather impressive: between ten and 48 (!) singers and between eight and 67 (!) instrumentalists reinforced the *Hofkapelle* in operas, oratorios, balls and other works.⁶

3. See München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv (D-Mhsa), Kurbayern, Hofzahlamt 755 (Besoldungsbuch 1715). On the origin of the musicians see B. OVER, *From Munich to «Foreign» Countries and Back Again. Relocation of the Munich Court and Migration of Musicians (c. 1690-1715)*, in *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, ed. by G. ZUR NIEDEN and B. OVER, Bielefeld, transcript, 2016, pp. 91-133.

4. See, for example, lists of musicians (students and town musicians) from the years 1681-1690 in D-Mhsa, Kurbayern, Hofzahlamt 1179 (1681), 1191 (1682), 1200 (1683), 1216 (1685), 1231 (1687), 1239 (1688), 1246 (1689), 1252 (1690).

5. See B. OVER, *Music in the Court Budget: The Example of the Bavarian Court in Munich (1570-1802)*, in *Financing Music in Europe*, ed. by É. JARDIN, Brepols, Turnhout, 2022, pp. 3-18, here: p. 6.

6. Lists have been found in the following archival pieces: D-Mhsa, Kurbayern, Hofzahlamt 1453 (1728), 1476 (1735), 1491 (1736), 1672 (1751), 1691 (1752), 1710 (1753), 1730 (1754), 1744 (1755), 1795 (1758), 1829 (1760), 1846 (1761), 1866 (1762), 1880 (1763), 1896 (1764), 1931 (1766),

Rehearsals and engagements

With sixteen rehearsals, including one during the actual performance series (which is the only such case documented), Andrea Bernasconi's *Baiazet* (1754) is the most rehearsed opera of the time under consideration.⁷ It is a good question why this opera had to be rehearsed so intensively, but the reason may be that the Munich *Hofkapelle* was not yet well acquainted with Bernasconi's style: he was employed as vice-*Kapellmeister* since 1753, and *Baiazet* was the second opera Bernasconi put on the Munich stage; the first was *Temistocle*, given in carnival of the same year. As no complete score of Bernasconi's opera exists, only the corpus of arias (all the recitatives, including *accompagnati*, are missing),⁸ we can only partially draw inferences about the reasons for the high number of rehearsals, but it seems that Bernasconi experimented with instrumentation. As Daniela Sadgorski (von Aretin) pointed out, Asteria's aria «Che non mi disse un dì» in I 10 has a highly sophisticated instrumentation. It is the biggest orchestrated aria in the opera. In the ritornello, the melody is broken between several instrumental groups and unusually the wind and brass instruments are not silent during the solos of the singer.⁹ This rather complicated makeup of the orchestral setting may have caused confusion – both for the court and non-court musicians. Also, the previous and subsequent operas of Bernasconi, *Temistocle* (1754) and *Adriano in Siria* (1755) reveal the rather sophisticated instrumental approach of his style: some arias are really rhythmically complex¹⁰ so the operas had to be rehearsed 11 and 12 times respectively.

1949 (1767), 1965 (1768), 1982 (1769), 2047 (1773), 2062 (1774), 2081 (1775), 2098 (1776), 2115 (1777).

7. Rehearsals took place on 25, 26, 28 September, 1, 2, 4, 5 (twice), 6, 7, 8 (twice), 9, 10 October. The final rehearsal was on the 11th, and the premiere on 12 October, the name day of the Elector. Subsequent performances were given on 15, 20, 27 October and 10, 17, 23 November. An additional rehearsal was made on 9 November. See D-Mhsa, Kurbayern, Hofzahlamt 1744 (doc. 2895).

8. See München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), Mus.ms. 153, online: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00107174-8> (this and subsequent URLs were last accessed on 20 June 2025).

9. See D. SADGORSKI (VON ARETIN), *Andrea Bernasconi und die Oper am Münchner Kurfürstenhof 1753-1772*, München, Utz, 2010, pp. 158–159; see also the aria in D-Mbs, Mus.ms. 153, fols. 50r.–65r.

10. *Temistocle*: D-Mbs, Mus.ms. 187, online: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00107177-4>, see, for example, Rossane's aria «Scieglier fra mille un core» in I 13; *Adriano in Siria*: D-Mbs, Mus.ms. 148, online: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00107109-3>, and Mus.ms. 185, online: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00107175-3>, see, for example, Adriano's aria «È vero che appresso la sorte» in I 8.

Another opera with a high number of rehearsals is Gluck's *Orfeo ed Euridice* which was given in a pasticcio version in 1773.¹¹ Gaetano Guadagni took over the role of the protagonist, the role he created in the Viennese premiere (1762) and which he was best known for.¹² Fourteen rehearsals were needed for this really intriguing opera with its complex interplay between, singing, acting and dancing of soloists, chorus and dancers. Since the rehearsal dates differ in documents (chorus: 14, 21, 24, 26 November, 15 December, 8, 12, 15, 16, 23 [twice], 28 January; orchestra: 14, 21, 24 November, 15, 19 December, 8, 12, 16, 23, 28 January; final rehearsal: 2 February)¹³ there may have been separate rehearsals for the chorus and the orchestra. For *Orfeo*, besides trombone players, 44 singers were hired, an impressive number. This number was even enlarged for the concurrent production of Antonio Tozzi's *Orfeo ed Euridice* which was produced two years later, in 1775, and for which Raniero de' Calzabigi's libretto was heavily extended.¹⁴ Here the extra chorus was formed of 48 singers, a number which was also required for Pietro Pompeo Sales' *Achille in Sciro* a year earlier. The original libretto of *Achille* by Metastasio contains three choruses which were not cancelled as happened often in new productions, but were mostly retained in the Munich version (sometimes shortened or rearranged). They are lengthy compositions which also require solo voices and sometimes use contrapuntal techniques like fugato.¹⁵ These features are even intensified in Tozzi's *Orfeo* version which contains a very long, superb chorus with solo (Eagro) at the end of the added Act I in which soloist and chorus enter into a dialogue and end with a fugato. Fugato is also found in the choruses at the beginning of the Act and, on the whole, creates a solemn mood. Contrapuntal techniques, melodic-harmonic sequences and organ points are reminiscent of church music, as is the relevant role of the chorus in Calzabigi's original libretto for *Orfeo*, and the added scenes in general.

11. D-Mbs, Mus.ms. 22341, online: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00116366-3>; <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0031833>. The score must have been a starting point for now lost performance material: it transmits the Parma version with the part of Orfeo for the soprano Giuseppe Millico and not the original version for Guadagni for alto; and it does not include the additional scenes of the Munich version, but refers to another score where they could be found.

12. On Guadagni's career see P. HOWARD, *The Modern Castrato. Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age*, New York, Oxford University Press, 2014.

13. See D-Mhsa, Kurbayern, Hofzahlamt 2047 (1773), docs. 3929, 3932.

14. See D-Mbs, Mus.ms. 2592, online: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00112991-5>; <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0031839>.

15. See D-Mbs, Mus.ms. 197, online: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00110020-5>; <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0000321>.

Whereas big choral forces seem to have been the starting point for dramatic and compositional experiments since the production of Gluck's *Orfeo*¹⁶ the 48 singers employed for Bernasconi's *Demofonte* in 1766 show other, more practical reasons for these high numbers.¹⁷ For, originally 36 singers were hired, but because theatre costumes for this number were not available, the chorus was forced to sing behind the scenery. This caused acoustical problems which could only be solved by enlarging the number of singers. So, twelve more singers were employed to ensure that the chorus could be heard: «alldieweillen aber Vor alle die Kläyder nicht bey Handen waren, folgsam d[er] Chor, welcher zwischen denen Scenen gesungen hat werden müssen, Vill zu schwach, als ist selber and[er]t abermahlig g[nä]di[g]stes anbefehlen mit .3. Sopran[isten], 3. Alt[isten], .3. Tenor[isten] und .3. Bass[isten] Verstörckt worden».¹⁸ As can be evidenced from the quote, voice ranges were not assembled arbitrarily, instead we know also from some other documents that they normally were disposed in equal number.¹⁹ The orchestra was reinforced with twelve to 67 musicians. The highest number in an opera (46) was engaged for Sales' *Antigono* (1769).²⁰ This high number may result from the fact that there was no need for a chorus. The opera does not feature any choruses and it ends with an ensemble piece by the soloists. Therefore, the money normally spent for extra singers could be used for extra instrumentalists.

In every case, it is not clear which instruments exactly were engaged, but we know that they came from the Munich town musicians and from the parish churches. The documents specify the «Uhnsoletierten Pfaar- und Statt Musicanten».²¹ In fact, it seems that every company of town musicians which

16. On these issues see also K. BÖHMER, *W. A. Mozarts 'Idomeneo' und die Tradition der Karnevalsoper in München*, Tutzing, Schneider, 1999, pp. 92-93, 97-99.

17. See D-Mbs, Mus.ms. 152, online: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00082149-3>; Mus.ms. 184, online: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00082154-7>.

18. «But because costumes were not available for everyone so that the chorus which sang between the scenes was much too weak, by another gracious command it was reinforced with three soprano, three alto, three tenor and three bass singers». D-Mhsa, Kurbayern, Hofzahlamt 1931 (1766), doc. 3524.

19. See Bernasconi, *Olimpiade* (1764): 9 S, 9 A, 9 T, 9 B; Bernasconi, *Demofonte* (1766): 12 S, 12 A, 12 T, 12 B; Bernasconi, *Endimione* (1766): 8 S, 8 A, 7 T, 7 B; id. (1767): 9 S, 9 A, 9 T, 9 B; Bernasconi, *La clemenza di Tito* (1768): 9 S, 9 A, 9 T, 9 B.

20. See D-Mbs, Mus.ms. 198, online: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00117284-3>; Mus.ms. 2517, online: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00112632-2>.

21. «The un-salaried [i.e. not employed at court] musicians of the parish churches and the town».

was allowed by the town council to play at civic festivities was obliged to supply two musicians to play in the operas at court. Several complaints to the city council exist regarding this practice, for example, from 14 March 1721: «sollen wir in Underthänigkhait Vortragen, Wasmassen Von Unserer Panda, beÿ allen zu hoffhaltenten operen und andern Vorhabenhaiten iederzeit .2. von uns dienst leisten müessen die yÿbrige .3. sodan nit fohrt kho[m]men, und beÿr Statt Niemandt recht bediennen können». They ask the city council to employ another assistant (Niclas Diener, see below) to allow the company to work as it should.²²

We can get a feeling for the instrumentalists engaged from two documents which list musicians employed for balls. These balls were given on different occasions: in the documents, balls around Epiphany (Hofgarten-Ball, Ball im Herkules-Saal, Dreikönigball, Königsball), mostly given in the Kaisersaal of the residence, are mentioned (1751, 1752, 1760, 1761, 1762, 1763). Other balls are a masked ball in the Kaisersaal, lasting eight hours (1753), a ball on the occasion of the small St. Hubertus hunt in Fürstenried castle (1758) and a «Freiball» (free ball) in the opera house (1760). Balls were also given during the wedding festivities for Joseph of Habsburg and Maria Josepha of Bavaria in 1765, to which I shall return shortly. For regular balls, between fourteen and 41 musicians were engaged, the latter number for the mentioned eight-hour masked ball. For the balls in 1751 and 1752 the instruments are specified: in addition to fifteen violins, four violoncellos, four violones and double basses, four oboes and two bassoons were paid. Another occasion for which musicians were hired is the so called *Bauernhochzeit* (peasant marriage), an event given during carnival. For the *Bauernhochzeit* the Elector and the Electress disguised themselves as innkeepers to host a rural wedding party formed by disguised nobles. For this event around 25 musicians were engaged (1753, 1760). The party also entered the public space on carriages: in 1760, 25 musicians received a payment for the *Bauernhochzeit* and 23 for accompanying the party on carriages. The event of this year was made even more spectacular, exotic and original because 50 peasant musicians («Pauren Spill=Leith») performed.

Dynastically important festivities took place in 1765 when Maria Josepha of Bavaria married Joseph II of Austria, the future Emperor of the Holy Roman Empire. The spectacles which were mounted at court between the arrival of the imperial ambassador on 4 January and the departure of Maria Josepha from

22. «We shall report humbly that two musicians of our company must at any time serve the court when operas and other occasions occur; the other three musicians of the company cannot proceed with their work and cannot serve anyone in the city» (München, Stadtarchiv [D-Mst], Gewerbeamt 3499). Cfr. T. KEVORKIAN, *Music and Urban Life in Baroque Germany*, Charlottesville et al., University of Virginia Press, 2022, p. 93 and note 34 on p. 268 for other cases.

Munich on 16 January consisted of a combination of all the events performed at court around the year.²³ The celebrations for the marriage took place during carnival time. They began with the Königsball (Twelfth Night ball) in the Kaisersaal on 6 January with 28 additional musicians. Then followed the performance of the opera *Semiramide* by Andrea Bernasconi on the well-known Metastasio libretto arranged by Eugenio Giunti which premiered on 7 January. It featured the star singer Regina Mingotti.²⁴ For the opera 36 additional singers and 38 additional instrumentalists were hired. Then followed a «Freiball» in the «Thurnier Hauß» (tournament house) on 8 January which was open to the public. Here the documents are not clear about the number of extra musicians: in one document 23 musicians are mentioned, but in a bill from 31 January that number has increased to 67. The higher number is confirmed by the description of the festivities which tells us that 60 musicians played alternately (they obviously were split up into two groups).²⁵ For the French comedy, given on 9 January in the opera house and which contained ballets,²⁶ apparently no additional musicians were needed. On 10 January a *Bauernhochzeit* was organized.²⁷ 24 extra musicians, arranged on three carriages,²⁸ toured with the party across the city. 28 were paid for the continuation of the event in the Kaisersaal along with 60 peasant musicians («Pauren pfeiffer»), probably to add spectac-

23. For a description see: M.A.J. KLUEGER, *Wahrhafte und mit allen Umständen gründlich verfaßte Beschreibung aller derjenigen Ereignisse, Begebenheiten, Festinen, welche auf weiseste Anordnung und höchste Anbefehlung Sr. jetzt glorwürdigst regierenden churfürstlichen Durchlaucht in Baiern Maximilian Joseph etc. etc. zu höchsten Ehren Dero durchlauchtigsten Frauen Schwester Josepha Antonia [...] in allhiesiger Haupt- und Residenz-Stadt München auf das feierlichste angestellt und begangen worden. [...]* (Nach dem Original von 1765 wörtlich abgedruckt.), s.l., s.d., 1816.

24. See the copies of the libretto in Corago: <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0039331>.

25. See KLUEGER, *Wahrhafte Beschreibung*, cit., p. 28: «unter beständig von 60 Musikanten abwechselnd, herrlichster Musik» («with superb music continuously performed by 60 alternating musicians»).

26. See *ivi*, pp. 28–29: «eine sehenswürdige mit denen künstlichsten Balleten gezierten französischen Komödie» («a French comedy worth seeing, adorned with most elaborate ballets»). Charles/Carl Dubreil received 36 fl. for his ballet music compositions for the opera and comedy, see D-Mhsa, Kurbayern Hofzahlamt 1900/III, doc. 97 («pour avoir fait la musique des Balletz de l'opera et de la Comedie» [«for having made the music for the ballets of the opera and the comedy»]).

27. For this occasion, a list with the participants was issued: *LISTA der von Sr. Churfürstl. Durchlaucht in Bayern etc. etc. zur Faschings=Zeit Gnädigst angestellten Bauren=Hochzeit in München, so gehalten wird den 10. Jenner Anno 1765*, [Munich 1765], online: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10884727-0>.

28. See KLUEGER, *Wahrhafte Beschreibung*, cit., p. 32: «drei besondere Wägen mit sehr freudig und jauchzend ebenfalls maskirt aufspielende Musikanten» («three special carriages with masked musicians who played very joyfully and cheering»).

larity to the event. The *festa teatrale* *Le nozze di Amore e di Norizia* on a libretto by Eugenio Giunti was performed on 12 January in the Kaisersaal, similar to the opera with 36 additional singers, but with only 11 additional instrumentalists. On 13 January a ceremonial ball («Zermonial Pääll») was held in the Hercules-Saal with 24 additional musicians. A Domino ball (a masked ball) was held in the opera house on 14 January. For this occasion, 43 musicians including 14 pupils from the Jesuit college («Seminaristen»), who may have performed in one or more vocal pieces (maybe in a kind of *Introduzione al ballo*) if they were not instrumentalists, were hired. On 15 January the court moved to Nymphenburg castle, the summer residence of the Electors. There, a ball was given after the fireworks with 21 additional musicians. Note that all the balls were located in different venues (in addition, the Kaisersaal was used and decorated for the *festa teatrale* and the *Bauernhochzeit*) which implies that every venue needed to be adorned in a rather unique and spectacular way.²⁹ Note also that dance music had to be copied («angeschafften Menuet und dänz», «minuets and dances bought») which was provided by the military musician Johann Anton Murmann («Trompeter des Churfrtl lobl. Graf Pieosäsqui[schen] Husarn corps.», «trumpeter of the Electoral hussars corps of Count Piosasque».³⁰ As a gratuity for their performances during the wedding festivities the court musicians also received a payment of 300 fl., a sum equivalent to the annual wage of a middle-class instrumentalist (other instrumentalists received 150 or 200 fl., superior instrumentalists around 500 fl. and virtuosos even more). Also Andrea Bernasconi was rewarded for his opera (200 fl.).³¹

A prosopography of musicians hired at the Munich court

But who were these extra musicians? In many cases, though not all, names of almost 350 (!) musicians are listed in the documents between 1728 and 1777 (with lacunas, see Appendix 3). Nevertheless, it is not easy to identify them because most entries consist only of surnames and even though we have a name the identification cannot be sure for very common surnames like Mayr/Mayer/Maier/Meyer/Meier, Gruber/Grueber, Huber/Hueber or Schmid/Schmidt/Schmitt/Schmied. It simply may be that more than one Joseph Schmid lived in Munich at the same time. Moreover, for several Munich churches or in-

29. For details on the décor of these events, opera costumes and other costs see D-Mhsa, Kurbayern Hofzählamt 1900/III and 1900/IV; see also: KLUEGER, *Wahrhafte Beschreibung*, cit., passim.

30. D-Mhsa, Kurbayern Hofzählamt 1900/IV.

31. See D-Mhsa, Kurbayern Hofzählamt 1900/III.

stitutions only older, often badly documented literature exists;³² some newer studies often do not concentrate on musicians, but on the organization of guilds, companies and schools³³ as well as legal aspects of town and court musicians.³⁴ Therefore, with regard to persons and names, my article presents largely a work in progress. However, it will show that despite the documents the musicians did not come exclusively from the churches and the town, but from other institutions as well.

Let us have a look at the singers, forming or reinforcing the chorus. A hub was the Jesuit college which had intense ties to the court. However, as Hanelore Putz rightly pointed out, the quality and quantity of the musical exchanges have not been thoroughly researched yet.³⁵ But many singer names listed in the documents of the court can be found amongst the pupils of the college.³⁶ The years 1753 and 1754 shall serve here as an example: in 1753 they were engaged for two oratorios – *S. Maurizio e compagni martiri* and *S. Cipriano e S. Giustina* – and for the pastoral opera *Climene pastorella*.³⁷ In 1754, they performed in an oratorio by Giuseppe Zonca (for which a title is not given and a libretto does not exist), in the oratorio *La Betulia liberata*, the opera *Il Baiazet* and the serenata *L'ozio fugato dalla Gloria*. The identified pupils are:

32. For example, B. STUBENVOLL, *Geschichte des Königl. Erziehungs-Institutes für Studierende (Holland'sches Institut) in München aus Anlaß des 300jährigen Bestehens dieser Anstalt*, München, Lindauer'sche Buchhandlung, 1874; L. SÖHNER, *Die Musik im Münchener Dom Unserer Lieben Frau in Vergangenheit und Gegenwart*, München, Lentnersche Buchhandlung (Inh. Dr. E.K. Stahl), 1934.

33. See M. HILDEBRANDT, *Die Zunft der Münchner Stadtmusikanten*, «Jahrbuch für Volksliedforschung», 34, 1989, pp. 135–138; ID., «Sie spielten gar nicht so übel zusammen...». *Die Geschichte der Stadtpfeifer und Stadtmusikanten in München*, in *Münchner Stadtpfeifer und Stadtmusikanten*, München, Preißler, 1993, pp. 3–28; T. KEVORKIAN, *Town Musicians in German Baroque Society and Culture*, «German History», 30, 2012, pp. 350–371; ID., *Music and Urban Life in Baroque Germany*, Charlottesville et al., University of Virginia Press, 2022.

34. See C.-H. MAHLING, *Münchener Hoftrompeter und Stadtmusikanten im späten 18. Jahrhundert. Ein Streit um das Recht, die Trompete zu blasen*, «Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte», 31, 1968, pp. 649–670.

35. «Über die ganze Zeit hinweg fand allerdings ein Austausch von Musikern zwischen St. Michael und dem Hof statt. Welche Ausmaße diese gegenseitige Hilfeleistung erreichte, ist derzeit weder qualitativ noch quantitativ genau erforscht» («During this whole period of time, an exchange of musicians took place between St Michael's and the court. However, it has not been investigated yet which qualitative and quantitative extent this assistance attained»). H. PUTZ, *Die Domus gregoriana in München. Erziehung und Ausbildung im Umkreis des Jesuitenkollegs St. Michael bis 1773*, München, C.H. Beck, 2003, p. 138.

36. See the list of graduates in PUTZ, *Die Domus gregoriana*, cit., pp. 220–330.

37. See also the overview in: OVER, «un pareill Virtuoso», cit.

Table 1. Identified Jesuit pupils (singers) hired for court festivities (1753–1754).

Name	Name in documents	Year of birth	Graduated	Years hired
Valentin Adamberger ³⁸	Adamberger			1754
Andreas or Franz Kajetan Auracher	Auracher	1736 1739	1753/1754 1759/1760	1753
Georg Baader ³⁹	Baader, Paader	1740	1756/1757	1754
Thomas Camerhueber	Camerhueber	1734/1735	1753/1754	1754
Kaspar Eiglsperger ⁴⁰	Eigensperger, Eiglsperger, Aiglsperger	1735	1755/1756	1754
Kaspar Freidhofer	Freuthofer, Freithofer	1739	1756/1757	1753, 1754
Thomas or Johann Evangelist Greinwald	Grienwalt, Grienwaldth	1735 1740	1755/1756 1756/1757	1753, 1754
Thomas Hueber ⁴¹	Hueber, Huber	1737	1756/1757	1753, 1754
Kajetan or Franz Sebastian Köpfsperger	Köpfsperger	1733 1734	1753/1754 1753/1754	1754
Michael Kornteuer	Kornteuer	1736/37	1755/1756	1754
Bartholomäus Mayr	Bärtlme Mayr	1738	1756/1757	1753
Franz Xaver Mayr	Xaveri Mayr	1739	1754/1755	1754 ⁴²
Wolfgang Ottman	Wolfgang Oltman, Oltman	1736	1754/1755	1753, 1754
J. Vitalis Paur ⁴³	Vitalis Baur	1737	1754/1755	1753

38. Adamberger is not listed in PUTZ, *Die Domus gregoriana*, cit., but see T. SEEDORF, *Adamberger, Johann Valentin* (1999), in *MGG Online*, ed. by L. LÜTTEKEN, New York, Kassel, Stuttgart, 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-16dgawaeq00cc.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/536174>.

39. Most probably because he is mentioned in 1755 along with a «Gregori» (maybe a misspelling) Baader. But other persons with this surname studied at the Jesuits as well: Michael (born in 1739, graduated in 1758/1759); Jos. Bernhard (born in 1744, graduated in 1762/1763), Joseph (born in 1733, graduated in 1751/1752) and Phil. Joseph (born in 1736, graduated in 1751/1752) are less probable.

40. Less probable is Franz Xaver Eiglsperger (born in 1734, graduate in 1752/1753); however, in 1755 Adam and Joseph Eiglsperger are mentioned in the lists, but cannot be found in Putz's list.

41. Many other pupils with the surname «Huber» or «Hueber» studied at the college, but only Thomas's dates fit with the dates of hiring at court; however, in 1755 Joseph and Michl are mentioned, not found in Putz's list.

42. Xaveri Mayr is recorded later as an instrumentalist (1762–1765, 1768–1769).

43. There are some entries where «Baur» is mentioned, but some other pupils with this surname are found at the same time in the lists of the court: Antoni (1754), Carl (1755), Joseph

ADDITIONAL MUSICIANS AT THE MUNICH COURT IN THE 18TH CENTURY

Name	Name in documents	Year of birth	Graduated	Years hired
Andreas Preumayr	Preymayr	1737	1757/1758	1754
Dominik Ripfl	Ripfl	1736	1755/1756	1753, 1754
Ignaz Schluderer	Schluderer	1737	1754/1755	1754
Anton Schmelcher?	Schmelcher, Dominicus	1734	1752/1753	1753
Johann Nepomuk or Anton Schmid	Schmid	1736 1738	1753/1754 1757/1758	1753 ⁴⁴
Martin Simerl	Martin Simerl, Simerl	1737/1738	1756/1757	1753, 1754
Franz Stimpfl	Franz Paul Stimpfl, Stimpfl	1739	1757/1758	1753, 1754
Emeram Weichlberger	Weichlberger, Weichlperger	1741	1757/1758	1753, 1754
Richard Wisinger	Wißinger	1738	1754/1755	1754
Georg Wismayr	Georg Wismayr, Wißmayr	1738	1754/1755	1753, 1754

Other names – Ander, Antoni Baur, Joseph Baur, Bouk, Buechhofer, Höringer/Hieringer, Hofer, Xaveri Hofmann, Kirmayr, Krugg, Leimiger, Seidl/Seydl, Seitz/Seiz –⁴⁵ cannot be identified. The reason may be that they died before graduating or that they did not graduate at all or simply that documentation is incomplete. In every case, it is no wonder that the court recruited singers from the Jesuits because they were trained musically for the services in their own church of St. Michael.⁴⁶ And, as can be evidenced from the dates, they appeared on stage when their training was almost completed. Most of the pupils listed here were between twelve and 20 years of age when they served the court (we must bear in mind that male voices broke much later than they do today) and shortly before they left the college. Some of them, like the ten-

(1754), so a precise identification is impossible.

44. Anton Schmid is recorded later as an instrumentalist (1768-1769); an instrumentalist «Schmid» (surname only) is mentioned in 1754, but may refer to Laurentius Schmidt.

45. In 1755 Andreas Seiz is mentioned in the lists.

46. See PUTZ, *Die Domus gregoriana*, cit., pp. 135-148; H. HERRMANN-SCHNEIDER, *Die Musikhandschriften der St. Michaelskirche in München. Thematischer Katalog*, München, Henle, 1985, pp. XVI-XIX.

ors Johann Perprich (Berberich) and Valentin Adamberger (Adamonti, Adamonte), made a real career.⁴⁷

Musical accomplishment seems not to have been the only reason to draw on the Jesuit college. The acting capacities of the pupils, taught in the Jesuit plays, apparently played a role as well. Bear in mind that one of the most important theatre treatises of the time, Franciscus Lang's *Dissertatio de actione scenica* (1727), originated at the Munich Jesuit school.⁴⁸ For example, for the carnival opera of 1769, Sales' *Antigono*, 20 pupils were engaged to perform in the «sea travel of the first ballet» («zu der hierin sich befindenden Seefahrt im ersten Palet»).⁴⁹ This may refer to the ballet *Antoine & Cleopatre* which comprises a scene where Cleopatra arrives on a richly decorated boat with her retinue and sailors: «Les matelots sortent les premiers avec leurs rames & forment une allée par où passe Cleopatre avec toute sa suite pour aller à Antoine».⁵⁰ These non-dancing sailors may have been the characters played by the Jesuit pupils.

47. Perprich, born in 1703 and a Jesuit pupil until 1721-1722, was sent by the court for his training to Venice (c. 1723-1726). He was employed in 1726 in the *Hofkapelle* and, after ten years, received the normal payment of a first-class singer, 1,000 fl., see: OVER, «*un pareill Virtuoso*», cit. After his employment at court, Adamberger was an internationally renowned singer and the first Belmonte in Mozart's *Entführung aus dem Serail* (1782), see: SEEDORF, *Adamberger, Johann Valentin*, cit.

48. See F. LANG, *Dissertatio de actione scenica, cum figuris eandem explicantibus, et observationibus quibusdam de arte comica*. [...] *Accesserunt imagines symbolicae pro exhibitione & vestitu theatri*, Ingolstadt, Andreas de la Haye, 1727. On Jesuit theatre in Munich see R. MÜNSTER, *Das Wirken der Jesuiten für die Musik in München. Ein Überblick in Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration*, hrsg. von F.W. RIEDEL, Sinzig, Studioverlag, 2006, pp. 91-100; F. KÖRNDLE, *Lassos Musik für das Theater der Münchner Jesuiten*, «Musik in Bayern», 2007-2008, 72-73. pp. 147-158; A.-C. MAGNIEZ, *Die Considerationes von Franz Lang für die Münchner Große Marianische Kongregation (1694-1706) und ihre Veröffentlichung (1717)*, in *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel. Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Symposium, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth*, hrsg. von S. HÖRNER und S. WERR, Tutzing, Schneider, 2012, pp. 369-384; H. WALSDORF, «*Ferdinandina die Mexicanische Insul*» (1652) oder, *Die Bekehrung der Neuen Welt auf der Münchner Jesuitenbühne*, in *Die Musik- und Theaterpraxis der Jesuiten im kolonialen Amerika. Grundlagen, Desiderate, Forschungsperspektiven*, hrsg. von C. STORCH, Sinzig, Studio, 2014, pp. 181-206; F. KÖRNDLE, *Die Jesuiten in München und die Oper*, in *Denen Musik ist der größte Segen... Helen Geyer zum 65. Geburtstag*, hrsg. von E. BOCK und M. PAUSER, Sinzig, Studiopunkt, 2018, pp. 217-230.

49. See D-Mhsa, Kurbayern, Hofzahlamt 1982 (doc. 3715).

50. «First, the sailors descend from the boat with their helms and form an alley where Cleopatra passes with all her retinue to go to Antonius». *Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo teatro di corte per comando di S. A. S. E. Massimiliano Giosepe* [...] *nel carnevale dell'anno MDCCLXIX* [...] / *Antigonus. Ein musicalisches Schauspiel, welches auf höchstem Befehl Sr. Churfürstl. Durchleucht in Bayrn etc. etc. auf dem Churfürstlichen neuen Theater in der Faschingszeit*.

Also, instrumentalists with training at the Jesuit school seem to have been engaged. The Ludovicus Kumph mentioned in 1754 is certainly identical with Ludwig Kumpf (b. 1733, graduated 1750/1751) who, according to Putz, later was musical director in Altötting.⁵¹ Kumpf was also active in Duke Clemens's *Hofkapelle* (see below). An instrumentalist whose identification is not so clear is «Forstner» (Bartholomäus Forstner, b. 1749, graduated 1768/1769) who was hired every year between 1764 and 1769.⁵² Joseph Willibald Michl (Joseph «Michl» or «Michael», hired in 1767, 1768 and 1769),⁵³ the composer who was later employed at court was a student at the college and a double bass player there around 1768.⁵⁴

Another hub for instrumentalists was the *Hofkapelle* of Duke Clemens of Bavaria, Max III Joseph's cousin.⁵⁵ Duke Clemens's musicians were regularly and extensively hired:

Table 2. Musicians from the Hofkapelle of Duke Clemens of Bavaria hired for court festivities.

Name	Name in documents	Instrument	Years hired
Franz Xaver Ignaz Albert (see below) ⁵⁶	Ignatius Albert; Albert?	double bass	1754, 1764–1767
Christoph Christoph		oboe, horn	1753–1755
Johann Michael Christoph	Michael or Michl Christoph	oboe	1754–1755, 1762– 1764, 1767–1769

Anno 1769. ist aufgeführt worden, Munich, Maria Magdalena Mayrin, [1769], <https://corago.uni-bo.it/libretto/DRT0003767>. The description of the ballets is found after Act III.

51. See PUTZ, *Die Domus gregoriana*, cit., p. 269. Franz Anton Kumpf (maybe his father?) was, according to Stubenvoll (*Geschichte des Königl. Erziehungs-Institutes*, cit., p. 185), employed at the Jesuit school from 1718 to 1730. He later held several positions in Altötting where he died in 1743. See R. MÜNSTER, *Die Münchner Fastenmeditationen von 1724 bis 1774 und ihre Komponisten*, in *Quaestiones in musica. Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag*, hrsg. von F. BRUSNIAK und H. LEUCHTMANN, Tutzing, Schneider, 1989, pp. 413–443: 421. Altötting was a place of pilgrimage of the highest importance for the court because the hearts of the regents are buried in the Gnadenkapelle which hosts a miraculous statue of the Virgin Mary.

52. See the list of graduates in PUTZ, *Die Domus gregoriana*, cit., pp. 220–330.

53. It is not clear whether «Michl» (surname only; 1763, 1774) refers to Joseph or to Virgili.

54. See HERRMANN-SCHNEIDER, *Die Musikhandschriften der St. Michaelskirche in München*, cit., pp. XVIII–XIX.

55. See the short biographies in R. MÜNSTER, *Herzog Clemens Franz von Paula von Bayern (1722–1770) und seine Münchener Hofmusik*, Tutzing, Schneider, 2008, pp. 65–83.

56. It is not clear whether the surname «Albert» (1755, 1758, 1761–1763) refers to Franz Xaver Ignaz or to another member of the family («junior», Antoni, Jacob Albert).

Name	Name in documents	Instrument	Years hired
Niclas Diener (see above and below)	Niclas Diener	viola, copyist	1755
Tobias (Thomas) Goldhammer	Golthammer	bassoon	1763-1765, 1767-1769
Franz Sebastian Haindl	Francesco Haindl	first violin	1754
Gaudenz Heller ⁵⁷	Heller	violoncello	1769, 1774
Johann Georg Holzbogen	Giorgio Holzbogen	first violin	1754
Franz Humpel	Humpl	viola	1753-1754, 1760-1769
Johann Joseph Kiener	Kienner, Joseph Kienner	double bass	1754-1755, 1765-1769
Wolfgang Kirmayr	Kyrmayr, Wolfgang Kirmajr	violin	1754, 1764-1765, 1767-1769 ⁵⁸
Anton Kopolt	Antonius Kopolt	«Musicus»	1754
Ludwig Wolfgang Kumpf (see above and below)	Ludovicus Kumph	violin	1754
Johann Nepo- muk Ignaz Lops (or Lobst) ⁵⁹	Lops	violin	1753, 1765
Franz von Paula Moser ⁶⁰	Moser	«Musicus»	1760, 1767
Johann Heinrich Pezl (or Petzl)	Pezel, Petzl, Betzl	violin	1760-1761, 1774
Eugenius Pupelli	Bopelli, Boppeli, Boppelli, Popelli	violin	1760-1765, 1767-1769, 1774
Felix Reiner	Felix Reiner	bassoon	1754

57. It is not clear whether the entries for «Heller» (surname only; 1769, 1774) refer to Gaudenz (as listed in the table) or to Joseph (mentioned in 1768).

58. Hired as a singer from the Jesuit college in 1754 (see Table 1).

59. The *Akzessist* at the *Hofkapelle* Joseph Lops was a singer, see *Hofkalender* 1753-1755.

60. It is not clear whether the entries for «Moser» (surname only; 1760, 1767) refer to Franz von Paula (as listed in the table) or to Johann (mentioned in 1767-1769).

Name	Name in documents	Instrument	Years hired
Balthasar or Johann Georg Schmid	Schmid	violin or horn and clarinet	1754 ⁶¹
Joseph Augustin (also Anton) Sutor (or Sutter)	Joseph Augustin and Antonius Sutor, Sutor, Suter	flute	1753–1754, 1760, 1762–1763, 1769, 1774 ⁶²
Georg Vogl	Georgius Vogl; Vogl?	violin	1754, 1760? ⁶³

Holzbogen (from 1759) and Lops studied with Giuseppe Tartini in Padua⁶⁴ as did Carl Albert Dubreil, son of dance master Jean-Pierre Dubreil (hired in 1753 and probably 1754,⁶⁵ he was in Padua around 1751)⁶⁶ and Peter Glonner, son of the instrument maker of the court Joseph Glonner (hired in 1758, 1760–1761 and 1765).⁶⁷ Maybe «Francesco» Haindl, a first violin like «Giorgio» Holzbogen, had studied in Italy as well. As Robert Münster mentions he often lived in Innsbruck, even nearer to Italy than Munich.

Other names are not easy to identify. However, some musicians come to the fore who had multiple posts, were town musicians, musicians in churches and teachers at the Jesuit school at the same time. Niclas Diener who was paid in 1755 was a «Musicalisch= und gelehrter thurner» («trained musical watchman») and is recorded as «adjungirte[r] Stadtpfeiffer» («wait assistant») in 1720. But he also worked for the Jesuits in 1721: «Musicum in St: Michaëls Khirchen bey denen HH: PP: Jesuitern» («musician in St. Michael's church of the

61. It is not clear whether the entry «Schmid» (surname only; 1754) refers to the names mentioned in the table or to Antoni Schmid (1768–1769) or Laurentius Schmidt (1754).

62. A younger Sutor is also mentioned in the lists (1774).

63. The surname «Vogl» is recorded also in 1762, 1764–1767, but the musician cannot be identical because Georg Vogl died in 1761 (according to Münster).

64. See the entries in MÜNSTER, *Herzog Clemens*, cit.

65. It is more likely that the 1754 payment to «Dubreil» (surname only) refers to Carl than to Jacob, hired in 1763 and 1765.

66. See D-Mhsa, Hofamtsregistratur HR I, Fasz. 466, Nr. 404: Dubreil asks for a wage in 1751 and, in an undated letter which is enclosed, points to his return from Tartini's school four months previously. Finkel is not correct when she dates Dubreil's studies with Tartini to the year 1763. C. FINKEL, *Pierre Dubreil. Biographie und kritische Edition*, Berlin, Frank & Timme, 2020, pp. 37–39.

67. The 1765 payment only with surname «Glonner». On his training with Tartini see D-Mhsa, Hofamtsregistratur HR I, Fasz. 467, Nr. 485; H.-J. NÖSSELT, *Ein ältest Orchester 1530–1980. 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester*, München, Bruckmann, 1980, p. 91.

Holy Fathers of the Jesuits».⁶⁸ He later became copyist at the court,⁶⁹ but for a year or so he did not resign from his post as town musician because he was not sure which post was more suitable for him.⁷⁰ He was also part of Herzog Clemens's *Hofkapelle* (see above).

Andreas Wunderlich («Wunderlich»), hired in 1735, was also a town musician (a wait), associating himself with the musicians' guild in 1718,⁷¹ became a tower guard in 1736⁷² and is recorded until the 1740s.⁷³ He also worked at the Jesuit school as a teacher from 1719 to 1769⁷⁴ and was a bassoon player at the court (see below). Joseph Bach («Bach»), hired in 1769, Joseph Humpel, hired several times from 1753 to 1769 and member of Duke Clemens's *Kapelle* (see above), as well as Anton Lori («Lorri»), hired several times from 1753 to 1760 as a singer and instrumentalist and also a court musician (see below), were teachers in the Jesuit school in 1760.⁷⁵ Antoni Lidl «Musicus aus der Au» («musician from Au», today a quarter of Munich) applied for the post of town musician in 1748 and is recorded in the lists in 1762, 1764-1769, and maybe also in 1760-1762, 1765 and 1774 (simply named «Lidl».⁷⁶ The instrumentalist named «Gigl», hired in 1766-1767, may be identical with Joseph Gill who is recorded in the documents of the town musicians since 1741.⁷⁷ Joseph Kiener

68. D-Msta, Gewerbeamt 3499, undated document and documents from 23 September 1720 and 17 March 1721.

69. See KEVORKIAN, *Music and Urban Life*, cit., p. 94.

70. D-Msta, Gewerbeamt 3499, letter from 16 March 1740: «gleichwie aber mir neben dem Burgerrecht sowohl die Stattpfeiffer als Statsgeigers Stöll genzlichen zu reservirn gedenckh, inmassen mich de facto nit aigentlich resolvirn khan, ob seiner Zeit beÿr HofMusic oder aber meinem damahlig burgerlichen Stükhlein Brodt zuverharren mich entschliessen werde» («but besides the citizenship I want to fully reserve my posts as wait and town violinist because de facto I cannot resolve upon being part of the music establishment of the court or remaining making my civil piece of bread as ever»). He proposed to engage a substitute as was permitted earlier for Johann Kummelsperger and Andreas Wunderlich.

71. See D-Msta, Gewerbeamt 3496, fol. 25v.: «ao 1718 hat sich Andreas Wunderlich Stattpfeÿffer in die Ladt einkhaufft Und d[as] Erstemahl richtig erlög 4 K. 30. X» («In the year 1718 Andreas Wunderlich, wait, has bought himself into the guild and, for the first time, paid 4 K. 30 X»).

72. See KEVORKIAN, *Music and Urban Life*, cit., pp. 27, 111-112; ID., *Town Musicians*, cit., pp. 354, 356, 359; HILDEBRANDT, «Sie spielten gar nicht so übel zusammen...», cit., p. 20.

73. See D-Msta, Gewerbeamt 3499, several documents.

74. See STUBENVOLL, *Geschichte des Königl. Erziehungs-Institutes*, cit., p. 185.

75. See *ibid.*

76. See D-Msta, Gewerbeamt 3498/2, documents from 19 August 1744, 6 November 1748.

77. See *ivi*, documents from 27 February 1741 and 3 November 1745.

who was in Duke Clemens's orchestra was the son of a watchman in Burghausen and applied for the post of town violinist in 1748.⁷⁸

A handful of musicians appears among the staff of Munich churches. Four musicians were hired from and two others can be linked to the collegiate church *Unsere Liebe Frau* or *Liebfrauenkirche*. In an undated document of the church (around 1700) the trombone, viola and violone player Johann Angermüller and the singer and viola player Franz Grill are named⁷⁹ who appear among the instrumentalists for the operas in 1735. Grill («Franz Grüll») is also mentioned in a document from 1710.⁸⁰ From 1738 to 1742 Andreas Eckhardt was *Regens chori* of the church. He is mentioned as a singer in the lists of 1735 and 1736, but already served the court as *Akzessist* before 1718, sang in the court operas since 1720 and was employed at court in 1727.⁸¹ The accumulation of different posts – at court, in churches, in schools – was not uncommon. The need for income is a characteristic trait for Munich court musicians.⁸²

Johann Christoph Hirschberger who also was a musician in the Jesuit church of St. Michael since around 1729 was Eckhardt's successor at the *Frauenkirche* from 1742 to 1756⁸³ and may be identical to the singer «Hirschberger» mentioned in the lists of 1735. The identity of the instrumentalist «Obermiller» hired in 1762, 1763 and 1764 is not quite clear because several name combinations appear in the literature. Johann (Joseph Adam), Josef Adam and Joseph Anton Obermiller are mentioned and maybe identical with Hirschberger's successor from 1757 to 1769 after having been the musical director at the Jesuits from 1753 to 1756.⁸⁴ A Joseph Adam was trained in the Jesuit school (b. 1729, graduate 1746/1747),⁸⁵ but his dates contradict the ones for Joseph Anton given by Münster (b. 1701).⁸⁶ Franz Anton Stadler, maybe identical with the instrumen-

78. See *ivi*, document from 27 May 1748.

79. See SÖHNER, *Die Musik im Münchner Dom*, cit., p. 79.

80. See *ivi*, p. 80.

81. See *ivi*, p. 85; H. HELL-M. HOLL-R. MACHOLD, *Die Musikhandschriften aus dem Dom zu Unserer Lieben Frau in München. Thematischer Katalog. Mit einem Anhang. Ein Chorbuch aus St. Andreas in Freising*, München, G. Henle, 1987, p. xvi.

82. See also B. OVER, *Outstanding Payments – Outstanding Debts: Musicians at the Munich Court in the 18th Century*, in *Court Musicians and Money*, ed. by S. OWENS and B. REUL, forthcoming.

83. See SÖHNER, *Die Musik im Münchner Dom*, cit., pp. 86, 131; HELL-HOLL-MACHOLD, *Die Musikhandschriften aus dem Dom zu Unserer Lieben Frau in München*, cit., p. xviii; MÜNSTER, *Die Münchner Fastenmeditationen*, cit., p. 420.

84. See SÖHNER, *Die Musik im Münchner Dom*, cit., p. 87; HERRMANN-SCHNEIDER, *Die Musikhandschriften der St. Michaelskirche in München*, cit., p. xviii, states that he was «Seminarinspektor oder -präfekt».

85. See PUTZ, *Die Domus gregoriana*, cit., p. 285.

86. See MÜNSTER, *Die Münchner Fastenmeditationen*, cit., p. 422.

talist «Stadler» from the list of 1774, was employed as an organist at the court since 1754. He also worked as an organist at the Jesuits from 1772 and at the Frauenkirche from 1784 to 1792. He was already involved in musical matters of the church in the 1770s because he married the daughter of his predecessor in 1775 and supported his father-in-law with his duties until his death.⁸⁷

The already mentioned cases of payments to musicians employed at court show that it was not only musicians from outside the courtly musical establishment who benefited from these. Court musicians also received money. The reason why is not easy to determine because they already earned their living as employees of the court. Sometimes *Akzessisten*, i.e. younger, unpaid musicians who were allowed to play with the *Hofkapelle* for training purposes,⁸⁸ received some money, sometimes singers received some money for playing instruments, sometimes regular musicians seem to have received a gratuity through these payments, sometimes musicians seem to have been «tested» by an engagement before being employed. Table 3 provides an illustrative list of court musicians receiving extra payments over the period of a decade – their employment at court was checked for the years 1753–1763.

Table 3. An illustrative list of court musicians receiving extra payment, from personnel recorded in the Hofkalender 1753–1763.

Name	Instrument	Hofkalender	Paid in
Ignati/ Ignatius Albert	double bass <i>Akzessist</i>	1763	1754, 1764–1767
Josephus/ Joseph Ignatius Aufhauser	horn	1753–1763	1753, 1774
Joseph Barth/ Bart/ Baart/ Parth	horn	1753–1758	1753–1755
Ferdinand Blaimb/ Bluemb	violin	1753–1763	1760, 1765 ⁸⁹
Franz/ Francesco Bouresi/ Pouresi/ Buresi	violin	1753–1763	1735, 1758
Virgilius Camerloher	violoncello	1753–1763	1753 ⁹⁰

87. See SÖHNER, *Die Musik im Münchner Dom*, cit., p. 90; HERRMANN-SCHNEIDER, *Die Musikhandschriften der St. Michaelskirche in München*, cit., p. xviii.

88. They served the court with the hope of obtaining one of the fixed posts. On *Akzessisten* see OVER, «*un pareill Virtuoso*», cit.

89. It is not clear whether the entries for «Bluemb» or «Bluemb»/«Blumb» junior (without name; 1758, 1774 and 1769) refer to Ferdinand or to Ludwig.

90. Maybe also in 1758, 1760 and 1765 («Camerloher», «Camerlocher» without name).

ADDITIONAL MUSICIANS AT THE MUNICH COURT IN THE 18TH CENTURY

Name	Instrument	Hofkalender	Paid in
Ignatius Doll/ Dol	vocal <i>Akzessist</i>	1753-1759	1735-1736, 1753-1755 ⁹¹
Carl Dubreil/ du Brevil	violin	1753, 1763	1753
Johann Adam Fridl	violin	1753-1756	1753
Johann Georg Fridl	violin	1753	1753
Joseph Arnold Groß	trumpet, violin ⁹²	1753-1762	1753
Ignatius Hechenthaller	vocal <i>Akzessist</i> , from 1760 listed as a bass	1753-1763	1753, 1755 ⁹³
Joseph Hechenthaller	viola	1753-1763	1765-1766
Philipp Heiß	viola	1753-1763	1728, 1735, 1753, 1765 ⁹⁴
Franz Hintermayr	double bass	1753-1762	1753
Franz Xaver/ Franciscus Xaverius Hoffmann	vocal <i>Akzessist</i> , from 1760 listed as a bass	1753-1763	1753-1754, 1758, 1760, 1762-1763
Nicolaus Hofmayr/ Hoffmayr/ Huefmayr	tenor	1756-1763	1760, 1762
Anton/ Antoni/ Antonius Kaiser/Kayser	double bass	1753-1763	1753, 1758, 1760 ⁹⁵
Michael Kaiser/Kayser	bassoon <i>Akzessist</i> , since 1757 listed regularly	1753-1763	1753-1754, 1758, 1760, 1765
Franz Köslinger/ Köstlinger/ Kößlinger	bassoon	1753-1763	1758, 1761
Johannes Lanbeck/ Labeck/ Laabeck	horn	1753-1763	1753
Joseph Lindner/ Lindtner	viola	1762-1763	1758, 1760, 1765
Antonius Lori	bass	1753-1763	1753, 1755, 1760

91. Engaged as a singer and instrumentalist; in 1755 only «Doll».

92. Groß was employed as a trumpeter with the additional task of playing the violin in ballets («als Vor-Geigern in denen Palleten») and later was «Spielgraf». D-Mhsa, Kurbayern, Hofzahlamt 787 (1747), f. 272.

93. Engaged as instrumentalist and singer; in 1753 surname only; in 1755 a «Hechenthaller» (without name) is qualified an «altist» (alto singer).

94. Engaged in 1728 as a singer; it is not clear whether the instrumentalist «Heiß» (without name; 1758, 1760) refers to Max or Philipp Heiß.

95. It is not clear whether «Kaiser» (surname only; 1774) refers to Anton or to Andreas, Michael or Thomas.

Name	Instrument	Hofkalender	Paid in
Bonaventura Ludwig/ Ludtwig/ Ludwickh/ Ludwich	horn	1753-1758	1753-1755
Blasius Mack/ Mackh	viola	1753-1763	1735, 1753 ⁹⁶
Mathias Mayr	viola	1753-1763	1753
Johann/ Joannes Mosmayr	keyboard instrument	1755-1763	1755, 1766
Ferdinand Pater/ Bater/ Patter ⁹⁷	viola, since 1762 violin	1753-1759, 1762-1763	1735, 1753, 1758, 1760, 1765 ⁹⁸
Joachim Penckmayr/ Pembsmayr ⁹⁹	bellows treader «Emeritus»	1753-1754	1753
Aloysius/ Aloysi Pixner/ Pirner	double bass	1753-1763	1753, 1758, 1760, 1765 ¹⁰⁰
Caspar/ Johann Caspar Rädel/ Räd/ Radl	double bass	1753-1754	1753-1754
Johann Rebekhe/ Rebckhe	bellows treader	1753-1763	1753
Johannes Rispler	horn	1753	1753
Johann Georg Rudolf/ Ruedolf	horn	1753-1763	1753
Jacob Rumpfsperger/ Rum- melsberger/ Rummelsperger/ Rumelsberger	oboe	1754-1762	1758
Schilling	oboe	1756-1763	1758
Franz Anton/ Franciscus An- tonius Stadler/ Stadlr	keyboard instrument	1754-1763	1774
Crispinus Starckh/Starch	violin	1753-1759	1735
Benno Thomas	violin	1753-1763	1758, 1760
Michael/ Michl Wastian	bellows treader	1753-1763	1753

96. In 1735 Mack is recorded as a singer.

97. Maybe he is identical with «Pater Zeppin» listed in 1760-61 as a violinist.

98. Engaged as a singer in 1735; in 1758 and 1765 surname only («Bater», «Pater», «Patter»).

99. In the *Hofkalender* «Johann» Penckmayr is listed in 1755-1760, «Joachim» Penckmayr in 1760-1763. It is not clear whether the two musicians are identical (because of misspellings) or must be distinguished

100. 1758, 1760, 1765 «Pixner», «Bixner» without name.

ADDITIONAL MUSICIANS AT THE MUNICH COURT IN THE 18TH CENTURY

Name	Instrument	Hofkalender	Paid in
Johann Michael/ Michael/ Michl Weigl	alto	1759–1763	1754, 1758, 1760–63 ¹⁰¹
Joseph Winckler/Wünckhler	violin	1753–1763	1735, 1758, 1760
Joseph/ Josias Wodiczka/ Wodizka/ Wotizka	violin	1753–1763	1753 ¹⁰²
Andreas Wunderlich/ Wünderlich	bassoon	1753–1763	1735, 1753
Johann Georg Zechner/ Zechetner	violoncello	1753–1754	1735, 1753

Family members of court musicians seem to have been engaged as well. In the lists, many names are found who may have been relatives of court musicians. This applies, for example, to those with surnames such as Aliprandi (Franz, Joseph, maybe sons of Bernardo Aliprandi), Dubreil (Jacob), Pluem/Bluemb (Ludwig), Toste (Antoni), Wodiczka (Wilhelm). Maybe they served as *Akzessisten* too for which documentation is only found occasionally, for example, in the printed *Hofkalender*, but not consistently. That not all family members were engaged at court, building instead on the power of family units, seems to have been a common practice: An example may be the family Fridl which was employed at court and received extra payments in 1753. From the documents we know that they were father (Adam) and sons (Michael, Georg and Johann). However, only Adam, Michael and Georg were employed at the *Hofkapelle* on 23 January 1753, but received their salary retroactively from 21 August 1752. This was obviously their real date of joining the *Hofkapelle*. Unusually, they were employed as a group and received 950 fl. with the option of dividing the amount between them.¹⁰³ Johann, who was obviously the

101. In 1755 he was engaged as a singer from the Jesuit school; in the other years mentioned he appears as an instrumentalist.

102. It is not clear whether the entries for «Wodiczka» (surname only; 1758, 1760, 1765) refer to Joseph or Wilhelm.

103. D-Mhsa, Kurbayern, Hofzahlamt 793 (1752), f. 261r.-v.: «Adam Fridl, dann dessen ältere zwäy Söhn, Michael: und Georg Fridl, seint inhalt ordonanz de dato .23.t Jenner Ao: 1753. als Hof Musici aufgeno[m]men: und Ihnen sa[m]mentlich miteinander Vom .21.t August Ao: 1752. als der Tag Ihrer anstellung an, zur Jährlichen bestallung 950 f. dergestalten ausgeworffen worden, daß, wann der Vater und beyde Söhn sich miteinander nicht solten betragen: oder dergleichen können, dem Erstern Vor sich, und seine ybrige Kinder zum benötigten Unterhalt ybern Steuer abzug hiervon 380: die ybrige 570. F: aber besaget dessen zwäy Söhnen, und zwar jedem yber abzug der steuern 285 f: verbleiben solten, id est dermahlen allen .3en miteinander

youngest son, must have been sustained by the income of the other three, but received his own payment for playing at court in 1753. Families of town musicians seem to have formed a pool as well: The members of the family Albert (without name, «junior», Anton, Ignatius – see above for his employment in Duke Clemens's *Kapelle* – and Jacob) may have had something to do with the leader of one of the urban music companies allowed to be active in the city («Albertische Compagnie»).

¹⁰⁴

But, in the end, many names in the lists remain unidentified. In fact, we cannot exclude the possibility that some did not hold any official employment in Munich institutions and, therefore, did not leave any traces, but were journeymen. The guild system comprised travels as a journeyman to gain experience as part of the formation of apprentices. This system applied also for town musicians, organized in guilds. As Tanya Kevorkian mentions, musicians sometimes detailed their travels in their applications.

¹⁰⁵

Conclusion

Although the Munich court maintained a rather big musical establishment, for certain festivities – operas, pastorals, oratorios, balls, *Bauernhochzeiten* – extra musicians were employed. These additional forces were recruited from the musical institutions of the city, including the churches, the Jesuits (whose students also had notable acting abilities) and the Liebfrauenkirche. Moreover, the orchestra of Duke Clemens of Bavaria constituted a hub for experienced

Vom .21.t August heuer An. f: 950:-:» («Adam Fridl and his two elder sons Michael and Georg Fridl have been admitted as court musicians according to the ordinance from 23 January 1753. Retroactively from 21 August 1752, the day of their appointment, together they shall receive 950 fl. per year as a salary with the following condition: should the case be that the father and his two sons will not live in good harmony the first should receive for himself and his other children for subsistence 380 fl. (after taxes), the other 570 fl. being for his aforementioned two sons. Each of them shall remain with 285 fl. (after taxes). But for the time being, they shall receive 950 fl. from 21 August»).

104. On the Albert family cf. also M. HILDEBRANDT, «*Sie spielten gar nicht so übel zusammen...*», cit., p. 3.

105. See KEVORKIAN, *Music and Urban Life*, cit., p. 127. Johann Georg «Pörhamb», a «Thurner gesöll» («journeyman watchman») detailed that he was a year in Ingolstadt, another in Neumarkt, still another in Schwandorf, more than a year in Landsberg (am Lech) and one and a half year at St Peter's church in Munich. From another document it is known that he came from «Dietfurth», maybe Dietfurt an der Altmühl which is 30 km distant from Ingolstadt. See D-Msta, Gewerbeamt 3499, documents from 18 January 1736.

musicians. Musicians travelling for training purposes may have been hired as well. Court musicians received some extra payment. To hire extra musicians meant to add forces to the the well-integrated ensemble of the court. Therefore, rehearsal times had to be appropriate and from very complicated works we realize that they could be very intense.

Not only German musicians are found among the extras, but also Italian ones like Amprosi (Ambrosio?), Basadoni, Carl Bellini, Bopelli (in Duke Clemens's *Kapelle*, see above), Francesco Burresi (Bouresi, see above), Cattenati, Fornari and Pietro Rossi. «Rongeti», employed as an instrumentalist in 1762 and 1763, may be Elisabetta Ronchetti's husband who performed in the revival of Bernasconi's *Temistocle* in carnival of the same year 1762.¹⁰⁶ A rather exotic musician for the time is a black person called «Gägäschu, Mohr» who was employed as an instrumentalist for several occasions in 1753. Some musicians supporting the *Hofkapelle* later entered the court musical establishment so that the bulk of extras was also a hub for recruiting. Burresi is such a case.¹⁰⁷

The practice of hiring musicians from outside the court documents a rather intense exchange between the city and the court and, maybe, comprised musical forces «on the free market» as well. It is the question if the high number of these additional forces documents the wish to add more splendour to the already lavish courtly spectacles. This may have been only one of the reasons. Another may be the support or replacement of senior members of the *Hofkapelle*. Bear in mind that to enter the court meant to secure a life-long post, implying that musicians worked almost until the end of their lives.¹⁰⁸ But more than that, the documents show the intense care the court took about sound. The court theatre, the so-called Cuvilliés theatre opened in 1753 and still extant,¹⁰⁹ is not very big. According to the Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen the auditorium has a volume of 400 qm.¹¹⁰ The Salvator theatre which was opened in 1651 and located outside the court

106. See the libretto, online: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10382073-5>.

107. See B. KÄGLER, *Early Modern Musicians Across Europe: A Close Look at Munich in the 18th Century*, in *Glazbene migracije u rano moderno doba: ljudi, tržišta, obrasci i stilovi/Music Migrations in the Early Modern Age: People, Markets, Patterns and Styles*, Zagreb, Croatian Musicological Society, 2016, pp. 65-101: 83.

108. See B. OVER, *Employee Turnover in Hofkapellen of the Wittelsbach Dynasty: Types of and Reasons for (Impded) Migration (1715-1725)*, in *Glazbene migracije u rano moderno doba: ljudi, tržišta, obrasci i stilovi/Music Migrations in the Early Modern Age: People, Markets, Patterns and Styles*, Zagreb, Croatian Musicological Society, 2016, pp. 143-163: 150.

109. It was evacuated during World War II, but transferred to another building in the Munich residence after the war.

110. https://www.schloesser.bayern.de/deutsch/raeume/objekte/mu_r_cuv.htm.

seems to have been even smaller: Gianluca Stefani hypothesizes that it may have been 29.20 m long and 14.75 m wide¹¹¹ which is equivalent to a volume of 430.70 qm – for the entire building! Therefore, in both theatres an orchestra of sometimes about 50 or more players must have resounded with a massive sonority. With sometimes more than 50 singers, the chorus was a «real» chorus as we understand it today and not an ensemble of soloists, maybe with a very small number of *ripieno* singers as was often practiced.¹¹² The high number of up to 48 equally divided extra choral singers (to which must be added the court singers who did not take over roles in the pieces performed) is equally indicative of the care for sonority. This also concerns the case of Bernasconi's *Demofonte* when the chorus was obliged to sing not on open stage but hidden behind the scenes, with an acoustically unsatisfactory result. The care for sonority necessitated the additional employment of more singers. Although there remain a lot of open questions, what the impressive list of extra musicians definitely shows is the high number of apparently well-trained musicians in Munich who enriched the cosmopolitan musical life of the town not only at court, but also in the public and private sphere.

111. See G. STEFANI, *I due «gemelli» veneziani. Francesco & Francesco Santurini uomini di teatro al servizio della Serenissima Repubblica*, Firenze, Polistampa, 2023, p. 27.

112. See, for example, the discussion about Johann Sebastian Bach's chorus: A. PARROTT, *Bachs Chor. Zum neuen Verständnis*, Stuttgart-Kassel, Metzler-Bärenreiter, 2003. Studies on choruses in secular contexts are largely lacking.

Appendix 1. Additional musicians in operas, serenatas, pastorals and oratorios.

Year	Opera and other vocal works	Composer	Rehearsals	Final rehearsal	Productions	Additional singers	Additional instrumentalists	D-Mhsa, Kurba- yern Hofahlamt	Comments
1728	<i>Porsema</i>	?	3 (16 Dec 1727 until 8 Feb)	1	8	2		1453	Johann Anton Schambsde- burg and Philipp Heiß sang in the chorus
1728	tourna- ment in the «Thurnierhauf»	?	1		2 (13 Dec + repetition)	2		1453	Johann Anton Schambsde- burg and Philipp Heiß sang in the chorus
1735	<i>Alessandro nell'Indie</i>	L. Vinci (pasticcio)	5 (20, 23, 29 Dec 1734, 3, 5 Jan)	9 Jan	8 (9, 12, 16, 20, 23 Jan, 6, 22 Feb, 20 Mar)		14	1476	performed du- ring carnival
1735	<i>Griseida</i>	P. Torri	? (began on 14 Jan)	24 Jan	8 (24, 30 Jan, 2, 13, 16, 20 Feb, 13 Mar)	17	14	1476	performed du- ring carnival
1736	<i>La clemenza di Tito</i>	F. Peli	8 (22, 29 Dec 1735, 4, 10, 14, 17, 21, 24 Jan)	27 Jan	4 (29 Jan, 5, 8, 12 Feb)	14	15 + 1	1491	performed du- ring carnival, Akzessist Carl Kröner play- ed violin and «Flautino»
1736	<i>Catone in Utica</i>	P. Torri	5		6		1	1491	Akzessist Carl Kröner play- ed violin and «Flautino»

Year	Opera and other vocal works	Composer	Rehearsals	Final rehearsal	Productions	Additional singers	Additional instrumentalists	D-Mhsa, Kurba- yern Hofahlant	Comments
1753	<i>San Maurizio e compagni martiri</i>	A. G. Pampani	3 (7, 8, 9 Mar)	10 Mar	3 (11, 18 Mar, 3 Apr)	4 S, 4 A (Jesuit pupils), 2 «Instrumental Accessisten»	7	1710, Doc. 2828	performed during Lent in the opera house, first rehearsal in Maxburg
1753	S. Cipriano e S. Giustina	?	3 (21, 22, 23 Mar)	24 Mar	2 (25 Mar, 8 Apr)	4 S, 4 A (Jesuit pupils), 2 «Instrumental Accessisten»	6	1710, Doc. 2828	performed during Lent in the opera house
1753	<i>Climene pastorella</i>	?	2 (22, 25 Aug)	27 Aug	1 (29 Aug)	6 (Jesuit pupils)	6	1710, Doc. 2830	performed in Nymphenburg castle for the birthday of Electress Maria Anna
1753	<i>Climene pastorella</i>	?		24 Sep	1 (25 Sep)	6 (Jesuit pupils)	6	1710, Doc. 2830	performed in the Salvator theatre
1754	<i>Temistocle</i>	A. Bernasconi	10 (3, 13, 14, 24, 29, 31 Dec 1753, 1, 2, 3, 5 Jan)	4 Jan	8 (6, 14, 22, 28, Jan, 4, 11, 18, 26 Feb)		22	1730, Doc. 2804	performed during carnival
1754	oratorio	G. Zonca	3 (6, 13, 20 Feb)	1 Mar	6 (3, 6, 10, 13, 17, 26 Mar)	10 (Jesuit pupils)	12	1730, Doc. 2806	performed during Lent in the opera house
1754	<i>La Betulia liberata</i>	A. Bernasconi	5 (13, 15, 16, 18, 20 Mar)	21 Mar	4 (21, 30 Mar, 2, 29 Apr)	2, 29 (Jesuit pupils)	12	1730, Doc. 2806	performed during Lent in the opera house
1754	<i>Temistocle</i>	A. Bernasconi	1 (27 Mar)		1 (28 Mar)		17	1730, Doc. 2806	performed during visit of prince of Modena

Year	Opera and other vocal works	Composer	Rehearsals	Final rehearsal	Productions	Additional singers	Additional instrumentalists	D-Mhsa, Kurba-yern Hofahlamt	Comments
1754	<i>L'ozio fuggato dalla Gloria</i>	P. Onori	4 (17, 19, 22, 24 Jul)	25 Jul	2 (26 Jul, 7 Aug)	12 (Jesuit pupils)	8	1730, Doc. 2808	performed in the opera house for the name day of Electress Maria Anna
1754	<i>Il Balazet</i>	A. Bernasconi	15 (25, 26, 28 Sep, 1, 2, 4, twice 5, 6, 7, twice 8, 9, 10 Oct, 9 Nov)	11 Oct	7 (12, 15, 20, 27 Oct, 10, 17, 23 Nov)		21	1744, Doc. 2859	performed for the name day of Elector Max III Joseph
1755	<i>Adriano in Siria</i>	A. Bernasconi	11 (3, 7, 10, 11, 12, 19, 23, 28, 30 Dec 1754, 1, 3 Jan)	4 Jan	7 (5, 13, 23, 27 Jan, 3, 9, 11 Feb)	17 (Jesuit pupils)	25	1744, Doc. 2861	performed during carnival
1755	<i>La Betulia liberata</i>	A. Bernasconi	2 (13, 14 Feb)	15 Feb	3 (16, 19, 27 Feb)	18 (Jesuit pupils)	16	1744, Doc. 2862	performed during Lent in the opera house
1755	«Abrahamos» (= <i>Isacco figura del Redentore</i>)	?	4 (18, 20, 21, 25 Feb)	1 Mar	4 (2, 5, 9, 12 Mar)	4 (Jesuit pupils)	16	1744, Doc. 2862	performed during Lent, most probably in the opera house
1755	«Scipione» (= <i>Il trionfo della costanza</i>)	A. Bernasconi	3 (28 Jun, 1, 3 Jul)	4 Jul	2 (6, 11 Jul)	16 (Jesuit pupils)	11	1744, Doc. 2868	performed for the wedding of Maria Anna Josepha of Bavaria with Ludwig Georg of Baden-Baden

Year	Opera and other vocal works	Composer	Rehearsals	Final rehearsal	Productions	Additional singers	Additional instrumentalists	D-Mhsa, Kurba-yern Hofahlamt	Comments
1755	<i>Diana placata</i>	G. B. Ferrandini	5 (6, 8, 9, 11, 13 Aug)	16 Aug	2 (16, 17 Aug, 3 Sep)		13	1744, Doc. 2869	performed in the opera house for the birthdays of Clemens August Elector of Cologne (17 Aug) and of Johann Theodor Bishop of Freising (3 Sep)
1755	<i>Alessandro nell'Indie</i>	B. Galuppi	8 (26 Aug, 5, 16, 19, 24, 27 Sep, 6, 8 Oct)	10 Oct	4 (12, 15, 19, 26 Oct)		17	1744, Doc. 2871	performed for the name day of Elector Max III Joseph
1755	<i>Temistocle</i>	A. Bernasconi	4 (30, 31 Oct, 4, 7 Nov)	8 Nov	2 (9, 23 Nov)		18	1744, Doc. 2871	performed for the name day of Clemens August Elector of Cologne (23 Nov)
1762	<i>Temistocle</i>	A. Bernasconi	3 (11, 13, 15 Jan)	16 Jan	6 (18, 25 Jan, 4, 8, 15, 22 Feb)		23	1866, Doc. 3253	performed during carnival
1763	<i>Ariarsee</i>	A. Bernasconi	3 (5, twice 7 Jan)	8 Jan	4 (10, 17, 24, 31 Jan)	18	24	1880, Doc. 2991	performed during carnival
1763	<i>Ariarsee</i>	A. Bernasconi			1 (15 Feb)		24	1880, Doc. 2992	performed during carnival
1764	<i>Olimpiade</i>	A. Bernasconi	4 (beginning on 10 Jan)	1	8 (premiere: 16 Jan, until 6 Mar)	36 (9 S, 9 A, 9 T, 9 B)	33	1896, Doc. 3272, 3273	performed during carnival

Year	Opera and other vocal works	Composer	Rehearsals	Final rehearsal	Productions	Additional singers	Additional instrumentalists	D-Mhse, Kurba-yern Hofahlamt	Comments
1765	<i>Semiramide</i>	A. Bernasconi	5 (28, 29 Dec 1764, 3, 5, 15 Jan)	1	8 (7, 11, 16, 24, 29 Jan, 3, 11, 19 Feb)	36	38	1900/III, Doc. 90, 91	performed during the wedding festivities for Joseph II of Austria and Maria Josepha Antonia of Bavaria; children (42) and adult dancers (15)
1765	<i>Le nozze di Amore e di Norizia</i>	P. P. Sales	1 (12 Jan)		2 (12, 25 Jan)	36	11	1900/III, Doc. 90, 91	performed in the Kaisersaal during the wedding festivities for Joseph II of Austria and Maria Josepha of Bavaria
1766	<i>Demofonte</i>	A. Bernasconi	4		5 (13, 24, 27 Jan, 7, 11 Feb)	48 (12 S, 12 A, 12 T, 12 B)	12	1900/IV, Doc. 161	performed during carnival, originally only 36 singers employed, enlargement because of acoustical problems

Year	Opera and other vocal works	Composer	Rehearsals	Final rehearsal	Productions	Additional singers	Additional instrumentalists	D-Mhsa, Kurba- yern Hofahlamt	Comments
1766	<i>Endimione</i>	P. A. Guglielmi	2 (25, 27 Aug)		1 (29 Aug)	30 (8 S, 8 A, 7 T, 7 B)	26	1931, Doc. 3526, 3527	performed in the opera house [for the birthday of the Electress Maria Anna]
1767	<i>Endimione</i>	P. A. Guglielmi	1 (3 Jan)		2 (6, 12 Jan)	36 (9 S, 9 A, 9 T, 9 B)	42	1949, Doc. 3476, 3477	performed during carnival
1767	<i>Siree</i>	T. Traetta	2 (15, 16 Jan)	17 Jan	8 (19, 26 Jan, 3, 9, 16, 24, 27 Feb, 3 Mar)	36	43	1949, Doc. 3480, 3481	performed during carnival
1768	<i>La demenza di Tito</i>	A. Bernasconi	4 (29, 30 31 Dec 1767, 2 Jan)	5 Jan	7 (6, 11/15, 18/22, 25 Jan, 5, 11/12, 16 Feb)	36 (9 S, 9 A, 9 T, 9 B)	40	1965, Doc. 3516, 3517	performed during carnival, rehearsal and performance dates differ
1769	<i>Antigono</i>	P. P. Sales	6 (19, 22, 23, twice 29 Dec 1768)	30 Dec 1768	7 (2, 6, 9, 16, 23 Jan, 3, 7 Feb)		46	1982, Doc. 3715, 3716	performed during carnival, 20 Jesuit pupils for «sea travel» in first ballet
1769	<i>Antigono</i>	P. P. Sales	2 (opera: 8 Apr, ballet: 10 Apr)		2 (11, 19 Apr)		46	1982, Doc. 3719	performed during the visit of Clemens Wenzeslaus of Saxony, Archbishop of Trier
1773	<i>Zenobia</i>	A. Tozzi	3 (23, 25, 29 Dec 1772)	31 Dec 1772	4 (6, 11, 18, 25 Jan)		24	2047, Doc. 3929	performed during carnival

Year	Opera and other vocal works	Composer	Rehearsals	Final rehearsal	Productions	Additional singers	Additional instrumentalists	D-Mhsa, Kurba-yern Hofahlamt	Comments
1773	<i>Orfeo ed Euridice</i>	Chr. W. Gluck	13 (14, 21, 24, 26 Nov, 15, 19 Dec 1772, 8, 12, 15, 16, twice 23, 28 Jan)	2 Feb	5 (5, 9, 15, 19, 22 Feb)	44 (incl. «Posaunisten»)	17	2047, Doc. 3932, 3933	performed during carnival, rehearsal dates differ, maybe separate rehearsals for orchestra and chorus
1774	<i>Achille in Sciro</i>	P. P. Sales	6 (15, 20, 23, 29, 30 Dec 1773, 5 Jan)	8 Jan	6 (10, 24, 31 Jan, 7, 14, 21 Feb)	48	27	2062, Doc. 3814, 3816	performed during carnival, rehearsal dates differ, maybe separate rehearsals for orchestra and chorus
1774	<i>Il re pastore</i>	P. A. Guglielmi	? (began on 7 Jun)	9 Jun	2 (10, 16 Jun)		23	2062, Doc. 3814, 3816	8 dance pupils for ballets
1775	<i>Orfeo ed Euridice</i>	A. Tozzi	9		9	48	25	2081, Doc. 4352, 4353	performed during carnival
1776	<i>Il trionfo di Clelia</i>	J. W. Michl	2 (2, 4 Jan)	6 Jan	7 (8, 15, 22, 29 Jan, 9, 12, 15 Feb)	30	18	2098, Doc. 4433	performed during carnival
1777	<i>Ezio</i>	J. Mislivek		1	6		18, 2 «Flautini» for ballet	2115, Doc. 4533, 4537	performed during carnival

Appendix 2. Additional musicians in balls and the ‘Bauernhochzeit’.

Year	Event	Instrumentalists	D-Mhsa, Kurbayern Hofzahlamt
1751	Hofgarten ball, 6 Jan	29 (15 vl, 4 vc, 4 vne and cb, 4 ob, 2 bn)	1672, Doc. 2527
1752	ball in Hercules-Saal, 6 Jan	29 (15 vl, 4 vc, 4 vne, 4 ob, 2 bn)	1691, Doc. 2645
1753	Dreikönig ball, 4 Jan	28	1710, Doc. 2822
1753	masked ball in Kaisersaal, lasting 8 hours	41	1710, Doc. 2823
1753	Bauernhochzeit, 1 Mar	23	1710, Doc. 2824
1758	ball at small St. Hubertus hunt in Fürstenried	32	1795, Doc. 2827
1760	Freiball in opera house, 4 Feb	22	1829, Doc. 3048
1760	Bauernhochzeit	50 peasant musicians («Pauren Spill=Leith»)	1829, Doc. 3052
1760	Königsball in Kaisersaal, 8 Jan	14	1829, Doc. 3057
1760	Bauernhochzeit, 13 Mar	25	1829, Doc. 3058
1760	Bauernhochzeit, 13 Mar (musicians on carriage)	23	1829, Doc. 3059
1761	Königsball in Kaisersaal, 6 Jan	19	1846, Doc. 3091
1762	Königsball in Kaisersaal, 6 Jan	19	1866, Doc. 3251
1763	Königsball in Kaisersaal, 6 Jan	19	1880, Doc. 2990
1765	Königsball in Kaisersaal, 6 Jan	28	1900/IV, Doc. 161
1765	Freiball in the «Thurnier Hauß», 8 Jan	23	1900/IV, Doc. 161
1765	Freiball, 8 Jan (bill from 31 Jan)	67	1900/IV, Doc. 152
1765	Bauernhochzeit, 10 Jan (musicians on carriages; bill from 12 Jan)	24	1900/IV, Doc. 160
1765	Bauernhochzeit in Kaisersaal, 10 Jan	28	1900/IV, Doc. 161
1765	Bauernhochzeit, 10 Jan (bill from 14 Jan)	60 peasant musicians («Pauren pfeiffer»)	1900/IV, Doc. 159
1765	ceremonial ball («Zermonial Pääll») in Hercules-Sa- al, 13 Jan	24	1900/IV, Doc. 161
1765	Domino ball in opera house, 14 Jan	43 (incl. 14 «Semi- naristen», i.e. musi- cians from the Jesuit college)	1900/IV, Doc. 161
1765	ball after fireworks in Nymphenburg castle, 15 Jan	21	1900/IV, Doc. 161

Appendix 3. Musicians hired for festivities of the Munich court.

Name	Instru- mentalist/ Singer	Year
Adamperger/Adamberger	S	1754, 1755
Adamperger, Valentin	S	1755
Albert	I	1755, 1758, 1760, 1761, 1762, 1763, 1765, 1774
Albert, junior	I	1769
Albert, Antoni	I	1764
Albert, Ignatius	I	1754, 1764, 1765, 1766, 1767
Albert, Jacob	I	1765, 1766, 1767, 1768
Aliprandi	I	1774
Aliprandi, junior	I	1768, 1769
Aliprandi/Alleprandi, Franz	I	1766, 1767
Aliprandi/Alleprandi, Joseph	I	1766, 1767
Amprosi [Ambrosio?]	I	1758
Ander	S	1753
Angermiller, Johann	I	1735
Aufhauser	I	1753, 1774
Aufhauser, Joseph	I	1753
Auracher	S	1753
Bach, Joseph	I	1769
Bachmayr	I	1763, 1764, 1765
Baader/Paader	S	1754, 1755
Baader, Georg	S	1755
Baader, Gregori	S	1755
Bader	I	1774
Parth	I	1755
Bart/Baart, Joseph	I	1753, 1754, 1755
Basadoni	I	1760
Baur/Paur	S	1754, 1755
Baur, Antoni	S	1754
Baur, Carl	S	1755
Baur, Joseph	S	1754
Baur/Baaur, Vitalis	S	1753, 1755
Bellini	I	1753, 1755
Bellini, Carl	I	1754, 1755
Bich..., Michael	S	1735
Bisser (?), Michael	I	1753

BERTHOLD OVER

Name	Instru- mentalist/ Singer	Year
Bolz	I	1767, 1769
Bolz, Johann	I	1768
Bouk	S	1754
Bömb	I	1760
Bopelli/Boppeli/Boppelli/Popelli	I	1760, 1761, 1762, 1763, 1764, 1765, 1767, 1768, 1769, 1774
Bouresi/Burresi, Francesco	I	1735, 1758
Buechhofer	S	1754
Camerhueber	S	1754, 1755
Camerloher/Camerlocher	I	1753, 1758, 1760, 1765
Camerloher, Joseph	I	1735
Camerloher, Virgilius	I	1753
Cattenati/Catenati/Cardenati/Cartinati	I	1764, 1766, 1767, 1768, 1769, 1774
Christoph, Christoph	I	1753, 1754, 1755
Christoph, Michael/Michl	I	1754, 1755, 1762, 1763, 1764, 1765, 1766, 1767, 1768, 1769
Cröner, Carl	I	1736
Cröner, Thomas	I	1753
Dauchmann, Ambrosius	I	1753
Diener, Niclas	I	1755
Dirr/Dir, Georg	I	1767
Doll	S	1755
Doll, Ignatius/Ignati	S	1735, 1736, 1753
Doll, Ignatius	I	1753, 1754
Dorsch	I	1774
Dubreil	I	1754
Dubreil, Carl	I	1753
Dubreil, Jacob	I	1763, 1765
Eckhardt	S	1735, 1736
Eder	I	1763
Eder, Antoni	I	1764, 1765
Eigersperger/Aiglsperger/Eiglsperger	S	1754, 1755
Eiglsperger, Adam	S	1755
Eiglsperger, Joseph	S	1755
Ellinger	S	1735, 1736
Embß	I	1766, 1767
Embß, Caspar	I	1768, 1769

ADDITIONAL MUSICIANS AT THE MUNICH COURT IN THE 18TH CENTURY

Name	Instru- mentalist/ Singer	Year
Faber	I	1774
Feichther, Georg	I	1767, 1769
Feiffer (?), Ernesto	I	1735
Phaifer	I	1774
Feinerman/Feinermann	I	1767, 1769, 1774
Fornarij	I	1755
Forstner	I	1764, 1765, 1766, 1767, 1768, 1769
Frech (?), Joseph	I	1735
Freithofer/Freithover/Freithoffer/Freuthofer	S	1753, 1754, 1755
Freithofer, Caspar	S	1755
Fridl, Adam	I	1753
Fridl, Georg	I	1753
Fridl, Johann	I	1753
Fridl, Michael	I	1753
Fröhehl	S	1755
Gägäschu, Mohr	I	1753
Gansbeckh/Ganspeck, Leonhard	S	1735, 1736
Gerbl, Joseph	I	1764
Gigl	I	1766, 1767
Glonner	I	1765
Glonner, Peter	I	1758, 1760, 1761
Göbl	I	1758, 1760, 1762, 1763, 1764
Göbl, Joseph	I	1760, 1761, 1762, 1763, 1765
Golthammer	I	1763, 1764, 1765, 1767, 1768, 1769
Grienwalt/Grienwaldth	S	1753, 1754, 1755
Grill, Franz	I	1735
Grill, Jacob	I	1735
Grill, Johann	I	1765
Grill, Joseph	I	1769
Groß, Joseph	I	1753
Grueber	I	1760, 1774
Haimbhaüßer/Haumbhaüßer	I	1767
Haindl, Francesco	I	1754
Haingartmair	S	1755
Hammer, Michael	I	1769
Hassler, Michl	I	1767
Hautter, Petrus	S	1735

BERTHOLD OVER

Name	Instru- mentalist/ Singer	Year
Hechenthaller	S	1753
Hechenthaller, «altist»	S	1755
Hechenthaller	I	1758, 1760, 1761, 1762, 1763, 1774
Hechenthaller, Ignati	I	1753, 1755
Hechenthaller, Ignati	S	1755
Hechenthaller, Jacob	I	1765, 1766
Hechenthaller, Joseph	I	1765, 1766
Hechenthaller, Michl	I	1767, 1768, 1769
Heichel	S	1735, 1736
Heiß	I	1758, 1760
Heiß, Max	I	1761, 1762, 1763, 1764, 1765, 1766, 1768
Heiß, Philipp	S	1728
Heiß, Philipp	I	1735, 1753, 1765
Heller	I	1769, 1774
Heller, Joseph	I	1768
Hintermayr	I	1753
Hirschberger	S	1735
Höringer/Hieringer	S	1754
Hofer	S	1754
Hofman	I	1760, 1762, 1765, 1769
Hofmann, Franz Xaver	I	1753, 1754, 1758, 1760, 1762, 1763
Hofmann, Xaveri	S	1754
Hofmayr/Huefmayr	I	1760, 1762
Holtzbogen, Giorgio	I	1754, 1765
Hueber/Huber	S	1753, 1754
Hueber	I	1760, 1761, 1762, 1763, 1764, 1765, 1766, 1767, 1768, 1769, 1774
Hueber «Corregent»	I	1765
Hueber, Joseph	S	1753
Hueber, Leonhardt	I	1755
Hueber, Michl	S	1755
Humpl	I	1753, 1754, 1760, 1761, 1762, 1763, 1764, 1765, 1766, 1767, 1768, 1769
Jandofski	I	1765
Kaiser	I	1774
Caiser, And.	I	1765
Kaiser/Kaißer, Antoni	I	1753, 1758, 1760

ADDITIONAL MUSICIANS AT THE MUNICH COURT IN THE 18TH CENTURY

Name	Instru- mental/ Singer	Year
Kaiser/Kayser/Caiser, Michael/Michl	I	1753, 1754, 1758, 1760, 1765
Kaißer, Thomas	I	1762, 1763, 1764, 1765, 1766, 1767, 1768, 1769
Keissler/Kistler (?),	I	1753
Keyßer, Ernst	I	1735
Kazmayr	I	1767
Kieffer, Maximilian	S	1735
Kienner	I	1754, 1755, 1765, 1766, 1767, 1768, 1769
Kienner, Joseph	I	1755
Kirmayr	S	1754
Kirmayr	I	1764, 1765, 1767, 1768, 1769
Kyrmajr, Wolfgang	I	1754
Koch	I	1755, 1760
Koch, Antoni	I	1767, 1768
Koch, Joseph	I	1769
Kölbl, Augustin	I	1769
Kölbl, Joannes	S	1735
Kölbl, Johannes	I	1765
König, Leopold	I	1769
König/Könnig, Michl	I	1754, 1755
Kopolt, Antonius	I	1754
Köpflsperger	S	1754
Köstlinger	I	1758, 1761
Kornteur	S	1754
Chron, Franz	I	1760
Krugg	S	1754
Kumph, Ludovicus	I	1754
Labeck	I	1753
Läbickh (?) [Le Picque, Labeck?]	I	1753
Lang, Matthias	I	1735
Leimiger	S	1753
Lench	I	1774
Lichteisen (?), Michael	S	1736
Lidl	I	1760, 1761, 1762, 1765, 1774
Lidl, Antoni	I	1762, 1764, 1765, 1766, 1767, 1768, 1769
Liegruner/Lingruner	I	1765, 1766, 1767, 1768, 1769
Lindauer	I	1767, 1768, 1769
Lindinger, Jacob	I	1735

BERTHOLD OVER

Name	Instru- mentalist/ Singer	Year
Lindtner	I	1758, 1760, 1765
Lops (?)/Lobß	I	1753, 1765
Lorri	I	1755
Lorri, Antoni	S	1753
Lori/Lorri, Anton	I	1753, 1755, 1760
Ludtwig	I	1753, 1755
Ludwig/Ludtwig/Ludwickh, Bonaventura	I	1753, 1754, 1755
Mack, Blasius	S	1735
Mackh, Blasius	I	1753
Mader/Madar, Joseph	I	1769
Maister, Antonius	S	1735
Mayr	S	1753, 1754
Mayr/Majr	I	1760, 1765
Mayr, Andere [Andreas?]	I	1767
Mair, Bartlme/Bartolomeus	S	1753, 1755
Mayr, Ferdinand	I	1765
Mair, Johannes	I	1753
Mair, Joseph	S	1755
Mayr, Mathias	I	1753
Mayr, Xaveri	S	1754
Mayr, Xaveri	I	1762, 1763, 1764, 1765, 1768, 1769
Mellet	S	1735, 1736
Mellet, Maximilian	S	1735
Michl	I	1763, 1774
Michl/Michael, Joseph	I	1767, 1768, 1769
Michl/Michael, Virgili	I	1758, 1760, 1761, 1762, 1763, 1764, 1765, 1766, 1767, 1768
Michlhammer	I	1767, 1768, 1769
Michlpaur	I	1763, 1764
Millpaur	I	1765
Miller	I	1766
Miller, Johann	I	1767, 1768, 1769
Mittermayr	I	1762, 1763, 1764
Morret, Andreas	S	1735
Moser	I	1760, 1767
Moser, Johann	I	1764, 1765
Mosmayr	I	1766

ADDITIONAL MUSICIANS AT THE MUNICH COURT IN THE 18TH CENTURY

Name	Instru- mentalist/ Singer	Year
Mosmayr, Johann	I	1755
Murman, Joseph	I	1735
Nagl	S	1755
Nagl, Antoni	I	1768, 1769
Neuman	I	1774
Neumayr	I	1768, 1769
Neumayr, Joseph	I	1753
Obermiller	I	1762, 1763, 1764
Ohl, Joseph Carl	S	1735
Oltman	S	1754
Oltman, Wolfgang	S	1753
Ominger	I	1760, 1761, 1762
Ostermayr	I	1764, 1765, 1768, 1769
Oßwaldt	I	1765
Painhardt	I	1767
Painhardt, Xaveri	I	1767
Bater/Pater/Patter	I	1753, 1758, 1765
Patter, Ferdinand	S	1735
Patter/Pater/Bater, Ferdinand	I	1753, 1760
Paull, Dominicus	S	1735, 1736
Pembsmayr (?)	I	1753
Pembsmayr, Joachim	I	1753
Pezel/Petzl/Betzl [Pez]	I	1760, 1761, 1774
Pichlmayr/Bichlmayr	I	1754, 1755, 1761, 1762, 1763, 1765, 1766, 1767, 1769
Pixner/Bixner (?)	I	1753, 1758, 1760, 1765
Pixner, Aloysi	I	1753
Pleps/Bleps/Blepbs	I	1762, 1763, 1764, 1765, 1768
Bleps, Joseph	I	1766
Bluemb	I	1758, 1774
Bluemb/Blumb, junior	I	1769
Bluemb, Ferdinand	I	1760, 1765
Pluem, Ludwig	I	1735
Pranger	I	1767, 1768, 1769
Preymayr/Breymayr	S	1754, 1755
Rädl	I	1753
Rädl, Casparus/Caspar	I	1753, 1754

BERTHOLD OVER

Name	Instru- mentalist/ Singer	Year
Radlmayr/Rädlmayr	I	1765, 1767, 1768, 1769
Ramlo	I	1774
Raßo	I	1760, 1761, 1762, 1763, 1764, 1765, 1767, 1768, 1769
Rebckhe, Johann	I	1753
Reiner, Felix	I	1754
Riechmayr (?)	S	1755
Riedtmayr	S	1736
Ringlstötter	I	1766, 1767, 1768, 1769
Ripfl	S	1753, 1754
Rischler	I	1753
Röbhiendl, Joannes	S	1735
Rödl, Joseph	I	1753
Rongeti [Ronchetti?]	I	1762, 1763
Rosmayr	S	1754
Rossi, Pietro	I	1754
Ruedolf	I	1753
Rumbl, Joseph	I	1765
Rumplsperger	I	1758
Sailler, Georg	I	1765
Sautner	I	1753
Sautter, Franz	S	1735
Schambsdeburg, Anthoni/Johann Anton	S	1728, 1735, 1736
Schbertfeger, Petrus	S	1735
Schiling	I	1758
Schluderer	S	1754, 1755
Schmelcher	S	1755
Schmelcher, Dominicus	S	1753
Schmid	S	1753
Schmid	I	1754
Schmidt, Antoni	I	1768, 1769
Schmidt, Laurentius	I	1754
Schurz	I	1767
Sedlmayr	I	1763, 1764, 1765
Seidl/Seydl	S	1753, 1754, 1755
Seitz/Seiz	S	1754, 1755
Seiz, Andreas	S	1755

ADDITIONAL MUSICIANS AT THE MUNICH COURT IN THE 18TH CENTURY

Name	Instru- mentalist/ Singer	Year
Sepert	I	1755
Simerl/Simeth	S	1753, 1754, 1755
Simerl, Martin	S	1753
Stadler	I	1774
Stadler, Caetan	S	1735, 1736
Stainab	I	1765, 1767
Stainab, Michl/Michael	I	1755, 1763, 1764, 1765, 1768, 1769
Starckh, Crispinus	I	1735
Steigenperger/Steignperger/Steigenberger	S	1755
Stickher, Georg	I	1769
Stimpfl	S	1754
Stimpfl, Franz Baul [Paul]	S	1753
Stolz, Johannes/Johann	I	1762, 1764, 1769
Stolz, Joseph	I	1768
Sutor/Suttor	S	1735, 1736
Sutor/Suttor	I	1760, 1762, 1763, 1769, 1774
Sutor, junior	I	1774
Sutor, Augustin	S	1753
Sutor/Suter, Joseph Augustin	I	1754, 1762
Sutor/Suter, Antonius	I	1754
Taper	I	1760, 1761
Taper, Ferdinand	I	1762, 1763
Thomas, Benno	I	1758, 1760
Threer	I	1768, 1769, 1774
Toste, Antoni	I	1768
Viedtmayr (?)	S	1735
Virgili	I	1765
Vogl	I	1760, 1762, 1764, 1765, 1766, 1767
Vogl, Georgius	I	1754
Wastian, Michl	I	1753
Weber	S	1755
Weichlperger/Weichlberger	S	1753, 1754
Weickhoffer, Antoni	I	1735
Weigl/Waigl	I	1758, 1760, 1765
Weigl, Michl	S	1755
Weigl, Michl/Michael	I	1760, 1761, 1762, 1763
Werner	I	1763, 1764, 1765 1766, 1768

BERTHOLD OVER

Name	Instru- mentalist/ Singer	Year
Witner/Weidtner	I	1763, 1765, 1767
Widtner, Carl	I	1764, 1765
Widman	I	1774
Widtman, Xaveri	I	1769
Willer, Johann	I	1735, 1753
Wünckhler	I	1758, 1760
Winckhler/Wünckhler, Joseph	I	1735
Winklhofer, Anthoni	I	1735
Wißinger	S	1754
Wißmayr	S	1754
Wismayr, Georg	S	1753
Wodiczka	I	1758, 1760, 1765
Wodiczka, Joseph	I	1753
Wodiczka, Wilhelm	I	1762, 1763
Wöstermayr	S	1735, 1736
Wünckhlmayr	I	1755
Wunderlich	I	1753
Wunderlich, Ander	I	1735
Zech	S	1755
Zechetner	I	1753
Zecherter/Zechner, Johann Georg	I	1735, 1753
Zeller, Johann	S	1735, 1736
Zennet, Gotthard	I	1755
Zepert/Zeppert	I	1755, 1758

ANDREA SOMMER-MATHIS

IL PRIMO TEATRO D'OPERA COMMERCIALE DIVIENNA (1728-1748) TRA GESTIONE IMPRESARIALE E DIREZIONE CORTIGIANA*

Il Kärntnertortheater (fig. 1) è ben noto per essere stato il precursore della *Staatsoper* («Opera di Stato») di Vienna, inaugurata nel 1869 come K.K. Hof-Operntheater. La costruzione del *Theater bey dem Kärntner=Thor* («teatro accanto alla Porta di Carinzia»), come veniva chiamato per la sua posizione vicino alla porta della città che conduceva in Carinzia, cioè a sud (fig. 2), fu il risultato di dure trattative tra le autorità cittadine di Vienna da un lato, i funzionari della *Niederösterreichische Regierung* («Governo della Bassa Austria») e l'imperatore Giuseppe I con i suoi consiglieri dall'altro.

Il teatro era originariamente destinato a fungere da sede permanente per le compagnie itineranti tedesche e italiane, che fino all'inizio del XVIII secolo si esibivano in vari luoghi, principalmente sui palcoscenici di legno eretti nei mercati della città e nelle cosiddette *Ballhäuser* («sale per il gioco della palla»), ormai fuori uso. Tuttavia, nel 1707, la *Komödienhütte* («capanna delle commedie») sul *Neuer Markt* («Mercato Nuovo») fu demolita e le sale private si rivelarono troppo piccole per l'afflusso di spettatori. Inoltre, non solo rappresentavano un costante pericolo di incendio, ma erano anche un fastidio per i vicini aristocratici, che si sentivano disturbati dal rumore e dalle risse dei comici. Per questo motivo, nel 1707 il governo della Bassa Austria, responsabile per le recite delle compagnie itineranti, incaricò la città di Vienna di trovare un luogo adatto per un teatro stabile, che fu infine individuato nei pressi del Kärntnertor, vicino al *Bürgerspital* («Ospedale Civico»), dove il magistrato voleva costruire un nuovo edificio teatrale a proprie spese.¹ Tuttavia, le autorità comunali non intendevano gestire direttamente questo teatro, ma volevano

* Questo saggio si basa sulle ricerche dell'autrice sul Kärntnertortheater come teatro d'opera, pubblicate nel volume *Das Wiener Kärntnertortheater 1728-1748. Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, hrsg. von A. SOMMER-MATHIS und R. STROHM, Wien, Hollitzer, 2023. Il presente contributo è la versione sintetica e aggiornata in italiano del capitolo *Zur Bau- und Funktionsgeschichte des Theaters nächst dem Kärntnertor (1708-1748)*, pp. 3-46.

affittarlo ad appaltatori, proprio come avevano fatto i proprietari delle sale per il gioco della palla. Poiché i consiglieri municipali temevano che presto si sarebbero trovati degli imitatori per questo progetto, e che quindi il loro investimento finanziario nella costruzione non sarebbe valso la pena, il 3 maggio 1708 presentarono una petizione all'imperatore Giuseppe I per ottenere un privilegio esclusivo (*Privilegium privativum*) per costruire e gestire il teatro.² In origine si pensava addirittura di costruire due edifici teatrali, uno per i comici tedeschi sulla piazza davanti al Kärntnertor, l'altro per gli attori italiani sulla Freyung, vicino al *Schottenkloster* («Monastero scozzese»)³. Tuttavia, il progetto andò presto in fumo a causa di divergenze con i monaci benedettini, che non erano d'accordo con la costruzione di un teatro davanti alle porte del loro monastero. Si tornò quindi al piano originale e si costruì solo un teatro vicino alla *Bürgerspitalkirche* («Chiesa del Ospedale Civico») (fig. 3).⁴

Al primo sopralluogo, però, i consiglieri comunali ebbero una brutta sorpresa: l'imperatore Giuseppe I aveva già assegnato il cantiere a un conte fiorentino di nome Francesco Maria Pecori, che si presentò come «protettore e soprintendente» di una compagnia italiana con cui si esibiva nel Ballhaus presso il convento francescano. Non si sa molto di Pecori, se non che lavorò dapprima alla corte del granduca Cosimo III a Firenze e poi giunse come ciambellano alla corte imperiale di Vienna, dove aveva già servito con lo stesso incarico lo zio Antonio Francesco Pecori, elevato al rango ereditario di conte dall'imperatore Leopoldo I nel 1666. Francesco Maria, invece, godeva della speciale protezione dell'imperatore Giuseppe I e nel 1707 non solo ricevette una elevazione del suo rango nobiliare, ma anche l'incarico di costruire e gestire il nuovo teatro municipale a Vienna.⁵ Il conte italiano documentò in modo dimostrativo le

1. Lettera del governo della Bassa Austria del 17 dicembre 1707, ora in F. HADAMOWSKY, *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien-Munich, Jugend & Volk, 1988, p. 170.

2. Petizione del sindaco e del consiglio comunale di Vienna all'imperatore Giuseppe I, 3 maggio 1708, Wiener Stadt- und Landesarchiv (d'ora in avanti WSLA), Alte Registratur (d'ora in avanti A.R.), 177/1709. Cfr. O. TEUBER-A. WEILEN, *Das K. K. Hofburgtheater seit seiner Begründung*, Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1896, p. 22, nota 4; E. SCHENK, *Die Anfänge des Wiener Kärntnertortheaters (1710-1748)*, Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Universität Wien, 1969, appendice 10.

3. Lettera del sindaco e del consiglio cittadino di Vienna a Johann Baptist Bartolotti Freiherr von Bartenfeld, 12 maggio 1708, WSLA, A.R. 177/1709. Cfr. SCHENK, *Die Anfänge*, cit., appendice 12.

4. Cfr. *ivi*, pp. 32-34, appendice 14 e piani B, C e D.

5. Cfr. A. RAUSCH-C. FASTL, *Pecori, Francesco Maria Graf*, in *Österreichisches Musiklexikon online* (d'ora in avanti *oeml online*), <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001dc95> (ultimo accesso: 24 marzo 2025).

sue pretese sul terreno, facendo redigere una pianta e inchiodando dei paletti. Poiché Pecori godeva della massima protezione da parte dell'imperatore, alla fine il consiglio comunale non poté far altro che acconsentire alla costruzione del teatro secondo le indicazioni del conte italiano e persino anticipare i costi di costruzione, mentre il conte ottenne la gestione del teatro *ad dies vitae* per sé e per i suoi discendenti. Pecori era solo obbligato a restituire il capitale anticipato in cambio di un interesse annuo del cinque per cento.⁶

Con un decreto del 3 luglio 1708, l'imperatore Giuseppe I aveva dato il via libera alla costruzione ma ben presto sorsero conflitti con i proprietari degli immobili vicini, tanto che i consiglieri comunali avrebbero preferito spostare il teatro in un altro luogo. Ancora una volta, fu l'Imperatore a intervenire l'11 ottobre 1708.⁷ Di conseguenza l'ubicazione originariamente prevista nei pressi del Bürgerspital fu mantenuta e i lavori di costruzione procedettero rapidamente, tanto che l'involucro dell'edificio fu completato nel dicembre 1708,⁸ senza che la città avesse ricevuto il richiesto *Privilegium privativum* e che il conte Pecori avesse mostrato interesse ad assumerne effettivamente la gestione. Al contrario, non si presentò alle date concordate e non pagò nemmeno le tasse prescritte per il mantenimento del carcere e dell'ospizio comunale.

Non si sa molto dei progressi della costruzione e dell'aspetto del Kärntnertheater. In ogni caso, si trattava di un edificio funzionale lungo circa 34 metri e largo 15, con una facciata a tre piani sul lato stretto, mentre la parte del palcoscenico era alta solo due piani (fig. 4). I consiglieri comunali viennesi avrebbero voluto lasciare il teatro appena costruito ad altri interessati, in particolare a Joseph Anton Stranitzky⁹ e alla sua compagnia di *Teutsche Comædianten* («comici tedeschi»), che all'epoca si esibivano nell'ex Ballhaus nella *Teinfaltstraße*. Tuttavia, l'imperatore mantenne la sua decisione e nell'ottobre 1709 non solo concesse definitivamente a Pecori l'uso dell'edificio teatrale, ma si offrì addirittura di assumersi personalmente i suoi debiti e i suoi obblighi

6. Risoluzione imperiale del 3 luglio 1708, in Österreichisches Staatsarchiv (d'ora in avanti ÖStA), Allgemeines Verwaltungsarchiv (d'ora in avanti AVA), Inneres, Hofkammer (d'ora in avanti HK), A.R., Kart. 1368. Cfr. SCHENK, *Die Anfänge*, cit., appendice 15, p. 2.

7. Cfr. ivi, appendice 16, p. 3 e appendice 17.

8. Comunicazione del consiglio comunale al governo della Bassa Austria del 15 dicembre 1708, ivi, appendice 18.

9. Cfr. O.G. SCHINDLER, *Stranitzky, Joseph Anton*, in *oeml online*, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e3a2> (ultimo accesso: 24 marzo 2025); A. SCHERL-B. RUDIN, *Joseph Anton Stranitzky*, in *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*, hrsg. von A. JAKUBCOVÁ und M.J. PERNERSTORFER, Wien, Verlag der ÖAW, 2013, pp. 666-670.

di pagamento.¹⁰ Se Giuseppe I avesse effettivamente acquistato il Kärntner-tortheater, questo sarebbe diventato già allora un teatro di corte, ma ciò non accadde perché Pecori si adeguò finalmente alla risoluzione imperiale e si trasferì nel nuovo teatro. Il «Wienerisches Diarium», il periodico ufficiale viennese, riporta l'inaugurazione del 30 novembre 1709¹¹ e cita per la prima volta il nome dell'architetto Antonio Beduzzi (1675-1735).¹²

Purtroppo, non si sa cosa la compagnia di comici italiani, che all'epoca era sotto la direzione artistica di Tommaso Ristori¹³ e Sebastiano di Scio,¹⁴ abbia rappresentato all'inaugurazione del teatro e nelle settimane successive. In ogni caso, l'impresa del conte Pecori non ebbe particolare successo e durò solo fino al carnevale dell'anno successivo, il 1710.¹⁵ Quando l'impresario italiano continuò a non rispettare gli obblighi di pagamento e anche il pubblico si allontanò, il teatro fu affidato a Joseph Anton Stranitzky. Tuttavia, lo scoppio della peste e, soprattutto, il periodo di lutto seguito alla morte dell'imperatore Giuseppe I, avvenuta il 17 aprile 1711, interruppero presto e per un lungo periodo tutte le attività teatrali a Vienna.

Ancora durante la vita dell'imperatore fu ripreso il progetto di un secondo edificio, destinato principalmente al teatro musicale. Nel 1710, Giuseppe I aveva concesso a uno dei suoi cantanti di corte, il contralto fiorentino Francesco Ballerini,¹⁶ il privilegio esclusivo di rappresentare opere italiane per tutta la vita, dopo che Ballerini aveva spiegato in modo convincente i vantaggi di un teatro municipale a gestione commerciale rispetto al costoso teatro di

10. Notifica della risoluzione imperiale al consiglio comunale di Vienna, 26 novembre 1709, WSLA, A.R. 177/1709. Ccfr. SCHENK, *Die Anfänge*, cit., appendice 23 (qui però la risoluzione è datata 22 ottobre 1709). Si veda anche la corrispondente lettera del sindaco e del consiglio comunale di Vienna dell'11 dicembre 1709, WSLA, A.R. 194/1709.

11. Cfr. «Wienerisches Diarium» (d'ora in avanti WD), 30 novembre-3 dicembre 1709.

12. Cfr. ivi, *Avvisi italiani* del 7 dicembre 1709: «Essendo finalmente restato terminato il Teatro per le Recite Italiane, che questo Publico ha fatto fabricare dal celebre Ingegniere di Sua Maestà Cesarea Sig. Antonio Beduzzi, che riesce bello, e magnifico à maraviglia, vi fù già la sera di oggi otto fatta la prima Comedia».

13. Cfr. C. FASTL, *Ristori, Tommaso*, in *oeml online*, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001ds5e> (ultimo accesso: 24 marzo 2025).

14. Cfr. G. VETTERMANN-C. FASTL, *Scio, Famiglia*, ivi, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e216> (ultimo accesso: 24 marzo 2025).

15. Pecori tornò a Firenze, dove lavorò anche come impresario al teatro del Cocomero nel 1713-1714 e nel 1720-1722 senza grande successo. Cfr. C. PAGNINI, *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748). Accademici impresari per due dinastie*, Firenze, Le Lettere, 2017, pp. 54, 57-60, 69-72, 157, 160-161.

16. Cfr. B. BOISITS, *Ballerini (Ballerino), Francesco*, in *oeml online*, <https://doi.org/10.1553/0x0001f7c4> (ultimo accesso: 24 marzo 2025).

corte.¹⁷ Un teatro del genere non solo avrebbe attirato persone da vicino e da lontano e creato posti di lavoro per artigiani e artisti locali, ma avrebbe anche formato cantanti locali, il cui impiego avrebbe potuto ridurre le spese per i costosi cantanti stranieri nelle rappresentazioni d'opera della corte. Tuttavia, Ballerini non era in grado di trovare i mezzi finanziari per esercitare effettivamente il suo privilegio e quindi si rivolse ai consiglieri comunali a cui propose di acquistare il privilegio e di costruire un secondo teatro appositamente per le recite operistiche. Una commissione speciale discusse la proposta, ma giunse alla conclusione che il progetto era troppo rischioso. La città di Vienna non si ritenne in grado di costruire un secondo teatro, ma accettò di allestire opere per un anno in via sperimentale e di far dipendere l'acquisizione del privilegio dal loro successo.¹⁸ Ballerini, dal canto suo, non volle essere coinvolto nel progetto, motivo per cui non venne realizzato, anche se nei documenti conservati non ci sono ulteriori informazioni al riguardo. Qualche anno dopo, nel febbraio 1726, lo stesso Ballerini annunciò la costruzione di un nuovo edificio teatrale per l'opera,¹⁹ ma anche questo annuncio non ebbe seguito. Ci vorranno ancora due anni prima che il Kärntnertortheater diventi effettivamente un teatro d'opera pubblico a gestione commerciale. Fino a quel momento, Stranitzky e la sua compagnia si esibirono con grande successo in commedie comiche tedesche, sebbene queste avessero un'alta percentuale di musica e fossero spesso basate su libretti d'opera italiani provenienti da Vienna o Venezia.²⁰

Alla morte di Stranitzky, il 30 agosto 1726, la vedova Maria Monica cercò di portare avanti il teatro nel suo spirito, ma non riuscì a eguagliare il successo del marito e fu quindi sollevata quando due artisti di corte, il tenore Francesco

17. Memoriale di Francesco Ballerini, in ÖStA, AVA, *Familienarchiv Harrach*, Historica 845, pubblicato in SCHENK, *Die Anfänge*, cit., appendice 9A (trascritto in modo molto scorretto) e in F. DECROISSETTE, «Come nelle altre metropoli dell'Europa»: Il sogno teatrale di Francesco Ballerini nella Vienna del Settecento, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di F.C. GRECO, Napoli, Luciano, 2001, pp. 369-372.

18. Cfr. rapporto del sindaco e del consiglio comunale di Vienna al governo della Bassa Austria, 8 agosto 1710, WSLA, A.R. 98/1710. Cfr. SCHENK, *Die Anfänge*, cit., appendice 30; HADAMOWSKY, *Wien. Theatergeschichte*, cit., pp. 187-188.

19. WD, num. 14 del 16 febbraio 1726. Cfr. anche S. PACZKOWSKI, *Francesco Ballerini's Opera Licence for Vienna*, «Early Music», 2022, 50/2, pp. 199-212, <https://doi.org/10.1093/em/caac040> (ultimo accesso: 24 marzo 2025).

20. Cfr. SCHENK, *Die Anfänge*, cit., appendice 47; R. HAAS, *Die Musik in der Wiener deutschen Stegreifkomödie*, «Studien zur Musikwissenschaft», 12, 1925, pp. 3-64; O. ROMMEL, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welttheater bis zum Tode Nestroy*, Wien, Schroll, 1952, pp. 153-362.

Borosini (fig. 5)²¹ e il ballerino Joseph Carl Selliers,²² che si mostrarono interessati ad assumere la gestione del Kärntnertortheater, mantenendo i membri dell'ensemble e pagando tutte le attrezzature del teatro, comprese le decorazioni e i costumi. In cambio di un privilegio ventennale, nel 1728 Borosini e Selliers si impegnarono a pagare alla città di Vienna un interesse annuo di 2.000 fiorini, a trasferire un terzo dei loro profitti annuali alla tesoreria di corte e a versare i consueti prelievi di un quinto dei proventi delle commedie alla prigione e all'ospizio della città.²³

Subito dopo aver ricevuto il *Privilegium privativum* per la gestione del Kärntnertortheater con decreto del 12 marzo 1728, Borosini e Selliers oltrepassarono le loro competenze, motivo per cui il vice-cancelliere di corte fece loro notare che non potevano usare il titolo *Directores dero Kays. Privilegirten Comædien-Haus* («Direttori del teatro di commedie privilegiato dall'imperatore») e che non avrebbero dovuto rappresentare opere se non nel contesto di commedie tedesche. I due impresari, da parte loro, sottolinearono il guadagno che avrebbero potuto ottenere per la corte imperiale, che riceveva un terzo degli incassi, se fosse stato loro permesso di organizzare serate di puro teatro lirico senza commedie tedesche.²⁴ Come era prevedibile, Borosini e Selliers incontrarono subito la veemente opposizione di Francesco Ballerini, che insisteva sul suo privilegio esclusivo per l'opera, ma trovarono il sostegno di alcune autorità di

21. Cfr. B. BOISITS, *Borosini, famiglia*, in *oeml online*, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001f90e> (ultimo accesso: 24 marzo 2025); C. MICHELS, *Francesco Borosini. Tenor und Impresario*, «Musicologica Brunensia», 47, 2012, pp. 113-130; E. PELLICCIA, *Francesco Borosini: vita e carriera di un tenore nel Settecento*, tesi di laurea magistrale in Musicologia, Università di Pavia, a.a. 2016-2017, tutor prof. Angela Romagnoli; ID., *Francesco Borosini (ca. 1690, † dopo il 1756): Life and Career of a Tenor in the Early Settecento*, «Musicologica Brunensia», 53, 2018, pp. 109-121; ID., *A Voice of Two Cities: Francesco Borosini between the Habsburg Court and the Royal Academy*, in *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics*, ed. by B. OVER and G. ZUR NIEDEN, Bielefeld, transcript, 2021, pp. 225-239; C. MICHELS, *Francesco Borosini e la sua «Memoria, sù l'impresa delle opere in Vienna» (1749)*, in *Das Wiener Kärntnertortheater 1728-1748*, cit., pp. 47-79.

22. Cfr. A. RAUSCH, *Selliers (Sellier), Familie*, in *oeml online*, <https://doi.org/10.1553/0x0001e244> (ultimo accesso: 24 marzo 2025); SCHENK, *Die Anfänge*, cit., pp. 123-124; A. SOMMER-MATHIS, *Die Tänzer am Wiener Hofe im Spiegel der Obersthofmeisteramtsakten und Hofparteienprotokolle bis 1740*, «Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs. Ergänzungsband», 11, 1992, pp. 65-68.

23. Decreto della corte al consiglio comunale di Vienna, 12 marzo 1728, WSLA, A.R. 36/1728, e in ÖStA, Finanz- und Hofkammerarchiv (d'ora in avanti FHKA), Salbuch 132, fol. 964v.-967r. Cfr. SCHENK, *Die Anfänge*, cit., pp. 124-128, appendice 55; HADAMOWSKY, *Wien. Theatergeschichte*, cit., pp. 191-192.

24. Perizia del vice-cancelliere di corte, conte Seilern, all'imperatore, senza data [1728], in ÖStA, AVA, Inneres, HK, A.R. 1368; cfr. SCHENK, *Die Anfänge*, cit., appendice 51, p. 1; HADAMOWSKY, *Wien. Theatergeschichte*, cit., pp. 192-193.

corte, che cercarono di rendere appetibili per l'imperatore i vantaggi di una simile impresa. Dopo poco tempo, emerse che gli introiti delle rappresentazioni d'opera erano notevolmente superiori a quelli delle commedie e che in futuro si sarebbero potuti ottenere ulteriori profitti ampliando il teatro, aumentando il numero dei palchi ed estendendo il parterre. Tuttavia, la produzione di opere miste a commedie tedesche, come richiesto dall'imperatore, si rivelò difficile perché i cantanti si rifiutavano di esibirsi insieme ai comici tedeschi, che erano ancora considerati *personae viles*. Tuttavia, il governo della Bassa Austria aveva nominato una commissione speciale per garantire che tutte le regole del decoro fossero rispettate durante le recite e che il pubblico non fosse autorizzato a entrare in scena e ad avvicinarsi agli artisti, come era permesso, ad esempio, in Francia o in Italia.²⁵

La commissione di corte favorì chiaramente la rappresentazione di opere liriche indipendentemente dalle commedie. Una nuova *Akademie zur Erlernung des Singens und der Wälschen Sprach* («accademia per l'apprendimento del canto e della lingua italiana») avrebbe presto fornito un numero sufficiente di cantanti locali che avrebbero potuto esibirsi non solo nel Kärntnertortheater, ma anche nell'opera di corte. La nuova accademia fu annunciata ufficialmente nel «Wienerisches Diarium» nell'ottobre 1728.²⁶ Anche Francesco Ballerini, che non poteva esercitare il suo privilegio per l'opera a causa della mancanza di denaro, avrebbe dovuto trovare un'occupazione in questa accademia dando lezioni agli studenti di canto e provando i ruoli per le rappresentazioni operistiche.²⁷ Secondo la commissione di corte, l'introduzione di opere liriche doveva essere incoraggiata anche *ex rationibus politicis*, in quanto avrebbe attirato ministri stranieri e altri ospiti di alto rango, contribuendo così a migliorare la reputazione della corte imperiale di Vienna.²⁸ Si sosteneva che le opere dovevano essere rappresentate due o tre volte alla settimana senza mescolarle con le commedie e che il teatro doveva essere designato come casa delle commedie privilegiata dall'imperatore. Di conseguenza, Borosini e Selliers avevano diritto al titolo di direttori di un teatro privilegiato dall'imperatore, ma non a

25. Cfr. SCHENK, *Die Anfänge*, cit., appendice 51, p. 7; HADAMOWSKY, *Wien. Theatergeschichte*, cit., pp. 193-194.

26. WD, n. 83 del 16 ottobre 1728 e n. 84 del 20 ottobre 1728.

27. Perizia del conte Seilern, non datata [1728], ÖStA, AVA, Inneres, HK, A.R. 1368. Cfr. SCHENK, *Die Anfänge*, cit., appendice 51, p. 11.

28. Perizia del conte Seilern, non datata [1728], cit. Cfr. SCHENK, *Die Anfänge*, cit., appendice 51, p. 3.

quello di un teatro di corte imperiale,²⁹ in quanto si trattava, in definitiva, solo di una casa borghese in cui si recitava in cambio del pagamento di interessi.

Nonostante le convincenti argomentazioni della commissione di corte e il fatto che, dopo le prime produzioni operistiche del 1728 e 1729, le commedie fossero presto meno popolari del teatro musicale, Ballerini ebbe successo con la sua rinnovata protesta contro il mancato rispetto del suo privilegio. L'Imperatore Carlo VI si sentì costretto a confermare la sua decisione e l'11 dicembre 1728 informò i due impresari del Kärntnertortheater che non era mai stata sua intenzione autorizzare la produzione di opere, ma solo di commedie con intermezzi musicali.³⁰ Per Borosini e Selliers, tuttavia, questo non significava che il sogno di un teatro d'opera per il popolo fosse finito, anzi, i due non si lasciarono dissuadere dal loro progetto, ma cercarono e trovarono una soluzione per introdurre definitivamente l'opera italiana nel loro teatro: da quel momento in poi non produssero più drammi musicali in tre atti, ma solo *pasticci*, spesso adattamenti pesantemente abbreviati, e non li chiamarono più «componimenti drammatici» o «componimenti per/in musica», ma – in conformità agli ordini dell'imperatore – «intermezzi musicali». Borosini sembra essere stato responsabile dell'ingaggio dei cantanti e delle attrezzature del teatro,³¹ mentre Selliers probabilmente si occupava soprattutto dei ballerini e del repertorio. Purtroppo non sono sopravvissuti documenti che facciano luce sull'effettiva divisione delle responsabilità nell'amministrazione e nell'organizzazione del teatro. Tuttavia, disponiamo di informazioni precise sui prezzi d'ingresso per gli spettacoli di commedie e d'opera, che si alternavano in giorni diversi della settimana, come pubblicato nel «Wienerisches Diarium» del marzo 1730.³²

In quel periodo, a Vienna fu allestito un teatro separato per le rappresentazioni di commedie italiane e parodie di opere veneziane, chiamate *Musica Bernesca*, a testimonianza non solo del loro successo di pubblico, ma anche della volontà di separare il teatro parlato dalle recite di opere italiane nel Kärntnertortheater. Il 17 marzo 1731, il «Wienerisches Diarium» riporta che si lavorava

29. Perizia del conte Seilern, non datata [1728], cit. Cfr. SCHENK, *Die Anfänge*, cit., appendice 51, pp. 11–12.

30. Cfr. TEUBER, *Das K.K. Hofburgtheater*, cit., p. 32; HADAMOWSKY, *Wien. Theatergeschichte*, cit., pp. 195–196.

31. Cfr. J.B. KÜCHELBECKER, *Alleerneueste Nachricht vom Römisch=Kaysrl. Hofe [...]*, Hanover, Nicolaus Förster und Sohn 1730, pp. 383–384.

32. WD, n. 25 del 29 marzo 1730. Cfr. anche A. SOMMER-MATHIS, *Die Anfänge des Wiener Kärntnertortheaters zwischen deutschsprachiger Stegreifkomödie und italienischer Oper*, «Divadelní revue», 2, 2015, pp. 150–151, n. 84; e ID., *Von der höfischen zur öffentlichen Oper. Die Anfänge des Kärntnertortheaters als Opernbühne in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in *Geschichte der Oper in Wien*, hrsg. von D. MEYER et al., I. *Von den Anfängen bis 1869*, hrsg. von O. BIBA und H. SEIFERT, Wien–Graz, Molden, 2019, pp. 98–99, n. 89.

giorno e notte alla costruzione del nuovo teatro nell'ex *Ballhaus* vicino al monastero francescano, per poterlo inaugurare prima di Pasqua.³³ Una descrizione più dettagliata del progetto fu promessa per il numero successivo del giornale e l'apertura del teatro fu annunciata per il lunedì di Pasqua, 26 marzo 1731, con una già nota *Musica Bernesca*, senza menzionarne il titolo.³⁴ I prezzi d'ingresso nel nuovo teatro dovevano essere gli stessi del Kärntnertortheater: quello che lì si pagava per gli *intermezzi musicali*, qui si pagava per la *Musica Bernesca*, e l'ingresso alla commedia italiana costava come quello alla commedia tedesca. Negli anni successivi, tuttavia, il «Wienerisches Diarium» non menziona più gli spettacoli nel *Ballhaus* francescano, ma questo non significa necessariamente che non ci fossero più.

Sorprendentemente, le commedie improvvisate in lingua tedesca del Kärntnertortheater sono raramente menzionate nel periodico viennese, sebbene costituissero una parte molto importante del repertorio e tra il 1730 e il 1740 alcuni dei migliori attori di lingua tedesca dell'epoca facessero parte dell'ensemble. Al contrario, le nuove produzioni operistiche degli anni dal 1732 al 1734 vengono regolarmente citate, anche se di solito solo con il titolo dell'opera ed eventualmente con un riferimento a nuove decorazioni, costumi e balletti. Tuttavia, i nomi dei librettisti, dei cantanti e dei ballerini non sono menzionati e i compositori sono citati solo in casi eccezionali.³⁵ Talvolta si accenna alla possibilità di acquistare i libretti in teatro;³⁶ una volta si riferisce di un cambio di programma dovuto alla malattia di una cantante non nominata,³⁷ un'altra di una mostra di pittura,³⁸ poi ancora dell'organizzazione di un ballo in teatro.³⁹ Dal 1735 in poi, il «Wienerisches Diarium» non riporta quasi mai le produzioni d'opera nel Kärntnertortheater,⁴⁰ il che è tanto più sorprendente in quanto il tipografo di corte, Johann Peter van Ghelen, che pubblicava la rivista dal 1722, stampò anche i libretti delle opere prodotte nel teatro municipale nel 1732 e dal 1735 in poi.⁴¹ Si potrebbe quasi supporre che van Ghelen

33. Cfr. WD, n. 22 del 17 marzo 1731.

34. Cfr. WD, n. 24 del 24 marzo 1731.

35. Ad es. Johann Adolf Hasse: *Lo specchio della fedeltà* (1733), *L'innocenza difesa* (1733) e *Tarconte Principe de' Volsci*; Geminiano Giacomelli: *La caccia in Etolia* (1733).

36. Cfr., e.g., WD, n. 53 del 2 luglio 1732 (*La Zoe*).

37. Cfr. WD, n. 58 del 22 luglio 1730.

38. Cfr. WD, n. 93 del 20 novembre 1728 e n. 94 del 24 novembre 1728.

39. Cfr. WD, n. 11 del 7 febbraio 1733.

40. Cfr. W. SCHEIB, *Die Entwicklung der Musikberichterstattung im Wienerischen Diarium von 1703-1780 mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Oper*, Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Universität Wien, 1950, pp. 116-122.

41. Cfr. A. SOMMER-MATHIS, *Chronologisches Verzeichnis der Libretti des Kärntnertortheaters (1728-1748)*, in *Das Wiener Kärntnertortheater 1728-1748*, cit., pp. 147-416.

avesse ricevuto dalla corte imperiale l'ordine di non riferire più sugli spettacoli del teatro pubblico.

Nel frattempo, al Kärntnertortheater erano avvenuti due importanti cambiamenti. In primo luogo, con la morte di Francesco Ballerini nel 1734, il suo privilegio operistico era decaduto, e Borosini e Selliers non dovevano più limitarsi a rappresentare *intermezzi musicali*, ma potevano ora produrre ufficialmente drammi musicali in tre atti, che presentavano con numerose scenografie e balletti tra gli atti. D'altra parte, vi fu anche un significativo cambiamento nella gestione interna del teatro, in quanto Borosini e Selliers – probabilmente per divergenze personali – avevano deciso di non gestire più il teatro come una doppia direzione, ma alternativamente per due stagioni alla volta:⁴² Borosini diresse il teatro dal 1735 al 1737, seguito da Selliers nel 1737 e nel 1738, poi di nuovo Borosini dal 1738 al 1739 e ancora Selliers dal 1739 al 1740. Dal 10 aprile 1741 – ormai sotto il regno di Maria Teresa – Selliers divenne l'unico direttore del Kärntnertortheater, poiché Borosini si dimise nel marzo 1741 e rinunciò a ogni pretesa di direzione.⁴³ Tuttavia, come già il conte Pecori, nessuno dei due direttori si caratterizzò per un'etica dei pagamenti particolarmente elevata quando si trattava di versare gli interessi e le tasse alla prigione e all'ospizio dei poveri, e i consiglieri comunali dovettero ripetutamente chiedere l'aiuto di un proprio commissario per riscuotere i debiti.⁴⁴

Nel giugno del 1740 fu stipulato un nuovo contratto tra la città e Selliers, nel quale vennero registrati alcuni punti importanti che indicano un chiaro cambiamento nei rapporti con l'impresario. Sebbene gli fosse stato concesso il diritto esclusivo di rappresentare tutte le opere del Kärntnertortheater, egli dovette abbassare il prezzo d'ingresso perché doveva essere accessibile anche alla gente comune. Selliers dovette inoltre assicurare la disciplina e la rispettabilità dei suoi spettacoli e garantire alla città un compenso aggiuntivo di 1.200 fiorini all'anno.⁴⁵

Pochi mesi dopo, la morte dell'imperatore Carlo VI, avvenuta il 20 ottobre 1740, portò cambiamenti radicali anche nel mondo dell'opera: furono vietate tutte le rappresentazioni teatrali e furono imposti i consueti mesi di lutto. Pur non avendo alcuna prospettiva di guadagno, Selliers cercò di mantenere il suo ensemble a Vienna durante questo periodo. L'imminente nascita dell'erede al

42. Lettera del tesoriere della città Mathias Joseph Kirchberger al consiglio comunale, 29 gennaio 1738, WSLA, A.R. 9/1738.

43. Cfr. ÖStA, Haus-, Hof- und Staatsarchiv (d'ora in avanti HHStA), Obersthofmeisteramt (d'ora in avanti OMeA) 17 (1741-1744), marzo 1741.

44. Cfr. SCHENK, *Die Anfänge*, cit., pp. 142-144.

45. Lettera del governo della Bassa Austria alla città di Vienna, 28 giugno 1740, WSLA, A.R. 32/1740. Cfr. SCHENK, *Die Anfänge*, cit., appendice 60, p. 2.

trono Giuseppe (nato il 13 marzo 1741) si rivelò molto utile per liberarlo dalla precaria situazione finanziaria: Selliers voleva celebrare il lieto evento con una rappresentazione particolarmente festosa e chiese il permesso di esibirsi. Le autorità si dimostrarono comprensive, forse non tanto per la situazione precaria della compagnia teatrale, quanto per quella della prigionia, che ancora una volta attendeva invano i proventi delle recite teatrali. A parte questo, il teatro era visto come un'attività innocente che avrebbe tenuto le persone lontane da altri incontri privati o pubblici più pericolosi. Anche Maria Teresa era d'accordo, ma ordinò che la riapertura del Kärntnertortheater dovesse attendere la fine del periodo di lutto di sei mesi e la sua prima apparizione dopo il parto del figlio.⁴⁶ Selliers era un uomo di teatro esperto e seppe conquistare il favore della giovane monarca non solo per la sua selezione di opere per l'anno 1741,⁴⁷ ma anche offrendosi come impresario per la messa in scena delle opere di corte, serenate, commedie, oratori e santi sepolcri, oltre al suo lavoro di direttore del Kärntnertortheater. In questo modo, avrebbe potuto risparmiare sui costosi spettacoli di corte, un'offerta allettante per Maria Teresa nei tempi difficili della guerra di successione austriaca.

Le proposte di Selliers sono formulate in modo molto concreto e convincente, il che fa pensare che siano state elaborate in consultazione con alcuni funzionari di corte, che fin dall'inizio avevano mostrato interesse per il teatro d'opera pubblico, ma che volevano legarlo più strettamente alla corte. Avevano anche idee precise su come dovesse funzionare la cooperazione artistica con la corte: il sovrintendente del teatro di corte, all'epoca Johann Ferdinand conte Lamberg, doveva essere responsabile del personale artistico e del repertorio. Se la corte richiedeva espressamente la partecipazione di un membro della cappella imperiale a una rappresentazione nel Kärntnertortheater, Selliers doveva pagare al basso 200 fiorini e agli altri cantanti 500 fiorini per ogni recita, mentre i musicisti di corte dovevano essere compensati con una somma molto inferiore. Tutti gli altri cantanti e ballerini dovevano essere pagati da Selliers stesso. Al poeta Pietro Metastasio furono offerti 500 fiorini per il libretto di una grande opera in tre atti e 400 fiorini per quello di un'opera in un atto, mentre il compositore di corte avrebbe ricevuto 400 o 300 fiorini. Nel caso in cui Selliers fosse stato autorizzato a scegliere il compositore e il librettista, avrebbe dovuto rinunciare a metà della somma forfettaria. Selliers voleva continuare a essere l'unico responsabile del guardaroba, degli oggetti di scena e delle decorazioni, senza rinunciare allo splendore precedente. Sebbene

46. Cfr. TEUBER, *Das K.K. Hofburgtheater*, cit., p. 34.

47. Cfr. J. PERUTKOVÁ, *Die deutschsprachigen Opern am Theater nächst dem Kärntnerthor*, in *Das Wiener Kärntnertortheater 1728-1748*, cit., pp. 447-471.

l'impresario volesse provvedere personalmente agli abiti dei musicisti, dei ballerini e delle comparse, poteva prendere in prestito i costumi dal guardaroba del teatro imperiale; lo stesso valeva per le decorazioni. Selliers fornì anche le carrozze e le sedie per il trasporto degli artisti di corte da e verso il teatro. La corte era in realtà responsabile dell'illuminazione del teatro, ma Selliers accettò di assumersi anche questo compito in cambio di un adeguato compenso. L'orchestra doveva essere composta principalmente da musicisti di corte, ma l'impresario teatrale avrebbe fornito rinforzi se necessario.⁴⁸

Con queste proposte, Selliers si metteva completamente al servizio della corte, risparmiandole tutta una serie di costi e consentendo a Maria Teresa di richiedere in qualsiasi momento uno spettacolo separato secondo i suoi desideri. In cambio, Selliers chiese di rinunciare alla somma annuale di circa 3.400 fiorini da versare all'erario della corte, indipendentemente dal numero di opere rappresentate, di essere protetto da richieste irragionevoli e di estendere il suo privilegio per la durata del nuovo contratto con la corte, che doveva essere stipulato per dodici anni. La corte imperiale doveva pagare a Selliers 8.000 fiorini per un'opera in tre atti, 1.500 fiorini per ogni replica e rispettivamente 6.000 e 1.200 fiorini per le opere in un atto. Il suo predecessore, Fabio Zilly, aveva ricevuto 46.000 fiorini all'anno come impresario di tutti gli spettacoli di corte, ma Selliers voleva accontentarsi di 20.000 fiorini, quindi poteva promettere un notevole risparmio di 26.000 fiorini, forse anche di più, se non fosse stato obbligato a impegnare il personale di corte; inoltre, tutte le opere e le commedie del Kärntnertortheater sarebbero state rappresentate gratuitamente per Maria Teresa.⁴⁹

La parsimoniosa monarca non poteva rifiutare un'offerta del genere e di fatto fece di Selliers l'impresario del teatro di corte. Il contratto fu stipulato l'11 marzo 1741,⁵⁰ giorno in cui Maria Teresa annunciò la nuova composizione della sua corte e quindi anche del personale teatrale e musicale. Il contratto stabiliva le modalità con cui Selliers aveva assunto la direzione del teatro imperiale e cosa avrebbe dovuto ricevere in cambio. Come i suoi predecessori, l'impresario avrebbe dovuto mettere in scena tre opere all'anno e fornire loro lo stesso splendore di comparse, costumi, scenografie e altri requisiti che erano stati comuni fino a quel momento. Con lo stesso contratto, Maria Teresa lasciò a Selliers anche il *Ballhaus* sul *Michaelerplatz*, vuoto e inutilizzato da anni, situato nelle immediate vicinanze del palazzo imperiale, con l'obbligo di

48. Cfr. TEUBER, *Das K.K. Hofburgtheater*, cit., p. 34-35.

49. Cfr. *ivi*, pp. 35-36.

50. Contratto con Joseph Carl Selliers, 11 marzo 1741, ÖStA, FHKA, *Sammlungen und Selekte, Kontrakte und Reverse C*, n. 1397; pubblicato in *Das Wiener Kärntnertortheater 1728-1748*, cit., pp. 42-46.

trasformarlo in un teatro d'opera e di commedia a proprie spese.⁵¹ Il progetto di ristrutturazione, che inizialmente consisteva solo nell'installazione di un palcoscenico con fossa per l'orchestra e di un auditorium simile a una galleria, fu affidato a Friedrich Wilhelm Weiskern,⁵² attore e direttore artistico del Kärntnertortheater.⁵³ Ma questo adattamento non era né esternamente né internamente in linea con la dignità della corte imperiale. Vienna disponeva ora di due edifici teatrali: il Kärntnertortheater – relativamente grande e spazioso, ben illuminato e dotato di elaborate decorazioni e macchine sceniche – e il Theater nächst der Burg, che prima dovette essere trasformato da un *Ballhaus* a un teatro vero e proprio. Nel 1743, Selliers fece rimuovere un muro divisorio dalla vecchia tesoreria, ingrandì il palcoscenico e la platea e avvicinò le dimensioni interne del Theater nächst der Burg a quelle del Kärntnertortheater.⁵⁴

Inizialmente, il nuovo teatro pubblico servì soprattutto come una sorta di succursale del teatro municipale. Selliers lo utilizzava per le rappresentazioni d'opera, che la corte desiderava vedere in alcune occasioni di festa e di cui il «Wienerisches Diarium» riferiva ormai regolarmente. Almeno le prime e le opere gratuite (*Freiopern*) per la corte si svolgevano nel Theater nächst der Burg, ma le recite successive furono probabilmente spostate al Kärntnertortheater, dove c'era più spazio per un maggior numero di spettatori paganti. Dopo essersi assicurato la protezione della corte, l'impresario impiegò ancora più tempo per adempiere ai suoi obblighi di pagamento. Poiché il Kärntnertortheater era stato chiuso dall'ottobre 1740 all'aprile 1741 a causa del lutto di corte per il defunto imperatore Carlo VI, la città gli aveva persino concesso un abbuono degli interessi, anche se in questo periodo Selliers generò ulteriori entrate affittando a un caffettiere gli appartamenti e la cantina all'interno del teatro e allestendo una sala da biliardo al primo piano.⁵⁵

Nel 1744, Selliers dovette affrontare nuove difficoltà. Il Kärntnertortheater era rimasto quasi vuoto durante i mesi invernali perché, a quanto pare,

51. Cfr. contratto con Selliers, punto 18 (cfr. nota 48).

52. Cfr. O.G. SCHINDLER, *Weiskern, Friedrich Wilhelm*, in *oeml online*, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0003b3a5> (ultimo accesso: 24 marzo 2025).

53. Cfr. F.W. WEISKERN, *Beschreibung der k.k. Haupt- und Residenzszade [sic] Wien, als der dritte Theil zur österreichischen Topographie*, Wien, Joseph Kurzböck, 1770, p. 152.

54. Cfr. O.G. SCHINDLER, *Das Publikum des Burgtheaters in der Josephinischen Ära. Versuch einer Strukturbestimmung*, in *Das Burgtheater und sein Publikum. Festgabe zur 200-Jahr-Feier der Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater*, hrsg. von M. DIETRICH, Wien, Verlag der ÖAW, 1976, p. 16; A. SOMMER-MATHIS-M. WEINBERGER, *Das Alte Burgtheater, 1741-1792*, in *Die Wiener Hofburg 1705-1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, hrsg. von H. LORENZ und A. MADER-KRATKY, Wien, Verlag der ÖAW, 2016, pp. 135-136.

55. Si vedano i documenti degli anni 1742-1753 relativi a difficoltà di pagamento: WSLA, A.R. 39/1742. Cfr. anche SCHENK, *Die Anfänge*, cit., appendice 63.

faceva troppo freddo per il pubblico e gli artisti. Chiese quindi alla città di installare un impianto di riscaldamento, in quanto riteneva che ciò rientrasse nei doveri di proprietario del teatro. Tuttavia, il sindaco e il consiglio comunale protestarono contro questa richiesta: gli appartamenti non potevano esistere senza riscaldamento, ma un teatro, una cantina o uno spazio simile sì, e il Kärntnertortheater ne era la prova migliore, dato che in precedenza era esistito senza riscaldamento e aveva comunque attirato molti spettatori.⁵⁶ L'installazione di stufe non era nell'interesse della città, ma solo dell'impresario, che voleva aumentare le sue entrate. Il rifiuto della richiesta di Selliers da parte dei consiglieri comunali probabilmente era dovuto a ragioni personali, dato che i rapporti con l'impresario erano più che tesi a causa della sua cattiva condotta nei pagamenti.⁵⁷

La situazione peggiorò nel 1747 quando il sindaco, in qualità di massimo rappresentante del consiglio comunale e del penitenziario, inviò una petizione direttamente a Maria Teresa, chiedendo alla monarca di non rinnovare il privilegio del Selliers.⁵⁸ Nella richiesta si lamentava il cambiamento del repertorio, in cui l'opera lirica dominava ormai sul dramma, con il risultato che gli introiti delle rappresentazioni stavano diminuendo. Non è chiaro dalla petizione se il motivo effettivo della lamentela fosse la situazione del carcere comunale o se la città avrebbe preferito vedere più teatro parlato, ma Maria Teresa, che aveva promosso lei stessa questo sviluppo verso l'opera, non era la persona giusta a cui rivolgersi a questo proposito.⁵⁹ Tuttavia, il comportamento di alcuni membri dell'ensemble durante il carnevale del 1747 preoccupò non poco la monarca, che presto nominò una propria commissione per rimuovere Selliers dall'impresa.⁶⁰ Egli stesso poteva rescindere il contratto con la corte solo dopo dieci anni, mentre la corte si riservava il diritto di rinnovarlo o meno ogni quattro anni. La data di disdetta successiva sarebbe stata quindi il 1749, ma alla fine fu concordato che Selliers avrebbe rinunciato alla sua impresa al-

56. Petizione di Selliers al governo della Bassa Austria, 3 febbraio 1744, e dichiarazione del consiglio comunale, 26 marzo 1744, WSLA, A.R. 39/1742. Cfr. SCHENK, *Die Anfänge*, cit., appendice 65.

57. Cfr. SCHENK, *Die Anfänge*, cit., pp. 154-156; G. ZECHMEISTER, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Wien, Hermann Böhlau Nachfolger, 1971, p. 25.

58. Petizione del sindaco e del consiglio comunale a Maria Teresa, 28 marzo 1747, WSLA, A.R. 45/1747. Cfr. SCHENK, *Die Anfänge*, cit., appendice 70.

59. Cfr. *ivi*, pp. 157-158.

60. Cfr. la nota del diario del principe Johann Joseph Khevenhüller-Metsch del 15 febbraio 1747 pubblicata in E. GROSSEGER, *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742-1776. Nach den Tagebucheinträgen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin*, Wien, Verlag der ÖAW, 1987, pp. 58-59.

la fine del carnevale 1748. Egli rimase il direttore del Kärntnertortheater, ma il barone Rocco de Lo Presti⁶¹ assunse la funzione d'impresario dell'opera di corte e quindi anche la direzione del Theater nächst der Burg,⁶² che fece subito ricostruire sfarzosamente e inaugurare con *Semiramide riconosciuta* di Pietro Metastasio e Christoph Willibald Gluck il 14 maggio 1748 per festeggiare il compleanno di Maria Teresa.

Anche il Kärntnertortheater rimase chiuso dopo la Quaresima del 1748 per i lavori di ristrutturazione ordinati da Maria Teresa. L'auditorio fu ampliato e fu costruito un nuovo guardaroba per separare uomini e donne, poiché il guardaroba comune aveva dato adito ad alcune azioni indecenti. Inoltre, per il comfort personale della monarchia, fu creato un ingresso speciale dall'esterno al palco reale a lei destinato.⁶³ I costi di queste modifiche furono sostenuti dal proprietario del teatro, cioè la città di Vienna. La riapertura del Kärntnertortheater avvenne il 3 giugno 1748. Selliers fece annunciare l'evento con articoli in cui descriveva il teatro come *Kays. Königl. privilegirtes neü erbautes Theatrum* («Teatro di nuova costruzione privilegiato imperiale e reale»). Ciò gli procurò subito aspre critiche da parte del consiglio comunale di Vienna, che riteneva questo atteggiamento una violazione dei diritti della città, che non solo aveva costruito il teatro con i fondi dei cittadini viennesi, ma lo aveva anche ristrutturato. Il governo della Bassa Austria risolse la controversia ed emise un decreto che stabiliva che il Kärntnertortheater si sarebbe chiamato in futuro *Kays. Königl. privilegirtes Statt Wienerisches Theatrum*. («Teatro municipale di Vienna privilegiato imperiale e reale»).⁶⁴ Allo stesso tempo, venne operata una rigida separazione tra opera lirica nel Theater nächst der Burg e teatro parlato nel Kärntnertortheater.

La ristrutturazione dell'auditorio, avvenuta anch'essa nel 1748, evidenzia una tensione generale tra i circoli cortigiani e quelli borghesi. In un ulteriore decreto del 6 luglio 1748 si ordinava infatti che nel Kärntnertortheater venisse allestita un'ampia zona direttamente di fronte all'orchestra, collegata all'anfiteatro da una scalinata, per separare il pubblico ordinario al piano terra dall'alta nobiltà e che venissero allestite tre panche una dietro l'altra dove non c'erano

61. Cfr. I. BRANDENBURG e A. RAUSCH, *Lo Presti (Lopresti, dello Presti), famiglia*, in *oeml online*, <https://dx.doi.org/10.1553/0x00021e00> (ultimo accesso: 25 marzo 2025).

62. Contratto con il barone Rocco de Lo Presti, 22 dicembre 1747, ÖStA, HHStA, Staatskanzlei Interiora 86, fol. 41r.-52r.

63. Lettera del governo di Bassa Austria alla città di Vienna, 12 marzo 1748, WSLA, A.R. 27/1748.

64. Lettera del sindaco e del consiglio comunale di Vienna al governo di Bassa Austria, 15 maggio 1748, e decreto del governo di Bassa Austria, 7 giugno 1748 (bozza), WSLA, A.R. 58/1748. Cfr. SCHENK, *Die Anfänge*, cit., appendice 74 e 75.

palchi per il restante pubblico.⁶⁵ Questa separazione spaziale tra pubblico borghese e aristocratico fu introdotta in seguito anche nel Theater nächst der Burg e suscitò ben presto il disappunto della gente comune, che si sentì discriminata.

Tuttavia, non fu trovata alcuna soluzione alle difficoltà finanziarie che Selliers continuava a causare alla città di Vienna. Nel dicembre 1748 fu nuovamente accertato che egli doveva le tasse per gli anni 1747 e 1748.⁶⁶ Anche se questa volta i solleciti non ebbero successo, Selliers mantenne il privilegio per il Kärntnertortheater fino alla sua scadenza nel 1751, quando il barone Rocco de Lo Presti rilevò anche questo teatro e con esso tutti i debiti per gli interessi arretrati e le tasse non pagate, che alla fine lo avrebbero portato alla rovina finanziaria.⁶⁷

65. Decreto del 6 luglio 1748, WSLA, A.R. 47/1748. Cfr. ZECHMEISTER, *Die Wiener Theater*, cit., pp. 26-27.

66. Cfr. SCHENK, *Die Anfänge*, cit., note 73 e 76.

67. Cfr. i documenti relativi a questi anni: WSLA, A.R. 39/1742. Cfr. SCHENK, *Die Anfänge*, cit., appendice 77.



Fig. 1. K.K. Hofopertheater nächst dem Kärnthnerthor (Vienne) Théâtre Imp.¹ & R.¹ Prés la Porte de Carinthie, 1830 ca., incisione (KHM-Museumsverband, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GBM3905).

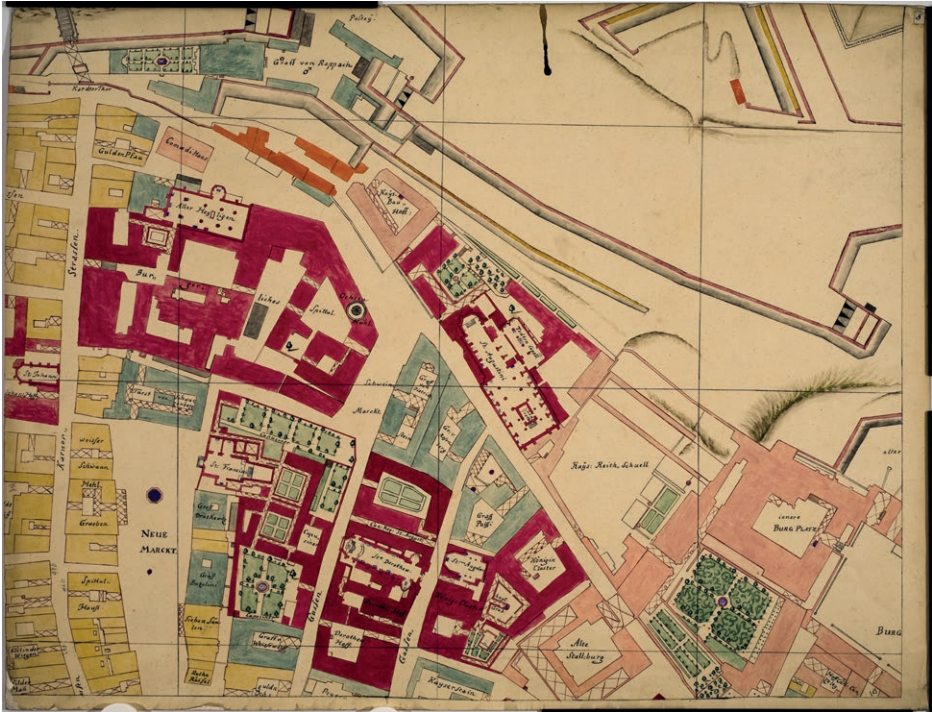


Fig. 2. Werner Arnold Steinhausen, *Josepho Augusto Ichnographiam hanc Imperialis Suae Sedis Viennae Austriae*, particolare: pianta del Kärntnertortheater (*Comoedi Haus*), 1710, disegno (Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, AB 7 A 56 Kar. Mag., <http://data.onb.ac.at/rec/AC03803441>).



Fig. 3. Incisione di Salomon Kleiner (dis.), Johann August Corvinus (inc.), *Templum Parochiale Omnium Sanctorum vulgo Spital Kirchen* [...], con la *Bürgerspitalskirche* (Chiesa del Ospedale Civico) e il *Kärntnertortheater* (a destra in primo piano), 1724, incisione (KHM-Museumsverband, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GBG3864).



Fig. 4. L'attore Joseph Anton Stranitzky nel ruolo di *Hanswurst* davanti al Kärntnertortheater (in *Die Deutsche Schau=Bühne zu Wien, nach alten und neuen Mustern*, Vienna, Krauß, 1756, frontespizio, KHM-Museumsverband, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GBK3900).



Fig. 5. Daniele Antonio Bertoli, Francesco Borosini, figurina in costume, s.d., disegno a penna (KHM-Museumsverband, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min43_I_103).

ANDREA ZEDLER

GLI IMPRESARI IN PRECARIATO: MINGOTTI E CROSA E LA PRIMA DIFFUSIONE DELL'OPERA BUFFA FUORI DALL'ITALIA*

Dopo la prima rappresentazione documentata di un'opera buffa al di fuori dell'Italia, più precisamente *Madama Ciana* al teatro di Corte di Lisbona nel 1740, sempre più compagnie d'opera si dedicarono al repertorio dell'opera buffa.¹ A loro si devono i primi successi teatrali delle opere comiche non solo nella penisola iberica, ma anche a nord delle Alpi. Nel giro di un venticinquennio, l'opera buffa risulta presente sui palcoscenici di tutta Europa, da Lisbona a San Pietroburgo (fig. 1). L'attività degli operisti *mobili*² si intensificò soprattutto nei due decenni successivi al 1745, quando, accanto ai fratelli Mingotti, impresari come Giovanni Francesco Crosa, Eustachio Bambini e Giuseppe Giordani rivolsero la loro attenzione alla rappresentazione di opere comiche al di fuori

* Desidero ringraziare affettuosamente Gianluca Stefani e Francesca Camagni per il loro grande aiuto per quanto riguarda la correzione del testo italiano.

1. L'articolo si basa sui risultati ottenuti nel corso del progetto DFG *Die Opera buffa als europäisches Phänomen. Migration, Mapping und Transformation einer neuen Gattung* presso l'università di Bayreuth. I risultati del progetto sono pubblicati nel volume A. ZEDLER-L. VAN DER HOVEN-K. KNAUS, *Die Opera buffa in Europa. Verbreitungs- und Transformationsprozesse einer neuen Gattung (1740-1765)*, Bielefeld, transcript, 2023.

2. Troupes come quella di Mingotti vengono classificate come 'compagnie itineranti' o 'compagnie pendolari'. Entrambi i termini alludono direttamente al fenomeno centrale della mobilità, che era proprio delle imprese itineranti dedicate alle rappresentazioni operistiche. Come spiega plausibilmente Michael Walter, il termine più comune dei due, quello di 'compagnie itineranti', è fuorviante, poiché si riferisce troppo fortemente al movimento continuo. Gli ensemble, infatti, non erano affatto in viaggio in modo permanente, spostandosi rapidamente da un luogo all'altro. Walter preferisce quindi il termine 'compagnia mobile' e individua nella mobilità, e non nel continuo viaggiare, il criterio del modello di business delle compagnie operistiche pertinenti. Cfr. M. WALTER, *Wandernde Operntruppen – Reisende, oder Migranten*, Conferenza tenuta nell'ambito del Convegno internazionale di musicologia *Music Migrations* (Lubiana, 16-19 aprile 2016); A. ZEDLER, *Crosas Operntruppe unterwegs mit Restas Liebhabern. Anmerkungen zu strukturellen Merkmalen mobiler Operntruppen*, in *Musik – Politik – Gesellschaft. Michael Walter zum 65. Geburtstag*, hrsg. von K. KNAUS und S. KOGLER, Berlin, Metzler, 2023, pp. 73-94: 74.

dell'Italia.³ I viaggi delle compagnie attraverso l'Europa potevano avere diversi punti di riferimento geografici, erano interrotti da lunghi soggiorni nella Penisola (almeno nel caso di alcune compagnie) e la durata della permanenza all'estero poteva variare. Pochissime troupes si concentrarono interamente sul repertorio buffo nella prima fase della loro diffusione: mentre Crosa, ad esempio, aveva iniziato a rappresentare esclusivamente opere buffe con una troupe a Londra nel novembre 1748,⁴ diverso era il caso di Pietro Mingotti, attivo a Copenaghen nello stesso periodo. Sebbene la sua compagnia si concentrasse su opere serie presso la corte danese, qui andò in scena anche la prima rappresentazione di un'opera buffa, la prima in assoluto in Danimarca. Orazio, che Mingotti aveva già presentato ad Amburgo nel 1745, fu messo in scena a Copenaghen nel 1749 come unica opera comica accanto a sei opere serie.⁵

Queste due compagnie operistiche dimostrano che gli impresari sceglievano strategie di diverso tipo per organizzare gli spettacoli. Di seguito, quindi, ci si interrogherà su quali furono le scelte operate per ottenere un successo a lungo termine e quali problemi insorsero nei rispettivi percorsi. In questo modo potranno essere messe in evidenza le caratteristiche strutturali delle troupes mobili dell'opera buffa.⁶ In particolare, ci si concentrerà sulle compa-

3. Cfr. il capitolo *Die europäische Verbreitung der Opera buffa im Überblick*, in ZEDLER-VAN DER HOVEN-KNAUS, *Die Opera buffa*, cit., pp. 23-41.

4. Cfr. R.G. KING-S. WILLAERT, *Giovanni Francesco Crosa and the first Italian Comic Operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748-1750*, «Journal of the Royal Musical Association», 118, 1993, 2, pp. 246-275: 250-255; ZEDLER, *Crosas Operntruppe*, cit., pp. 76-81.

5. Cfr. R. THEOBALD, *Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti, 1730-1766. Ein neues Verzeichnis der Spielorte und Produktionen. Chronologie aus Quellen zur Verbreitung und Rezeption der venezianischen Oper nördlich der Alpen*, Wien, Hollitzer, 2015, pp. 36-39, 57-58.

6. La ricerca sulle strategie degli impresari della prima diffusione dell'opera buffa fuori d'Italia (1740-1750) come Eustachio Bambini, Giovanni Francesco Crosa, Giuseppe Giordani, Angelo e Pietro Mingotti, Filippo Nicolini e Rocco Lo Presti è ancora tutta da fare. Finora gli studi si sono concentrati maggiormente sulle singole compagnie. Cfr. almeno: A. FABIANO, *I «buffoni» alla conquista di Parigi. Storia dell'opera italiana in Francia tra «Ancien Régime» e Restaurazione (1752-1815). Un itinerario goldoniano*, Torino, Paravia, 1998; R. RASCH, *The Italian Presence in the Musical Life of the Dutch Republic*, in *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, ed. by R. STROHM, Turnhout, Brepols, 2001, pp. 177-210; A. DI PROFIO, *Projet pour une recherche. Le répertoire de la troupe de Bambini*, in *La «Querelle des Bouffons» dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, édité par A. FABIANO, Paris, CNRS, 2005, pp. 91-102; A. TROLESE, *Orazio de Naples à Paris*, ivi, pp. 103-115; THEOBALD, *Die Opern-Stationen*, cit.; G. POLIN, *Mingotti*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2010, vol. 74, http://www.treccani.it/enciclopedia/mingotti_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso: 2 febbraio 2025); KING-WILLAERT, *Giovanni Francesco Crosa*, cit.; G. POLIN, *Le strategie dell'impresario: Angelo Mingotti e 'Il filosofo di campagna' tra Vienna e Bruxelles (passando per Bonn e Münster)*, «Rivista di letteratura teatrale», v, 2012, pp. 151-158; ZEDLER, *Crosas Operntruppe*, cit.; S. WILLAERT, *Crosa [Croza]*, *Giovanni Francesco*, in *Grove Music Online*, 2001, agg. 2014, <https://>

gnie del citato Giovanni Francesco Crosa e di Angelo Mingotti, il fratello del già menzionato Pietro. In primo luogo, la scelta di indagare queste due troupes si spiega con il fatto che i loro impresari, l'uno di origine piemontese, l'altro veneziana, affrontarono problemi molto simili adottando soluzioni differenti, come dimostrano le fonti superstiti. Tuttavia, va tenuto conto che essi portarono l'opera buffa in contesti geografici diversi. Nel 1748 Crosa approdò per la prima volta a Londra, e per molto tempo rimase nell'ambito dell'Europa occidentale, fino a quando fu attratto dalle regioni del sud-est, con Graz come ultima tappa della sua troupe all'estero. Alcuni anni prima, precisamente nel 1745, Angelo Mingotti aveva iniziato a produrre opere buffe nella capitale della Stiria. Rimase complessivamente attivo nell'Europa centrale, soprattutto nei paesi di lingua tedesca (fig. 2). In secondo luogo, la ragione che ci permette di interrogare le strategie dei due impresari è riconducibile alla disponibilità di fonti più sistematiche, come corrispondenze, libretti e contratti. Infine, un ruolo non secondario lo ebbero i precedenti penali relativi agli impresari in esame, essendo questi coinvolti spesso e volentieri in problemi finanziari che li portarono talvolta alla prigione.

Per esaminare le strategie degli impresari, sono stati individuati tre ambiti di analisi: 1) formazione della compagnia; 2) informazioni e informatori; 3) finanziamenti e concorrenza.

La formazione della compagnia

Per proporsi a una corte o a un'istituzione cittadina, un impresario aveva innanzitutto bisogno di una troupe.⁷ Nel 1745 Mingotti iniziò la sua prima stagione di opera buffa fuori dall'Italia a Graz, con un cast di cantanti italiani e un repertorio composto da *Orazio*, *La finta cameriera* e *La Fiammetta*, già sperimentato a Venezia.⁸ A differenza di Crosa, che dopo la prima stagione londinese (1748) fu continuativamente impegnato all'estero con l'opera buffa,

doi-10.100008qu0035.han.kug.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.51571 (ultimo accesso: 2 febbraio 2025); J. RIEPE, *L'impresario in angustie. Angelo Mingotti und die Logistik einer italienischen Wandertruppe im Deutschland der 1750er- und 1760er-Jahre*, in *Von Karrieren und symbolischem Kapital. Das Gesangspersonal der italienischen Oper an deutschsprachigen Höfen um 1750*, hrsg. von M. BEIER, R. ERKENS und A. ZEDLER, in preparazione. Si veda anche il capitolo *Impresari* in ZEDLER-VAN DER HOVEN-KNAUS, *Die Opera buffa*, cit., pp. 67-69.

7. La formazione delle compagnie è stata ricostruita sulla base dei libretti superstiti. Per la compagnia di Mingotti cfr. anche THEOBALD, *Die Opern-Stationen*, cit., passim, che nomina i cantanti per ogni tappa.

8. Cfr. ZEDLER-VAN DER HOVEN-KNAUS, *Die Opera buffa*, cit., p. 27.

Mingotti fece ritorno a Venezia e solo in un secondo momento, più precisamente nel 1757, riprese le rappresentazioni del genere comico a nord delle Alpi. Per questa nuova fase, riunì una troupe distinta da quella di Graz del 1745. Solo a partire dal 1757 dalle rappresentazioni al di fuori dell'Italia si evince una continuità all'interno della compagnia. Quattro cantanti, Anastasio Massa, Pasquale Bondini, Mariana Paduli e Giuseppe Buffelli, si legarono stabilmente a Mingotti e furono un elemento costante nelle *performances* da lui prodotte dal 1757 in poi.

Sebbene le compagnie di Mingotti e di Crosa differiscano per diversi aspetti, vi sono analogie nella loro composizione. Se si considerano i nove anni tra il 1748 e il 1756 in cui Crosa viaggiò con la sua troupe, si può notare che quest'ultima era formata da un nucleo di tre cantanti,⁹ Francesco Bianchi e Giustina Moretti Crosa, che ne facevano parte sin dalle prime rappresentazioni londinesi, e Maria Consoni, che vi si unì nel 1750. Intorno a questo nucleo l'impresario organizzava il cast reclutato di stagione in stagione in base al repertorio rappresentato. Crosa iniziò a Londra con una compagnia di nove cantanti e un carnet di opere comprendente *La commedia in commedia*, *Orazio* e *La maestra*, da lui sperimentato durante la sua precedente impresa a Milano.¹⁰ Almeno all'inizio del suo impegno operistico fuori dall'Italia, si affidò a un cast di cantanti italiani, più precisamente di buffi ben noti come le coppie di coniugi Laschi e Pertici. Tuttavia, non riuscì a mantenerli a lungo nella sua compagnia per motivi finanziari. Dopo la turbolenta stagione londinese, segnata da problemi economici¹¹ e da rinvii di programma,¹² Crosa lasciò Londra con breve preavviso alla fine del giugno 1749 e si recò a Bruxelles dove chiese una licenza per esibirsi al Théâtre de la Monnaie.¹³ Ottenuta l'autorizzazione, fu raggiunto dal resto della compagnia. Una controversia insorta tra l'impresario e Pietro Pertici, motivata da pagamenti arretrati al cantante e alla moglie Brogi Pertici, portò la coppia all'uscita dalla compagnia, determinando i primi avvicendamenti nel cast.¹⁴ Anna Maria Quercioli Laschi e Filippo Laschi assunsero i ruoli dei Pertici a Bruxelles, mentre si rese necessario assumere due

9. Per l'organico della compagnia di Crosa cfr. *ivi*, pp. 86-93; ZEDLER, *Crosas Operntruppe*, cit., pp. 76-81.

10. Cfr. ZEDLER-VAN DER HOVEN-KNAUS, *Die Opera buffa*, cit., p. 88.

11. Per quanto riguarda il finanziamento si veda il capitolo qui sotto.

12. Tra l'altro, la prima di *Li tre cicisbei* prevista per l'11 marzo 1749 dovette essere posticipata di quattro giorni. Cfr. KING-WILLAERT, *Giovanni Francesco Crosa*, cit., p. 253.

13. Cfr. M. CORNAZ, *The Dukes of Arenberg and Music in the Eighteenth Century. The Story of a Music Collection*, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 105-109.

14. Cfr. Lettera di Franz Pirker a Giuseppe Jozzi, 22 luglio 1749, in *Die Operisti als kulturelles Netzwerk. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker*, hrsg. von D. BRANDENBURG und M. BEIER, Wien, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2021, vol. I, n. 197.

nuove forze: Francesco Lini e Maria Consoni. Fin dall'inizio dell'impresa, la compagnia di Crosa si rivelò tutt'altro che stabile in termini di professionisti. Ciò valeva anche per la compagnia di Mingotti. Eppure, i due impresari misero in atto strategie diverse per rimodellare costantemente il rispettivo cast.

La prima strategia era di ingaggiare cantanti italiani *in loco*; Margherita Giacomazzi, che si trovava a Londra nel 1750 per concerti e spettacoli d'opera, si unì a Crosa per la seconda stagione londinese, ma non divenne membro permanente della troupe. Al contrario Maria Consoni ne fece parte in modo permanente a Bruxelles (1750).¹⁵ Si potrebbe pensare che Mingotti avesse ricominciato la sua attività all'estero nel 1757 con una troupe messa insieme a Venezia, come da lui stesso pianificato. In realtà non riuscì a realizzare questo piano: il cast per la stagione operistica concordata con l'elettore di Colonia risulta in gran parte composto da cantanti scritturati a nord delle Alpi.¹⁶ Tra essi vi erano Anastasio Massa, che nel 1755 aveva cantato a Lipsia, Domenica Lambertini e Anna Malucelli, esibitesi in quello stesso anno a Schwerin, e Faustina Tedeschi, apparsa a Praga. Quindi, come Crosa, Mingotti aveva scelto, come strategia, quella di reclutare personale nel cuore dell'Europa.

Una seconda strategia, molto più costosa, era di far venire cantanti dall'Italia, come Giovanni Dalpini, proveniente da Cremona e attivo con Crosa a Liegi nel 1754, o Ferdinando Compassi, che nel novembre 1756 cantò al teatro Grimani di San Samuele e che probabilmente da Venezia si recò direttamente a Bonn per unirsi alla troupe di Mingotti. Le spese di viaggio costituivano un problema non trascurabile, poiché inizialmente dovevano essere sostenute dall'impresario.

La terza strategia fu la scrittura di giovani cantanti non italiani, come Francesco Krafft (1754) e Anton Spitzeder (1756), da parte della compagnia di Crosa. Poiché la sua troupe era cronicamente sottofinanziata e si dovevano evitare i costi di viaggio, l'impresario in seguito si affidò – più ancora di Angelo Mingotti – all'ingaggio di cantanti locali, anche se ciò significava non avere a disposizione cantanti di pari livello o di origine italiana.¹⁷ Tra i cantanti ingaggiati da Crosa spiccano due nomi: Giustina Moretti Crosa, probabilmente sua moglie, che nel 1756 assunse il ruolo di impresaria per una rappresentazione della compagnia a Salisburgo, e Ludovica Crosa, sua parente. A differenza di Crosa, la moglie di Mingotti non faceva parte della troupe *mobile*: era lei che organizzava – e questo era fondamentale per la compagnia di Mingotti – le attività commerciali a Venezia. Era molto impegnata a trovare nuovi cantanti

15. Cfr. ZEDLER, *Crosas Operntruppe*, cit., pp. 77-78.

16. Cfr. RIEPE, *L'impresario*, cit.; THEOBALD, *Die Opern-Stationen*, cit., p. 71.

17. Cfr. ZEDLER, *Crosas Operntruppe*, cit., p. 80.

per il marito e a organizzare gli aspetti finanziari. Ma Mingotti aveva anche un parente nella sua compagnia: sua figlia. Questa fu da lui ritenuta talmente esperta da poter assumere la direzione della compagnia quando lui era malato: «Grazie à Iddio io sono ancor vivo, e sano, e spero di non morire sì presto; la mia figlia ora stà in viaggio, ed' in questa settimana spero in Dio arriverà sana, ancor essa saprà far la Diretrice tanto più V: E: potrà essere sicuro del dinaro anticipato, che rimando per la grazia con il maggior rispetto».¹⁸

I legami familiari giocavano quindi un ruolo eccezionalmente importante nella rete delle troupes del repertorio buffo. Spesso erano l'asse stabile attorno al quale ruotava la giostra del cast. A partire dal 1740, l'impresario scritturava un certo numero di cantanti italiani che si trovava fuori dall'Italia e che soggiornava nelle grandi città d'Europa. Si tratta di una strategia importante, di cui si servirono Crosa e Mingotti. L'organizzazione di opere buffe era un modello di business a breve termine. Alcuni cantanti venivano ingaggiati solo pochi giorni prima della stagione; il che, ovviamente, aveva un impatto rilevante sulle rappresentazioni. Non c'è da stupirsi, ad esempio, che le opere messe in scena dalla compagnia fossero soggette a grandi adattamenti.¹⁹

Informazioni e informatori

Per un impresario era un vantaggio fondamentale avere informazioni aggiornate su quali fossero le opportunità di *performances* (a lungo termine), i mecenati finanziariamente forti e i cantanti disponibili. Ma da dove provenivano tali informazioni? Come faceva un impresario a ottenere queste importanti notizie? Dalla corrispondenza superstita di Mingotti si evince che gli impresari erano in regolare corrispondenza con aristocratici, cantanti, musicisti, personale amministrativo delle città e anche con impiegati di corte.²⁰ Sfortunatamente è rimasta poca corrispondenza relativa agli impresari che hanno contribuito alla prima diffusione dell'opera buffa fuori d'Italia. Inoltre, i nomi degli informatori sono raramente menzionati nelle fonti. Perciò non possiamo far altro che procedere per indizi. Per quanto riguarda Mingotti, l'impresario aveva nella moglie uno *sparring partner* ideale che forniva informazioni su questioni relative al reclutamento dei cantanti, almeno di quelli provenienti dall'Italia, e a

18. Lettera di Angelo Mingotti a Caspar Anton von Belderbusch, Bonn, 24 luglio 1764, in RIEPE, *L'impresario*, cit., doc. 35.

19. Si veda, ad esempio, l'adattamento dell'opera *L'Orazio*. Cfr. ZEDLER-VAN DER HOVEN-KNAUS, *Die Opera buffa*, cit., pp.159-195.

20. Cfr. RIEPE, *L'impresario*, cit.

eventuali problemi di finanziamento. Ma gli impresari dovevano avere anche informatori al di fuori del territorio italiano.

L'esempio di Corsa mostra che, oltre al contatto per corrispondenza, la presenza personale a corte favorì una cooperazione a lungo termine. Il soggiorno dell'impresario e del suo cantante Laschi a Bruxelles presso il nuovo governatore Carlo di Lorena alla fine di giugno del 1749 servì esplicitamente a questo scopo: non solo la loro compagnia riuscì a ottenere una licenza per il Théâtre de la Monnaie, ma ricevette nel 1749 o nel 1753 (in occasione di una seconda stagione a Bruxelles) il titolo di «musicisti Italiani di S.A.R. il Principe Carlo, Duca di Lorena di Bar &c.», che mantenne fino al 1756.²¹ Per inciso, le *performances* di Bruxelles del 1749 valsero ai coniugi Laschi il titolo di «Virtuosa» e «Virtuoso di S. A. R. il Principe Carlo Duca di Lorena, e di Bar».²²

Naturalmente, il contatto personale presso una corte o una città non era sempre possibile per un impresario. Pertanto, una fonte centrale di informazioni per il capo di una compagnia era allora l'interscambio con i cantanti e musicisti *mobili*. Riflettevano i problemi degli impresari in modo ideale, perché dovevano lottare con circostanze altrettanto simili e spesso precarie: durante la prima stagione londinese di Crosa nel 1748, Marianne Pirker, che in quello stesso anno faceva parte della compagnia di Pietro Mingotti (prima ad Amburgo e poi a Copenaghen), intratteneva una fitta corrispondenza con il marito Franz, bloccato a Londra a causa dei debiti. La corrispondenza superstita dei coniugi Pirker, curata da Daniel Brandenburg e Mirijam Beier, fornisce un quadro indicativo di quanto una rete trasversale di cantanti e musicisti fosse ben informata sulle stagioni operistiche e dei successi e degli insuccessi degli impresari *mobili*.²³

È più che probabile che tali informazioni passassero da un impresario all'altro; nel caso dei Pirker da Crosa ai fratelli Mingotti e viceversa, tanto più che Crosa aveva per certo contatto con Franz a Londra. Franz Pirker informò sua moglie dettagliatamente sull'arrivo della troupe di Crosa nella capitale britannica. Naturalmente seguiva con attenzione le prime rappresentazioni delle opere buffe e come queste erano accolte dal pubblico londinese: «Finalmente l'opera è andato in scena. L'uomini piacciono, ma le Donne non tanto. Peratici, Laschi, nel suo genere, ed il Musico [Gaetano Guadagni] piace molto. Contro li Balli [h]anno terribilmente. Tutto insieme è più gradito che sprez-

21. *Il finto principe. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nell'augusta città di Gratz. Nel autunno dell'anno 1756* [...], Graz, nella stamperia degli eredi Widmanstadi, 1756, dedicazione.

22. Cfr. Orazio. *Drama giocoso per musica. Per il Gran teatro di Brussella*, La Haye, Pierre Gosse, [1749]. I titoli sono poi mantenuti dai Laschi anche in Italia. Cfr. ad es. *Gl'impostori. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniani di San Moisè l'autunno 1751*, Venezia, s.e., 1751.

23. Cfr. *Die Operisti als kulturelles Netzwerk*, cit., passim.

zato, benché non manchino, chi dicono male assai. Furono fischi e applausi e repliche d'arie. Il resto deciderà il tempo». ²⁴ L'accoglienza delle opere da parte del pubblico londinese fu per certo un'informazione importante anche per l'impresario di Marianne, Pietro Mingotti. Egli aveva pianificato di rappresentare a Copenaghen nel 1749 l'opera buffa *Orazio*, tra quelle che aveva già eseguito con la sua compagnia ad Amburgo nel 1745 e che Crosa aveva allestito con successo a Londra. ²⁵

La corrispondenza tra i Pirker è una preziosa testimonianza del fatto che i due protagonisti conoscevano molto bene non solo la rete operistica ma erano anche ben informati circa il possibile guadagno atteso. Non sorprende quindi che tenessero d'occhio gli eventi politici: un aspetto che vale anche per gli impresari. Si pensi, per esempio, al trattato di pace ad Aquisgrana firmato il 18 ottobre 1748. ²⁶ Gli impresari tenevano conto di queste circostanze e cercavano di programmare le messe in scena delle loro compagnie in funzione delle occasioni celebrative. ²⁷ Anche se Crosa non andò ad Aquisgrana, essendo ancora impegnato con la sua seconda stagione londinese, non rimase inattivo. In riferimento al trattato di pace fece eseguire tra gli allestimenti delle opere buffe la serenata *Pace in Europa* (libretto: Giovanni Gualberto Bottarelli, compositore sconosciuto) il 29 aprile 1749, ossia due giorni dopo i famosi fuochi d'artificio reali messi in atto a Londra con la musica di Georg Friedrich Händel su commissione di George II. ²⁸ Gli stessi accadimenti politici potevano limitare le occasioni spettacolari. Eventi come la Guerra dei sette anni provocarono l'interruzione dell'attività operistica in una parte dell'Europa, così come i lutti delle famiglie regnanti. Ne è un esempio la morte dell'imperatrice vedova Maria Amalia (1756), che sconvolse i piani e i preparativi di Angelo Mingotti per la stagione d'opera alla corte di Bonn. ²⁹

Per far lavorare la compagnia, gli impresari erano costretti a tenere d'occhio tanto la situazione politica quanto la concorrenza. In questo senso ebbe un ruolo decisivo lo scambio di informazioni con i cantanti e i musicisti *mobili*, che, come gli impresari, dovevano sondare le future possibilità di rappresentazioni.

24. Lettera di Franz Pirker a Giuseppe Jozzi, 1° ottobre 1748, in *Die Operisti als kulturelles Netzwerk*, cit., n. 36.

25. Cfr. *Orazio. Opera berbesca in musica da rappresentarsi*, Copenaghen, Godisch, 1749.

26. Le feste vengono anche menzionate dei Pirker: Marianne a Franz Pirker, in *Die Operisti als kulturelles Netzwerk*, cit., lettera 16 (11 settembre 1748).

27. Si vedano le *performances* durante le celebrazioni del matrimonio di Maria Luisa con Leopoldo 1765 a Innsbruck. ZEDLER, VAN DER HOVEN e KNAUS, *Die Opera buffa*, cit., p. 231.

28. Cfr. P. Howard, *The modern castrato. Gaetano Guadagni and the coming of a new operatic age*, New York, Oxford University Press, 2014, p. 30.

29. Cfr. RIEPE, *L'impresario*, cit.

Finanziamenti e concorrenza

Il problema più rilevante nella pianificazione strategica da parte degli impresari era il finanziamento della loro attività e, collegato a esso, la concorrenza. Mingotti e Crosa erano personalmente responsabili del finanziamento delle loro imprese, anche se cercavano di ripartire parte dei fondi su altre spalle tramite contratti, come si può ricostruire dai contratti superstiti. Per Crosa, il primo impegno all'estero con le opere buffe fu direttamente a Londra. Grazie alle ricerche di Cheryll Duncan³⁰ sono ben documentati gli accordi contrattuali per la prima stagione londinese dell'opera buffa tra Crosa e Charles Sackville, conte di Middlesex, che aveva ingaggiato la compagnia. Essi prevedevano un compenso forfettario di 2.887 sterline e 10 centesimi. Con questa somma Crosa non solo doveva pagare i cantanti e Natale Resta, il direttore musicale della sua compagnia, ma doveva provvedere a coprire gli elevati costi di viaggio³¹ e di soggiorno,³² nonché l'acquisto di partiture e la stampa dei libretti. Oltre alla menzionata somma, l'impresario poteva trarre guadagno da una delle rappresentazioni dell'opera organizzata a suo beneficio se più di metà della stagione era già passata. Il partner contrattuale di Crosa, il conte di Middlesex, era disposto a coprire i costi dei costumi e delle attrezzature del teatro.³³

Già alla fine di novembre 1748, poco dopo l'inizio della prima stagione, Pirker riferisce che l'impresario aveva accumulato debiti per 2.000 sterline, ossia più di due terzi dell'importo concordato con il Middlesex.³⁴ Non sorprende che giornali come «The General Advertiser» riferissero della situazione finanziaria dell'impresario già nel marzo 1749, evidentemente per mettere in guardia i suoi futuri creditori. La situazione finanziaria ebbe naturalmente un'influenza diretta sull'organizzazione delle successive attività operistiche

30. Cfr. Ch. DUNCAN, *Giovanni Francesco Crosa and opera in London 1748-50. New evidence from the Court of Exchequer*, conferenza tenutasi presso la Royal Musical Association (Manchester 11-13 settembre 2019).

31. Per i costi di un viaggio da Londra all'Italia intorno al 1720, si veda M. WALTER, *Oper. Geschichte einer Institution*, Kassel et al., Metzler, 2016, pp. 41-44. Walter ha calcolato che ciò equivaleva all'incirca all'affitto di un anno di una casa in una delle migliori aree residenziali di Londra.

32. Crosa ha cercato di avere un occhio sui costi e per questo è stato fortemente criticato a Londra: «Oggi dicono, ch'arriveranno le nuove virtuose, e il mio P[adro]ne di casa ha avuto già relazione, che siano raccaglie, perché cercano casa 3 per 4 schillinge per settimana». Lettera di Franz Pirker a Giuseppe Jozzi, 28 settembre 1748, in *Die Operisti als kulturelles Netzwerk*, cit., n. 32.

33. Cfr. DUNCAN, *Giovanni Francesco Crosa*, cit.

34. Lettera di Franz Pirker a Marianne Pirker, 28 novembre 1748, in *Die Operisti als kulturelles Netzwerk*, cit., n. 78.

a Londra, le cui spese furono probabilmente appannaggio di Crosa, dato che il contratto con Middlesex era stato stipulato per una sola stagione. Inizialmente, l'impossibilità di pagare la compagnia fece perdere i Pertici³⁵ dopo la prima stagione a Londra; il che portò a critiche pungenti da parte del «London Evening Post», che etichettò l'impresario «John Francisco Charlatano» e descrisse la costituzione della compagnia come «crazy» a causa del «miserable state of his finances».³⁶

Per la seconda stagione la situazione costrinse a un passaggio temporaneo dal più rappresentativo King's Theatre al Little Theatre e a un cambiamento del repertorio operistico. Nei mesi di marzo e aprile 1750, accanto a opere buffe Crosa fece rappresentare opere serie come *Adriano in Siria*. Nonostante questi tentativi di migliorare la situazione, alla fine della seconda stagione londinese si trovò in bancarotta e fu imprigionato. Dopo essere fuggito nei Paesi Bassi ed essere stato nuovamente incarcerato, periodo in cui la compagnia diede vari concerti,³⁷ Crosa riuscì a raggiungere un accordo con i suoi creditori che gli permise di organizzare spettacoli con la sua compagnia a suo completo rischio. Le sue nuove destinazioni furono selezionate in base a criteri molto specifici. Ad esempio, nel 1755 Crosa si astenne dalle rappresentazioni a Norimberga – nonostante ne avesse l'autorizzazione – e si diresse invece ad Augusta, dove sperava di avere più fortuna. A Brno, poi, sembra aver avuto un successo straordinario, dato che fu evidentemente in grado di corrispondere all'affittuario del teatro Felix Kurtz una somma più che ragionevole per l'uso del teatro. Non altrettanta fortuna arrise alla troupe nella sua ultima tappa a Graz: gli spettacoli d'opera in autunno 1757 non riuscirono a coprire le spese, come si evince da una supplica dell'impresario al governo della Stiria in cui chiedeva di poter tenere dei balli al posto dell'opera buffa (cosa che fu approvata ma non realizzata).³⁸

Mingotti optò per una strategia leggermente diversa: quando iniziò a produrre opere buffe al di fuori di Venezia, sfruttò inizialmente i teatri in cui aveva lavorato – in parte insieme al fratello – negli anni Trenta del XVIII secolo. Dopo una prima fase sperimentale nel 1745, l'anno successivo tornò all'opera seria. Il suo tentativo di produrre l'opera buffa fuori dall'Italia non sembra aver

35. Franz Pirker riporta quanto segue «Perticci non fu pagato dal Crosa, e devi qu[i] d'imprestito di denaro per poter ritornare in Italia». Lettera a Marianne Pirker, 29 luglio 1749, in *Die Operisten als kulturelles Netzwerk*, cit., n. 199.

36. Citato da KING-WILLAERT, *Giovanni Francesco Crosa*, cit., p. 257.

37. I concerti dei membri della compagnia ebbero luogo a Leida e all'Aia. Furono organizzati da Filippo Laschi e il loro programma comprendeva duetti d'opera e numeri con un cast più ampio. Cfr. *ivi*, p. 265.

38. Cfr. ZEDLER, *Crosas Operntruppe*, cit., pp. 84-85.

avuto successo all'inizio. Prima ancora che Crosa cominciasse con le opere buffe a Londra, Mingotti tornò a Venezia e al San Moisè mise in scena svariate opere comiche, soprattutto di Baldassare Galuppi e Carlo Goldoni.³⁹ Solo dieci anni più tardi riprese ad allestire opere buffe fuori dall'Italia, questa volta non in un contesto urbano ma di corte.⁴⁰ L'impresario era riuscito a piazzare la sua compagnia alla corte di Bonn. L'ingaggio presso una corte normalmente portava con sé il vantaggio di dover sopportare meno rischi finanziari, in quanto la compagnia non dipendeva dai successi delle singole rappresentazioni. Inizialmente il contratto fu stipulato per tre mesi, ma a causa del lutto che funestò la corte nel 1757 la stagione fu notevolmente ridotta. Non fu però solo questo evento luttuoso a condizionare l'impresa di Mingotti: la corte si dimostrò tutt'altro che affidabile; come Crosa, anche Mingotti dovette accollarsi gran parte dei costi di produzione. Ciò comportò che, dopo la scadenza del contratto, Mingotti non fu imprigionato, ma rimase bloccato a Monaco di Baviera per oltre sei mesi nel 1758 senza un lavoro, non potendo lasciare la città e tornare in Italia a causa dei suoi debiti. Offrì nuovamente i suoi servizi alla corte di Bonn, che all'epoca era praticamente assediata dagli impresari.⁴¹

E questo porta all'ultimo punto: la concorrenza tra gli impresari. Attraverso l'esempio di Pertici è già stato accennato a questo problema per quanto riguarda Crosa. Alla fine, Pertici non realizzò la sua controfferta impresariale a Londra. In riferimento a Mingotti i documenti di Belderbusch testimoniano l'accesa concorrenza tra gli impresari:⁴² verso la fine del contratto di Mingotti, un membro della sua stessa compagnia, Giuseppe Ferrini, si rivolse all'elettore proponendogli una nuova compagnia. Nello stesso tempo, Antonio Francia (Perellino) e Giovanni Francesco Brusa si presentarono a corte. L'offerta di Ferrini fu accettata e Mingotti fu lasciato a piedi, almeno fino a quando un altro elettore si insediò a Bonn. Sotto l'elettore Königsegg-Rothenfels, Mingotti riuscì a realizzare undici opere buffe nel 1764-1765: una media di quasi un nuovo titolo al mese. Questo sarebbe stato il suo ultimo impegno importante a corte, al quale fa riferimento con orgoglio nella sua richiesta alla corte di Stoccarda:

Sopra tale fondamento osa il Remonstrante [Angelo Mingotti] (in mancanza di detti soggetti) humilmente offrire il suo servitio all'A: V: S: [Carl Eugen von Württemberg], e sperare la sua approvazione; Aducendo, che è stato Impressario, e Dirrettore d'Opere

39. Cfr. POLIN, *Mingotti; I teatri del Veneto. Venezia*, I. *Teatri effimeri e nobili imprenditori*, a cura di F. MANCINI, E. POVOLEDO e M.T. MURARO, Venezia, Corbo e Fiore, 1995, p. 178.

40. Cfr. THEOBALD, *Die Opern-Stationen*, cit.; RIEPE, *L'impresario*, cit.

41. Cfr. *ibid.*

42. *Ibid.*

serie, e buffe Italiane in Venezia sua Patria pel [sic] il corso di venti anni ed' il primo introduttore delle Opere Buffe in Italia; Che in appresso è stato chiamato con la sua compagnia al servizio di diverse Corti, come di Vienna, di Dresda, di Copenhagen, e di Bonna sotto Clemente Augusto elettore di Colonia di felice memoria, e p[er] ultimo di Massimiliano Federico elettore di Colonia regnante. Che tutti sono stati soddisfatti della sua capacità, e della buona condotta.⁴³

In sintesi, si può affermare che, sebbene le imprese di Crosa e di Mingotti fossero diverse in termini geografici e temporali, entrambi gli impresari affrontarono problematiche simili, che influenzarono in modo decisivo l'organizzazione delle rispettive compagnie di opera buffa. Da un punto di vista strategico, la preoccupazione principale dei due impresari era quella di formare e gestire le loro troupes in modo tale da poter girare l'Europa con l'opera buffa per molti anni, anche se questo significava camminare costantemente sull'orlo del baratro finanziario.

Nonostante i gravi problemi economici, sia Crosa che Mingotti furono in grado di realizzare spettacoli di opera buffa fuori dall'Italia per lunghi periodi. Per nove anni Crosa trovò il modo di rappresentare opere almeno in quindici luoghi diversi; Mingotti, tra il 1757 e il 1765, in sei luoghi. Diverse strategie stanno alla base delle rispettive *performances*. Crosa ampliò il repertorio della compagnia con l'opera seria per tentare di coprire le spese. Assumendo cantanti che non avevano la stessa esperienza sul palcoscenico delle coppie Pertici o Laschi, i costi del cast potevano essere ridotti. Inoltre, la compagnia era composta da persone imparentate con Crosa o la cui sorte era strettamente intrecciata alla sua: il loro guadagno, come quello dell'impresario, dipendeva dal successo degli spettacoli. Mingotti, invece, inizialmente cercò di realizzare le opere buffe nei luoghi già testati con l'opera seria. Non riscuotendo un particolare successo, ritornò a Venezia. Solo nel 1757 espatriò nuovamente con una troupe di opera buffa. Per otto anni si occupò principalmente di spettacoli comici a corte con un notevole successo che crebbe verso la fine della sua impresa fino a contare numerose *performances*. Come Crosa si affidò a un nucleo di cantanti con cui lavorava da tempo. Quanto alle «scritture» entrambi gli impresari si affidarono a cantanti *mobili* a nord delle Alpi, che non solo divennero parte delle loro troupes, ma assunsero anche il ruolo di importanti informatori.

43. Lettera di Angelo Mingotti a Carl Eugen von Württemberg, (1769), in RIEPE, *L'impresario*, cit., doc. 37.



Fig. 1. La distribuzione dei luoghi fuori dall'Italia in cui è possibile rintracciare spettacoli di opera buffa dal 1740 al 1765 e i luoghi delle loro prime in Italia.



Fig. 2. Luoghi di spettacoli della compagnia di Crosa dal 1748 al 1756 (sinistra) e di Angelo Mingotti nel 1745 e nel 1757-1765 (destra).

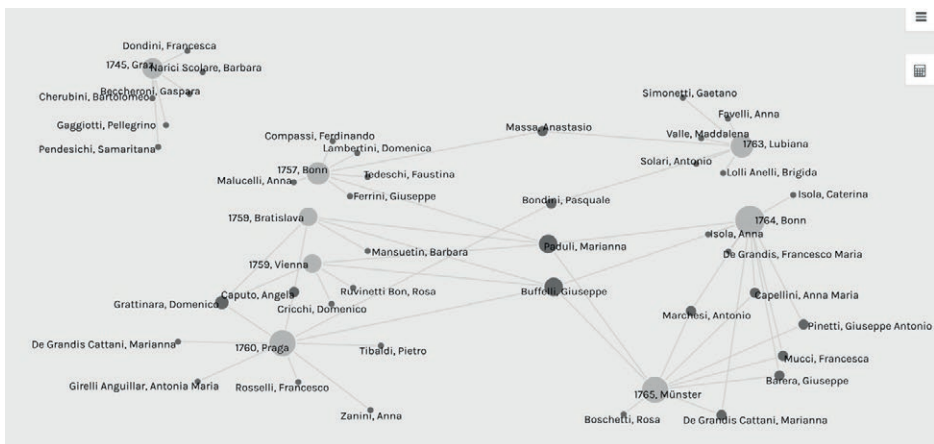


Fig. 3. I professionisti della compagnia di Angelo Mingotti nel 1745 e nel 1757-1765.

MARTA BRITES ROSA

THE ACTRESS BEYOND THE STAGE

1. *Actresses*

The following article focuses on 18th-century Portuguese actresses (and other performers) beyond the scope of their acting, exploring their working conditions and the impact they had on society. The article aims to present new information regarding theatre practice in Portuguese troupes by analysing historical documents and coeval reports.¹ It relies mainly on document analysis, with conclusions supported by related bibliographies on women's education, the rise of feminism in Portugal, and the study of actresses in European contexts.

In 18th-century Portugal, a significant number of women engaged in a wide range of occupations, with varying levels of demand. A plethora of examples can be found in short plays, frequently named after a female worker: *Castanheira* (chestnuts seller), *Adela* (second-hand dealer), *Cozinheira* (cook), *Regateira* (market vendor), and *Floreira* (florist),² to name but a few. However, actresses constituted a professional group that was distinguished by its prominence, which transcended the mere execution of their job, thereby securing their recognition within public sphere. In the latter half of the century, a diverse repertory of Portuguese plays, Italian operas, and Spanish comedies, amidst the representation of more popular shows, could be seen in all the major public

1. This article is a follow up of the research presented in 2021 Divino Sospiro encounters, *On Stage and in the Audience: Contribution to the Study of Women in Theatre in 18th Century Portugal*, and a result of the research project entitled *The Feminine Paradox in Portuguese Eighteenth Century Theatre* (DOI 10.54499/2020.02930.CEECIND/CP1592/CT0001) financed by FCT.

2. The jobs reported are the titles of, for example, the following plays: [J.C.de FIGUEIREDO], *Entremez novo da Castanheira, ou a Brites papagaia*, Lisboa, Of. Filipe da Silva e Azevedo, s.d.; *Piquena peça intitulada O alfayate, e a Adella*, Lisboa, Of. Antonio Gomes, 1792; *Novo entremez intitulado A cozinheira amorosa*, Lisboa, Of. Antonio Gomes, 1792; *Novo entremez das Regateiras bravas*, Lisboa, Of. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1786.

theatres of Lisbon and other venues, public or private. The focus of this article will be on public theatres presenting straight plays in Portuguese, mainly the Bairro Alto Theatre, the Rua dos Condes Theatre, and also the Belém Theatre. Given the absence of existing studies that address this specific topic,³ the intention is for it to be a starting point for knowledge about the working conditions of Portuguese declamatory actresses.

The data collected in the context of professional contracts pertaining to theatre companies indicates that female artists have historically entered the theatre milieu through familial connections, often at a tender age, with prior experience in amateur circles before committing to professional theatre, as it happened worldwide.⁴ An illustration of this phenomenon is the trajectory of Luísa de Aguiar, who subsequently assumed the name Luísa Todi, joining the Bairro Alto Theatre company in 1763 at the age of 10, accompanied by her father and two sisters, Cecília Rosa and Isabel Ifigénia, and a brother who also pursued a career in theatre. It was obligatory for the children to participate in operas or comedies in Portuguese, Spanish or French. The father assumed the role of music instructor and was accountable for ensuring the fulfilment of the contractual agreements.⁵ Another actress, Maria Joaquina, was also brought into the theatrical world by her father, Francisco Xavier Vargo, who signed her first contract in 1764⁶ when she was still of young age. It is notable that the contractual clauses pertaining to the accompaniment of the father by his offspring, whether male or female, are a recurring feature in the documentation. This practice was not exclusive to young actresses but was also observed among male performers, actors, and musicians. The professional career may have arisen from a natural aptitude for the dramatic arts (or even singing or music), or it may have been driven by economic necessity. The precise moti-

3. Previous studies have typically focused on operatic theatre.

4. Portugal's main influence in what theatrical dynamics is concerned was Spain, where generations of the same family join a theatre company (see J.P. SOUSA, *A arte e o ofício do teatro em Portugal no século XVII*, tesis de doctorato en Estudos Artísticos, Lisbon, University of Lisbon, 2018, tutor prof. José António Camilo Guerreiro Camões) and also Italy, country with which there was a main exchange of performers, specially for the operatic theatre, beginning with the bolognese Paghetti family, Alessandro and his daughters Elena and Anna, who introduced the public operatic theatre in Lisbon (see M.C. BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989) or Anna Zamperini, the italian opera singer, who came to Portugal with her father, who acted also as her manager (see M.N. CICCIA, *Équivoque et ironie dans la poésie satirique contre la cantatrice Anna Zamperini à Lisbonne (1772)*, «Carnets», 11, 2010, pp. 81-97), just to name the more emblematic.

5. See Lisbon, District Archive (from now: DAL), 6º Lisbon Notary Office, *Notary Books*, book 24, ff. 71r-72v.

6. See DAL, 7º B Lisbon Notary Office, *Notary Books*, book 18, ff. 16v.-20r.

vation for each individual remains uncertain, as the trend of artists biographies only emerges in the 19th century and press was limited in Portugal in the 18th century.⁷ As a result, unlike in other parts of Europe, Portuguese theatre lacks entertainment news or performance reviews that could shed light on actresses' lives and their role in society.

In order to be admitted to a theatre company, female performers were required to have the agreement of their father if they were unmarried, as well as their husband if they were married. It was customary for their husband to sign with the same company. Consequently, the hiring of single or married women was contingent upon the authorisation of a male figure. However, in the case of widows, they were at liberty to sign contracts for themselves, as evidenced by the contract between Leocádia Joaquina Rosa and her daughter, Jasuína Maria de São José, with the businessman António José de Paula – the mother signs on behalf of her daughter, without intervention or mention of a male figure.⁸

In the latter half of the 18th century, contractual agreements between comedians (male and female) encompassed a series of rights and obligations that were formally reiterated and adaptable to the prestige of the contracting party. This signified that artists with greater public approval were granted more favourable working conditions. It is customary for such contracts to be formalised at the commencement of the theatre season, typically following the Lenten period, and concluding at the time of Carnival the subsequent year. Theatre managers, their tenants, or acting companies were empowered to enter into contractual agreements with artists for the utilisation of venues or for the formation of companies. Contracts could be either individual or family contracts, in which a couple, parents with their children, or siblings joined a pre-existing company, or collective contracts, which could include other theatre professionals in addition to the performers. The remuneration, typically disbursed monthly, could be structured on a weekly basis or in accordance with the number of performances, or alternatively as a fixed sum. The frequency of performances was typically three times per week.⁹

7. Cfr. J. TENGARRINHA, *Nova história da imprensa portuguesa das origens a 1865*, Lisboa, Temas e Debates-Círculo de Leitores, 2013. In addition to being scarce, the press was under very close scrutiny by the *Real Mesa Censória* (Royal Censorship Board). Consequently, the periodicals that managed to be published during this period mostly focused on encyclopaedic knowledge rather than everyday life.

8. See DAL, 7^o B Lisbon Notary Office, *Notary Books*, book 153, ff. 71v.-73r.

9. See, for instance the conditions on the contract between the *empresario* Agostinho da Silva and a theatre group on the 8th November 1759 (ivi, book 7, ff. 4-6).

In certain contractual agreements, provisions pertaining to sick leave are incorporated. These stipulations allocate performers an allotted period of sick leave, which is typically up to a month's duration. Upon expiration of this period the contractual agreement may stipulate the cessation of the obligations, accompanied by the absence of remuneration for the performers. In instances where performers fail to fulfil their obligations, financial penalties are typically imposed on them. Interruptions due to the death of a member of the royal family or earthquakes are considered in many contracts as a specific situation, in which case the decision whether or not the performers should be paid varies. For instance, the contract of Francesca Battini stipulates that she shall not receive any remuneration in the event of the termination of the performances due to the death of a prince, an earthquake, or a fire.¹⁰

It is evident that contracts vary, however, in general, the individual responsible for the theatre venue, known as the *empresario*, would request that performers arrive in a timely manner for their assigned performances and be fully acquainted with their roles, ensuring that they are attired in accordance with the character they are to portray. Additional or expanded obligations may include:

- 1) The obligation to perform in different genres (e.g. operas or comedies).
- 2) Not only acting but also singing and dancing.
- 3) Acting and singing not just in one language, but also in Portuguese, Spanish or Italian.
- 4) Perform in other theatres, besides the ones to which they were signed to.

The impact of these additional commitments on remuneration is contingent upon the specific terms of the contracts. In some cases, it is stipulated that actors would receive a certain amount, that would increase if they danced, and even more if they sang as well.¹¹ For instance, the contract between Agostinho da Silva, the *empresario* of Rua dos Condes, and a group of artists, including Maria Joaquina, daughter of Francisco Xavier Vargo, explicitly stipulates that she is obligated to «act and sing»,¹² and for which she receives a higher income than the other male artists (for her and her father 2000 réis each, and the other four male actors 1800 réis and 1400 réis). With regard to the Vargos, their remuneration will increase in line with the growing recognition of Maria Joaquina's talent. In 1764, her father entered into a partnership with Agostinho da Silva, the *empresario* from the Rua dos Condes Theatre. One of the terms of this agreement stipulated that Maria Joaquina would be the lead actress.

10. See DAL, 3° Lisbon Notary Office, *Notary Books*, book 639, ff. 42v.-43r. Other contracts make the same exception, regarding the death of a member of the royal family or an interdiction.

11. See *ivi*, book 637, ff. 97v.-98v.

12. DAL, 7° B Lisbon Notary Office, *Notary Books*, book 18, ff. 16v.-20.

When women were signed for acting, their autonomy could be stated in a variety of ways.

1) In cases of lesser age, as evidenced by the deeds of the Aguiar siblings and Maria Joaquina, the act of signing was undertaken by their fathers.

2) In a deed for the Belém Theatre, in 1775, among several performers, it is stated, regarding the female performers, that they are being contracted with the agreement of the respective spouses and aunt:

E estando presentes Joaquim António, soldado do regimento da armada, casado com ela Margarida Teresa, e Vicente Agostinho, casado com ela Ana Inácia, e Brites Josefa, tia dela Filipa Maurícia de Vilhena, disseram que pela sua parte convêm que elas suas mulheres e sobrinha outorguem esta escritura e que por ela ficam sujeitos a todas as suas cláusulas.¹³

3) In the deeds of the sisters Maria Quitéria and Teresa Joaquina, although they are identified as daughters of Luís da Silva, they are the ones who signed the contract, probably because they were single and of legal age, with no mention to the agreement of the father.

The aforementioned examples demonstrate that degrees of autonomy varied, and that in certain circumstances, single women could join a theatre troupe without the involvement of a male signatory. In a number of contracts involving married couples, it is evident that the female partner is often perceived as a more significant revenue generator, with more favourable contractual terms. This phenomenon can be observed in the contract between Mariana Vinci and her husband, who is engaged in composing and writing music, with António José de Paula, in 1801, for the Rua dos Condes Theatre.¹⁴ Mariana Vinci was an Italian singer who had previously worked at the São Carlos Theatre in Lisbon and subsequently at the King's Theatre in London, acting in the Portuguese theatre (as well as in the Spanish) as leading actress.¹⁵ She was celebrated for her vocal technique; however, her husband was a jurist in Rome, not a

13. «And Joaquim António, a soldier in the navy regiment, married to Margarida Teresa, and Vicente Agostinho, married to Ana Inácia, and Brites Josefa, aunt of Filipa Maurícia de Vilhena, being present, said that for their part they agreed that their wives and niece should sign this deed and that they would be bound by all its clauses» DAL, 1º B (former 12º B) Lisbon Notary Office, *Notary Books*, book. 763, ff. 16–20.

14. See DAL, 7º B Lisbon Notary Office, *Notary Books*, book 153, ff. 68v.–70r.

15. Cfr. J.M. REINOSO, *El surgimiento del concierto público en Madrid*, Tesis de doctorato en Historia, Cultura y Territorio, Universidad de La Rioja, 2017, tutor prof. Miguel Angel Marín López, p. 134 and *Dictionary of Musicians from the earliest Ages to the Present Time*, London, Printed for Sainsbury and co., 1824, vol. 2, p. 509.

performer,¹⁶ which explains the difference between the working conditions of the two. This circumstance may lead us to believe that the hiring of husbands was sometimes a pretext for the hiring of wives, since according to the conditions of the Spanish theatre (which influenced the type of structure and professional dynamics of Portuguese companies), married women could only be hired as actresses if their husbands worked in the same company. This may provide an explanation for the limited emphasis placed on the rights and duties of the husband in certain contracts.

During the theatrical seasons of the early 1760s, the Rua dos Condes Theatre showcased Portuguese straight plays, with a predominance of Portuguese actors. The contracts were typically collective in nature. However, in the case of dancers, one performer stands out from the others: the dancer Francesca Battini. In 1762, she signed a contract with Sebastião António Pientzenauer to perform at a venue to be designated by the contractor, presumably the Bairro Alto Theatre, as one of the clauses stipulated that she would have a box there.¹⁷ In addition to a substantial wage and a box, she was entitled to a benefit, a furnished house with lighting provided by the *empresarios*, a litter to transport her to and from performances and rehearsals, and two months' sick leave. Conversely, her obligations encompassed the attendance of shows and rehearsals, with the stipulation that she refrain from performing in any venues other than those stipulated by the *empresarios*. Failure to fulfil any of these obligations would result in the imposition of a fine. The following year, she entered into an agreement with Agostinho da Silva, the *empresario* of the Rua dos Condes. In addition to the conditions she already had, a new condition was added, namely the payment of an extra amount for clothes for each new dance.¹⁸ It is interesting to note that many of the additional conditions that Francesca Battini agreed to in 1762 and 1763, such as transportation for rehearsals, additional amounts for costumes, and the use of a box, would only be part of the regular contracts of Portuguese female performers by the turn of the century.

2. Other duties of female performers

During the period spanning from 1780 to the close of the century, the theatres in Lisbon exclusively featured male performers, with female performers

16. See C.I. RUDERS, *Viagem em Portugal: 1798-1802*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2022, vol. 2, p. 63.

17. See DAL, 3º Lisbon Notary Office, *Notary Books*, book 639, ff. 42v.-43r.

18. See DAL, 7º B Lisbon Notary Office, *Notary Books*, book 1, ff. 32-33.

instead undertaking their activity in locations external to the city. Queen Maria I ordered this ban for reasons related to her excessive devotion, or out of jealousy, according to some.¹⁹ Printed theatre plays bearing the names of the cast, individual reports from foreigners, and records from the General Intendency of Police show that the ban was in place for almost two decades. Shortly after the beginning of the regency of King João VI, however, it was no longer enforced.²⁰ Records of theatre performances in various regions of the country, predominantly in the northern areas of Lisbon, as well as in the islands and in the Brazilian colony, demonstrate that, outside of the capital, actresses performed in professional troupes and assumed additional responsibilities, including management roles within the troupe.

A significant source for understanding the evolution of theatre in other regions is a deed from 1779, which details the establishment of an actors' society in Funchal, located on the island of Madeira. This deed reveals that women not only participated as actresses in the troupe but also played pivotal roles in other aspects of theatre operations. The deed in question details how seven artists came together to establish a theatre company, which would be responsible for renting the Theatre of Funchal and contracting other performers.²¹ The society is established between Pedro Alexandrino da Silva, Joaquina Rosa (wife of the former), Maria Rita, António José de Paula, António João da Cunha, Estanislau José de Faria and Alexandre Álvares da Silva. The board of directors is comprised of three elected members, namely Joaquina Rosa (on behalf of her husband), who would be the treasurer, Alexandre Álvares da Silva, responsible for the costumes, sets and lighting, and António José de Paula, the 'artistic director' choosing the repertoire, music and directing the rehearsals.

In 1778, in another deed regarding Pedro Baquino's troupe, the responsibility for the company's accounts was retained by Margarida Teresa, who, in addition to her role as leading lady, also was one of the three key holders of the safe containing the profits from the itinerant group. In this particular case, women, who were usually considered to be of little importance and only had a role within the domestic sphere, were seen as a way to ensure the fairness of

19. Robert Southey refers that the ban was due to the Queen's jealousy (R. SOUTHEY, *Letters Written During a Short Residence in Spain and Portugal*, Bristol, printed by Bulgin & Rosser, for Joseph Cottle, 1797, p. 492), however, there is no information regarding the reason the ban was implemented nor was the official order found in regal archives.

20. Cfr. M. ROSA, *Indecências e obscenidades - As mulheres nos palcos portugueses entre 1774 e 1804*, «Sinais de Cena», 22, 2014, pp.15-19.

21. See Madeira Regional Archive, 2º Funchal Notary Office, *Office 4º*, book 2034, ff. 93v.-94v.

the payment process, as noted in the text of the deed: «To avoid any suspicion».²² These are merely two illustrations of how actresses, in addition to their role as performers, are entrusted with pivotal elements of a theatre company. It is possible that these situations could occur more frequently but are not documented, given that in other countries it was also common for female performers to be responsible for the companies' accounting (as in Austria, for example),²³ and in Spain, women had already established their own theatre companies by the 17th century.²⁴

3. *Regulations regarding professional behaviour*

In addition to the contracts, the working conditions of performers, irrespective of gender, and their professional conduct are delineated in other documents, specifically the reports of the General Intendency of the Police. In some cases, the regulations can be inferred, while in others, they are expressed as straightforward directives.²⁵ A notable regulation from 1802²⁶ offers insight into the dynamics of theatre professions and the professional conduct expected of performers, particularly female members of the cast. This regulation, an internal document for theatre venues in the capital, disseminated by the General Intendency of Police, is targeted at actors and *empresarios*. Its principal objective was to «evitar as colisões que podem acontecer entre os empresários e os atores do teatro nacional e para manter a harmonia que convém a uma corporação ligada entre si por convenções e ajustes particulares».²⁷

By the close of the century, the provision of transportation for actresses to performances and rehearsals, as well as to their places of residence, had been incorporated into their rights. However, this right was exploited by them to establish a hierarchical ranking according to the order in which they were transported to the venue and back. This practice gave rise to complications

22. DAL, 1^o B Lisbon Notary Office (former 12^o B), *Notary Books*, book 769, ff. 110v.-112v.

23. See P. APRENT-M. BERGER, *Opportunities in Peripheral Spaces. Female Theatre Managers in the 19th Century Habsburg Monarchy*, oral presentation at the IFTR Conference, Reykjaví, 2022.

24. For example, María Navas (1666-1721) was a Spanish actress, writer and company director of the Siglo de Oro. See L. GONZÁLEZ, *Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas*, «Teatro de Palabras», 2008, 2, pp. 135-158.

25. Cfr. ROSA, *Indecências*, cit.

26. See DAL, *General Intendency of Police*, book 201, ff. 178v.-181r.

27. «To prevent conflicts that may arise between empresarios and actors of the national theatre and to maintain the harmony befitting a corporation bound together by conventions and private agreements» (ibid).

during rehearsals and performances. To address these issues, the regulation stipulates that:

Findos que sejam os ensaios, como as representações, o Empresário fará logo reconduzir as atrizes a suas casas [...] pela forma seguinte: as que representarem na tragédia ou comédia ou outro qualquer drama primeiro que as que representarem só nos entremezes; e quando entrarem em qualquer das sobreditas peças, e ao mesmo tempo nos entremezes, de maneira que todas estejam no teatro em razão do seu ofício; recolher-se-à sempre primeiro para casa a que morar mais perto, porque as outras suas companheiras esperem menos.²⁸

The text emphasises that there should be no claims of hierarchy among the actors, as all individuals must be regarded as equal, with the sole distinctions being based on their talent, intelligence, and dramatic genius. These qualities, if they are to be recognised, should be the sole source of public esteem and not give rise to any private rights. Furthermore, the costumes were also a source of rivalry among actresses, who would aspire to possess more opulent attire, regardless of the character they were portraying.

Atendendo ao que a pompa e a riqueza dos vestidos pode influir sobre o espírito de alguns atores, como se o merecimento teatral consistisse nos enfeites e atavios, e porque disto podem resultar alguns debates; os atores aceitarão os vestidos segundo o caráter que apresentarem no drama [...], porque peças há nas quais aquele, que segundo a rotina se chama laçao é o protagonista e o que se diz primeiro galã é das últimas pessoas do drama.²⁹

In the same way as the rivalry between actors, the lack of professionalism was also pointed out, as actors (male and female) could be absent from rehearsals, as the paragraph on attendance and diligence shows:

28. «Once the rehearsals and performances are concluded, the *empresario* will immediately escort the actresses back to their residences, [...] as follows: Those performing in tragedy, comedy, or any other dramatic work are to be prioritised over those performing in short plays. Furthermore, when entering any of the aforementioned dramatic works, and concurrently during short plays, all individuals must be present in the theatre due to their profession. The first to return home shall be the one who lives closest, as their fellow performers will wait less» (ibid.).

29. «Given that the ostentation and opulence of the attire can influence the disposition of some actors, as if theatrical merit resided in the embellishments and finery, and because some disputes can arise from this; the actors will accept the attire according to the character they present in the drama [...], because there are plays in which the one who according to convention is called a lackey is the protagonist and the one who is called the leading man is one of the last people in the drama (ibid.).

Enquanto durarem os ensaios, o Empresário fará repetir a peça inteira, ou atos, ou cenas avulsas, segundo o seu autor ou tradutor julgar necessário, obrigando os atores a este trabalho, com o qual adquirem a perfeição da sua arte e a boa execução dos dramas que representam, conservando-se o mesmo escrúpulo, assim nos ensaios particulares, como no ensaios gerais feitos sobre o teatro.³⁰

The regulation enables the drawing of several conclusions about the profession: there would be several days of rehearsal, which could take place in the morning or afternoon; the rehearsals would be held in a room designated for this purpose, where, in addition to the performers, only the *empresario*, author or translator and the prompter would be permitted to attend.

4. *Female empowerment*

The previous document is also a testimony to the rivalry and intentions to endanger other colleagues, especially among the female performers. In the Intendency books, there are numerous reports pertaining to ameliorate relations between female actresses and circumvent enmity, thereby suggesting that the female artists held a high degree of self-regard and exhibited a propensity to impose their will and desires. These attitudes, which might be perceived as capricious, can also be interpreted as a demand for acknowledgement of their achievements and worth. It is interesting to note that while women in general were expected to be submissive and unassertive, actresses, possibly due to their experience on stage, were able to articulate their desires, needs and complaints more readily than other women. This suggests a higher level of assertiveness and a stronger sense of individual worth. As Sophie Tomlinson indicates, analysing female actresses of the British restoration stage [the] «threat of the actress in performance lay in the potential for presenting femininity as a vivid and mobile force [which] disrupted the symbolic ordering of gender... provid[ing] a model for female insubordination in the public sphere».³¹

What might initially appear as mere whimsicality can, over time, evolve into a form of self-recognition. For instance, in 1777, the actress Cecília de

30. «During the rehearsal period, the *empresario* will repeat the entire play, or individual acts or scenes, as deemed necessary by the author or translator, obliging the actors to engage in this work, through which they refine their craft and ensure the successful execution of the dramas they perform. This commitment to perfection extends to both partial and general rehearsals, both on and off stage» (ibid.).

31. G. BUSH-BAILEY, *Revolution, Legislation and Autonomy*, in *The Cambridge Companion to the Actress*, ed. by M. GALE and J.B. STOKES, Cambridge University Press, 2007, p.18.

Aguiar had her engagement terminated by the groom's mother, who opposed the union due to the social stigma associated with the bride being an actress.³² In court, Aguiar contended that her financial independence, evidenced by her substantial dividends, rendered her relationship with her suitor unnecessary.³³ Josefa Soares, who refused to perform on stage for the French occupiers at the Theatre of Rua dos Condes³⁴ for two years at the beginning of the 19th century, is another example of an actress who used her platform to advocate for causes she believed in. Upon her return to the stage, she donated a portion of her income to the *Caixa Militar*, a fund established to support the military. It is evident that actresses of this era were not afraid to advocate for their personal and political beliefs, and to act in accordance, thereby setting an example for their contemporaries.

Unlike other European countries the 'querelle des femmes' or 'debate on women', is practically nonexistent in Portugal before the eighteenth century", according to Vanda Anastácio³⁵. Through pamphlets and manuscripts, Portuguese women began to debate their rights and duties in the public sphere, albeit in a very subtle manner. However, actresses and dancers, were acutely aware of their professional and personal worth, and thus sought to fulfil their desires, often defying prevailing norms. They attained financial independence and managed their own social networks, cultivating relationships that were sometimes harmonious and sometimes not. This demonstrated an independence that was seldom observed or appreciated during this period. Beyond the realm of performance, actresses could serve as role models for other women, not merely in terms of their physical appearance, as is often the case with hairstyles³⁶ and attire, but also in their attitudes and behaviours. The appeal of female performers extended beyond the male audience, garnering acclaim from the female public as well. The poems composed by Soror Tomásia Caetana (1719-?) and dedicated to the actresses Cecília Rosa de Aguiar and Lucrecia Battini³⁷ serve as a testament to the patronage of affluent women in the field of theatre. Another example is D. Leonor da Câmara, patron of Ma-

32. See DAL, 7^o A Lisbon Notary Office, *Notary Books*, book. 596, ff. 74v.-75r.

33. Information provided by researcher José Camões.

34. See «Gazeta de Lisboa», 23rd March 1809, [p. 4].

35. Cfr. V. ANASTÁCIO, *Feminism in Portugal before 1800*, in *A New History of Iberian Feminisms*, ed. by S. BERMUDEZ and R. JOHNSON, Toronto, University Toronto Press, 2018, pp. 67-81: 69.

36. The actress Anna Zamperini was a model for portuguese 18th century women who copied her haircut and use of a hat.

37. See I. MORUJÃO, *Entre o convento e a corte: algumas reflexões em torno da obra poética de Soror Tomásia Caetana de Santa Maria*, «Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas». Anexo V. *Espiritualidade e corte em Portugal, sécs. XVI-XVIII*, 1993, pp. 123-142.

riana Vinci, in return for her «important support»³⁸ to the actress, had a performance dedicated to her.

Beyond their on-stage performances, actresses are often characterised as whimsical, lascivious, and frivolous. While some documents substantiate these portrayals, it is crucial to examine additional sources that reveal other facets of female performers, thereby facilitating a more comprehensive understanding of their true influence during that era.

38. See RUDERS, *Viagem*, cit., p. 63.

TARCISIO BALBO

UNA NUOVA FONTE LIBRETTISTICA SUGLI ESORDI
DI ANNA LUCIA DE AMICIS: *CATONE IN UTICA*
(MAZZARINO, 1752)

Un pasticcio per un teatro domestico

La Biblioteca comunale ‘Alceste e Remigio Roccella’ di Piazza Armerina,¹ in provincia di Enna, conserva tra i propri fondi un libretto del *Catone in Utica* di Pietro Metastasio rappresentato nel 1752 a Mazzarino² (oggi in provincia di Caltanissetta) con musica di Edigio Romualdo Duni e «diversi maestri napoletani»:³

Catone / In Utica. / Dramma per Musica dell’Abbate / Pietro Metastasio, / Da Rappresentarsi nel Famoso Teatro / della Città di Mazarino / Nell’ [sic] corrente Anno 1752. / Dedicato Alla grandezza del merito / Di / Catarina / Branciforti, / Branciforti, E Ventimi/glia Principessa di Butera, e Petraperzia, Duchessa di S. / Lucia, e di Branciforti; Marchesa di Militello, del / Val di Noto, e di Barrafranca, Contessa del Mazarino, / Grossoliato, e Raccuja, Baronessa di Radali, e Bel/monte, Sig. delle Terre di Niscemi, Granmichiele, & / Beviere di Lentini, &c. / In Calatagerone nel Palazzo dell’Ill.mo Senato / p. Simone Trento 1752. Con lic. de’ Super.

1. Di seguito indicata con la sigla RISM I-PZAc.

2. Sulla storia di Mazzarino cfr. S. RUSSO FERRUGIA, *Memorie storiche dello antichissimo comune di Mazarino*, Trapani, Colajanni, 1857; P. DI GIORGIO-INGALA, *Ricerche e considerazioni storiche sull’antichissima città di Mazzarino*, Caltanissetta, Tipografia dell’Omnibus Fratelli Arnone, 1900 (rist. anast. Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1996); A. D’ALEO, *Mazzarino e la sua storia* (1980), San Cataldo, Litografia Nocera, 1991².

3. L’esemplare, un *unicum* allo stato attuale delle ricerche, riporta la segnatura P.S. D III 45 ed è mutilo delle pp. 15-16 (parte delle scene I 3-4), 25-26 (parte di I 10) e 29-30 (parte di I 12-13). Non si conosce alcuna fonte musicale corrispondente al libretto. Per non appesantire il testo, i dati bibliografici di tutti i libretti citati nel presente saggio si leggono, se presenti, in C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1991, 6 voll.; e in *Corago. Repertorio e archivio del melodramma italiano dal 1600 al 1900*, <https://site.unibo.it/corago-dbc/it> (ultimo accesso: 25 febbraio 2025).

L'assenza di note di possesso e degli inventari d'epoca di I-PZAc, se mai sono esistiti, non permette di risalire al primo proprietario del libretto, che a tutt'oggi è il secondo testimone di una qualche attività melodrammatica a Mazzarino: finora, il solo libretto noto per una rappresentazione operistica nella città siciliana era un esemplare degli *Equivoci nel sembiante* di Domenico Filippo Contini intonato da Alessandro Scarlatti, rappresentato nel palazzo di Carlo Maria Carafa, principe di Butera, nel 1688.⁴ È improbabile, con due soli libretti stampati nell'arco di sessant'anni, che il teatro di Mazzarino sia stato sede di esecuzioni operistiche più o meno regolari;⁵ dalla dedica degli impresari, è chiaro però che il *Catone in Utica* del 1752 era la seconda opera di una stagione della quale non si conoscono ancora i contorni, con la prima opera dedicata al marito della committente, Caterina Branciforti, settima principessa di Butera:

Ti preghiamo ad accettar benignamente l'umiltà del nostro animo, con cui, in congiuntura di offrirti il presente picciolissimo dono, contestamo quella devotissima servitù e vassallaggio che già il nostro sig. principe padrone Tuo degnissimo consorte nella prima nostr'opera abbiám protestato con tanto nostro vantaggio e gloria.

L'aggettivo «famoso», che compare riferito al teatro sul frontespizio del *Catone in Utica* per Mazzarino, è un'evidente iperbole volta a esaltare la grandezza e la munificenza dei committenti. L'intera stampa, del resto, mima l'aspetto di un libretto per un teatro d'importanza, nel quale il principe Ercole Michele e i propri familiari figurano come mecenati dei singoli componenti il cast dell'o-

4. Una correzione a penna sul frontespizio del libretto suggerisce che l'opera sia stata rappresentata o ripresa nel 1692. Cfr. R. PAGANO, *La vita musicale a Palermo e nella Sicilia del Seicento*, «Nuova rivista musicale italiana», III, 1969, pp. 439-466: 456-457; ID., *Scarlatti Alessandro e Domenico: due vite in una*, Lucca, LIM, 2015, vol. I, pp. 120-123 (della monografia esiste anche una ristampa in volume unico del 2019). Su Carlo Maria Carafa, basti qui G. SCICILONE, *Butera, Carlo Maria Carafa Branciforte principe di*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1972, vol. 15, [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-maria-carafa-branciforte-principe-di-butera_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-maria-carafa-branciforte-principe-di-butera_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 25 febbraio 2025).

5. Tra i secoli XVII e XVIII, la contea di Mazzarino conosce quattro diverse signorie nell'arco di pochi decenni. Carlo Maria Carafa ne viene in possesso nel 1676 dopo la morte dello zio materno Giuseppe Branciforti, deceduto senza figli. Dopo la morte di Carafa (1695) e della sorella Giulia (1703), entrambi senza eredi, il titolo di conte del Mazzarino passa al principe di Leonforte Nicolò Placido II Branciforti (morto nel 1728), quindi alla figlia Caterina (Nicolò Placido II muore senza eredi maschi), che lo trasmette *maritali nomine* al consorte Ercole Michele I Branciforti, già principe di Butera. Cfr. N. PISCIOTTA, *I Branciforti, dalle remote origini a Nicolò Placido: storia, miti e leggende... un pezzo di storia europea e della Sicilia*, Barrafranca, Bonferrato, 2009; G. MARIA, *Gli otto principi di Leonforte*, Leonforte, Comune di Leonforte, 2010; S. LA MONICA, *I Branciforti: plurisecolare egemonia politica feudale del casato in Sicilia tra '300 e '800*, Caltanissetta, Società nissena di storia patria, 2016.

pera, secondo una scala gerarchica basata sul rango dei personaggi nel dramma del Metastasio (fig. 1). I cantanti che interpretano Catone e Cesare figurano rispettivamente come virtuosi della principessa Caterina e del principe Ercole Michele; alla loro figlia Concetta, allora quindicenne, e alla nuora Maria Anna Pignatelli Tagliavia d'Aragona Cortés e Mendoza⁶ corrispondono le interpreti di Emilia vedova di Pompeo, e Marzia figlia di Catone; l'erede di casa Branciforti, Salvatore,⁷ appare come mecenate del cantante che impersona l'antagonista Arbace, mentre il nome del piccolo Ercole Benedetto, figlio di Salvatore e Maria Anna – all'epoca lattante, visto che i genitori si erano sposati nel 1750 –,⁸ si lega all'interprete del confidente di Cesare, Fulvio.

Di certo, tra i membri della famiglia Branciforti era la nuora del principe Ercole, Maria Anna Pignatelli, ad avere sicuri interessi in campo musicale: la nobildonna era stata destinataria, assieme al marito, di una serenata nuziale su testo del sacerdote Girolamo Sant'Angelo con musica di Giovanni Statella.⁹ Dopo il trasferimento a Napoli nel 1766, Maria Anna, che due anni dopo

6. Sul padre e la famiglia di Maria Anna Pignatelli cfr. R. CANCELA, *Pignatelli Aragona Cortés e Mendoza, Diego*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 87 (2015), [https://www.treccani.it/enciclopedia/pignatelli-aragona-cortes-e-mendoza-diego_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pignatelli-aragona-cortes-e-mendoza-diego_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 25 febbraio 2025).

7. Su di lui, N. BAZZANO, *Pietraperzia Branciforte Butera, Salvatore*, ivi, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pietraperzia-branciforte-butera-salvatore_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietraperzia-branciforte-butera-salvatore_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 25 febbraio 2025).

8. Sulle nozze cfr. F.M. VILLABIANCA, *Diario palermitano*, in *Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX*, a cura di G. DI MARZO, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1874, vol. XII, pp. 174-175: «A 25 aprile 1750. Approdò in questo porto nave reale che servì la principessa Marianna Pignatelli e Pignatelli, figlia di Diego duca di Monteleone e sposata a Salvatore Branciforte e Branciforte, principe di Pietraperzia. La dote fu sessantamila ducati, e le nozze si celebrarono per quattro giorni di feste nel palazzo del principe sposo, dove intervennero tutta la nobiltà e il vicerè, e vi fu presente lo stesso duca di Monteleone con la duchessa sua moglie, e [il] marchese del Vaglio».

9. Cfr. *Le Nozze di Ercole, e Dejanira. Serenata epitalamica da cantarsi nelle faustissime nuziali feste dell'eccellentissimi signori D. Salvatore Branciforti, e D. Marianna Pignatelli Principi di Pietraperzia &c.*, Napoli, Per Giuseppe De Bonis, 1750. I nomi di Sant'Angelo e Statella erano all'epoca noti nell'ambiente musicale palermitano: il primo era stato, nel 1730, tra i fondatori dell'accademia degli Ereini, uno dei maggiori sodalizi eruditi dell'isola, sostenuta dai Gesuiti. Cfr. M. VERGA, *Da letterato a professore della regia università. Le accademie a Palermo nel XVIII secolo*, Palermo, Palermo University Press, 2019. Oltre ai titoli cit. in SARTORI, *I libretti italiani*, cit., passim, Sant'Angelo è autore dell'oratorio *Il sole ubbidiente al cenno di Giosuè* (Piazza Armerina, Duomo, 1755; musica di Guglielmo Sbacchi): cfr. in proposito N. MACCAVINO, *Un oratorio di Niccolò Jommelli di dubbia attribuzione presso il fondo musicale della cattedrale di Piazza Armerina*, in *L'oratorio musicale nel Regno di Napoli al tempo di Gaetano Veneziano (1656 ca.-1716)*, a cura di A. DELL'OLIO, Napoli, I Figlioli di Santa Maria di Loreto, 2016, pp. 93-120: 106. L'attività musicale di Statella si svolge quasi per intero al servizio dei Gesuiti di Palermo, per i quali il compositore lavora

sarebbe stata nominata dama di corte della regina Maria Carolina,¹⁰ sarebbe stata dedicataria di una commedia per musica su libretto anonimo intonato da Niccolò Piccinni¹¹ e l'anno dopo di una cantata encomiastica di Giovanni Paisiello su testo di Giambattista Lorenzi, per la nascita della secondogenita Teresa Branciforti.¹²

La principessa non solo aveva evidenti contatti con l'ambiente musicale siciliano e napoletano, ma apparteneva anche a un ramo della famiglia Pignatelli che non era nuovo al mecenatismo musicale. La nonna di Maria Anna, Giovanna Pignatelli d'Aragona, era stata dedicataria di alcune opere rappresentate al teatro dei Fiorentini di Napoli.¹³ La madre, Margherita Pignatelli, duchessa di Bellosguardo, commissiona e fa eseguire in casa propria nel 1732 la «favoletta drammatica» *Egeria* (libretto di Girolamo Torriani, musica di Giuseppe de Maio, con interpreti del calibro di Domenico Gizzi, Domenico Annibali

come maestro di cappella nel locale Collegio dei Nobili (in un solo caso viene citato come maestro di cappella del monastero dell'Immacolata Concezione nella stessa città). Su Statella e i gesuiti palermitani: I. GRIPPAUDO, *'Histriones sunt maximi'. I gesuiti di Palermo, le attività musicali e i rapporti con David Perez*, «Diciottesimo secolo», IX, 2024, pp. 85-100. Cfr. inoltre i titoli a lui attribuiti in SARTORI, *I libretti italiani*, cit., e in Corago, cit.

10. «Colla staffetta di Napoli del dì 11 marzo 1768 si ebbe la notizia di essere state dichiarate dame di corte della novella regina Marianna Branciforte e Pignatelli, principessa di Butera, Ferdinanda Branciforte e Reggio, contessa del Mazzarino, Stefania Beccadelli di Bologna e Montaperto, marchesa della Sambuca, ed Anna Maria Ventimiglia e Cottone, contessa Ventimiglia di Belmonte» (VILLABIANCA, *Diario palermitano*, cit., 1875, vol. XIV, p. 89).

11. Cfr. *La Molinarella. Commedia per musica da rappresentarsi nel teatro Nuovo nell'autunno di quest'anno 1766. Dedicata all'Eccellentiss. Signora D. Marianna Pignatelli, e Branciforti de' Duchi di Monteleone, Principessa di Butera, e Pietraperzia, Contessa del Mazarino, Vacuja, e Grassoliato, Duchessa di S. Lucia, e Granmichele, Marchesa di Militello, e Barrafranca, Baronessa di Belmonte, Casibile, Fontanamurata, Pedagagi, e Vandazzino, e loro pertinenze, Signora della Terra di Niscemi, e del Vivajo di Lentini &c., e Grande di Spagna di prima classe, Napoli, Per Vincenzo Mazzola-Vocola, 1766.*

12. Cfr. *La Nuova Beltà. Cantata a tre voci composta in occasione, che l'Illustriss., ed Eccellentiss. Signora D. Marianna Pignatelli, e Branciforti de' Duchi di Monteleone, Principessa di Butera, e Pietraperzia &c. &c. ha dato felicemente alla luce una bambina. Poesia di Giambatista [sic] Lorenzi accademico Filomate, e Costante, e tra gli Arcadi di Roma Alcesindo Misiaco. Posta in musica dal Signor D. Giovanni Paesello [sic] maestro di cappella napoletano. Ed alla suddetta Illustrissima, ed Eccellentissima Signora Principessa Dedicata, Napoli, s.e., 1767.*

13. *Etearco* (1708; libretto di Silvio Stampiglia, musica di Giovanni Bononcini); *La Camilla* (1710; libretto anonimo, musica di Antonio Orefice), nella cui dedica Francesco Monaca, alias «Ciccio de la Monaca», tra i caratari impegnati nell'impresa del teatro (si ringrazia Paologiovanni Maione per la notizia), si definisce «uno de li crejate» della nobildonna; *L'alloggiamentare* (1710; libretto di Gianni Nicola, musica di Benedetto Riccio). Sulla genealogia dei Pignatelli cfr. D. SHAMÀ, *L'aristocrazia europea ieri e oggi. Sui Pignatelli e famiglie alleate*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2009.

e Gioacchino Conti) dedicandola all'imperatore Carlo VI, il quale aveva insignito il marito don Diego d'Aragona Cortés dell'Ordine del Toson d'oro. La duchessa Margherita, tra l'altro, conosceva di persona Pietro Metastasio, che a lei indirizza il proprio saluto tramite la principessa Anna Francesca Pignatelli di Belmonte in una lettera del 20 giugno 1765.¹⁴ Ancora, lo zio paterno della principessa Maria Anna, don Fabrizio, dispone nel proprio testamento di far educare a proprie spese

un figliuolo chiamato Niccolò, [...] appresso il cantore Angelillo, o di chi parerà al signor tutore, assegnando fino all'età che sarà capace d'impiegarlo in qualche conservatorio, o in altra guida migliore stimerà lo stesso signor tutore, precise applicandolo allo stato ecclesiastico essendo questo il mio gusto.¹⁵

Napoletani in Sicilia

I componenti della compagnia che rappresenta il *Catone in Utica* a Mazzarino, rendono ancora più interessante il ritrovamento del libretto:

Catone, il sig. Giuseppe Cimino

Cesare, il sig. Cosimo Abbate

Marzia, figlia di Catone ed amante occulta di Cesare, la sig. Barbara Pestros Simonetti

Emilia, vedova di Pompeo, la sig. Anna Lucia de Amicis

Arbace, principe di Numidia, amico di Catone ed amante di Marzia, il sig. Lorenzo Tolve

Fulvio, legato del Senato romano a Catone, del partito di Cesare ed amante di Emilia, il sig. Domenico de Amicis

I nomi che più sorprende leggere nell'elenco degli'interpreti sono di certo quelli del tenore Domenico de Amicis, e soprattutto della figlia Anna Lucia:¹⁶

14. «Si degni l'Eccellenza Vostra di attestare all'impareggiabile signora duchessa di Monteleone a qual segno io conosca l'inestimabile valore della gentil memoria ch'ella conserva di me» (P. METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di B. BRUNELLI, Milano, Mondadori, 1954, vol. IV, pp. 394-395: 395).

15. Cit. in G. VENEZIANO, «Chi m'ascolta, chi mi vede?»: modelli di fruizione della cantata da camera nella società napoletana del Settecento, in *La fortuna di Roma. Italienische Kantaten und Römische aristokratischer um 1700*, hrsg. von B. OVER, Kassel, Merseburger, 2016, pp. 169-184: 171.

16. Su Anna Lucia de Amicis, cfr. almeno B.M. ANTOLINI, *De Amicis, Anna Lucia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 33 (1987), [https://www.treccani.it/enciclopedia/de-amicis-anna-lucia_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/de-amicis-anna-lucia_(Dizionario-Biografico)) (ultimo accesso: 25 febbraio 2025); S. WILLAERT, *De Amicis [De Amicis-Buonsollazzi], Anna Lucia*, in *Oxford Music Online*, <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.unibo.it/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007330> (ultimo accesso: 25 febbraio 2025). Sull'attività della can-

il celebre soprano ammirato per le capacità sia vocali sia attoriali da Charles Burney,¹⁷ Pietro Metastasio,¹⁸ Leopold e Wolfgang Amadeus Mozart.¹⁹ Di entrambi i cantanti si ignorava qualsiasi attività in Sicilia; in particolare, la carriera teatrale di Anna Lucia era finora documentata a partire dal 1754²⁰ e fino al 1760 solo nel campo dell'opera comica:²¹ il *Catone in Utica* per Mazzarino

tante in coppia col padre cfr. G. CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 107 ss.

17. In riferimento alla rappresentazione londinese dell'opera comica *Il tutore e la pupilla, o sia Il matrimonio alla moda* al teatro di Haymarket nel 1762 (libretto di Giovan Gualberto Bottarelli, musica di vari autori), Burney scrive: «Her figure and gestures were in the highest degree elegant and graceful; her countenance, though not perfectly beautiful, was extremely highbred and interesting; and her voice and manner of singing, exquisitely polished and sweet. She had not a motion that did not charm the eye, or a tone but what delighted the ear» (*A General History of Music*, London, printed for the Author, 1776, vol. iv, p. 479).

18. Cfr. alla fine del presente saggio un giudizio del drammaturgo sulla cantante.

19. Wolfgang ascolta la De Amicis a Napoli nel 1770, nell'*Armida abbandonata* di Jommelli, e sentenzia laconico: «la De Amicis canta in modo incomparabile» (lettera alla sorella Nannerl del 5 giugno, in *Lettere della famiglia Mozart*, II. *I viaggi in Italia*, a cura di C. EISEN, Milano, Il Saggiatore, 2019, pp. 116-119: 118. Allorché la cantante si appresta a debuttare come Giunia nel *Lucio Silla*, Leopold scrive alla moglie: «La Sg.ra De Amicis [...] è straordinariamente contenta delle 3 arie che ha già. Il Wolfg. le ha composto l'aria principale con dei passaggi nuovi, molto particolari e incredibilmente difficili; lei li canta in maniera da lasciar sbalorditi» (lettera del 12 dicembre 1772, ivi, pp. 264-265: 264). Pochi giorni dopo, scrivendo ancora alla moglie, Leopold aggiunge: «La De Amicis [...] canta e recita come un angelo» (lettera del 26 dicembre, ivi, pp. 268-270: 269). L'epistolario mozartiano, nell'edizione di Eisen, si legge anche online all'indirizzo <https://www.mozartiana.org> (ultimo accesso: 2 luglio 2025).

20. Lisetta nel *Cicisbeo impertinente*, Pisa, teatro Pubblico, 1754 (libretto anonimo, musica di Girolamo Cordella), rappresentato nello stesso anno a Siena nel teatro degli Intronati col titolo *La finta sposa*.

21. *Zenobia*, Amsterdam, Gran teatro (libretto di Pietro Metastasio, musica di Giovanni Battista Zingoni). La letteratura corrente, che si è sempre basata in modo acritico sulla *General History of Music* di Burney, data però il debutto nell'opera seria della De Amicis al 1763, nell'*Oriente* di Johann Christian Bach (Londra, teatro di Haymarket). Dopo tale data, la cantante partecipa ad allestimenti importanti tra cui *Romolo ed Ersilia* di Johann Adolf Hasse (Innsbruck, 1765, in occasione delle nozze dell'arciduca Leopoldo d'Austria con l'infanta Maria Luisa di Borbone), *L'olimpiade* di Tommaso Traetta (Firenze, teatro della Pergola, 15 ottobre 1767, per il passaggio dell'arciduchessa Maria Josefa, promessa sposa di Ferdinando IV di Borbone), *Armida abbandonata* di Niccolò Jommelli (Napoli, teatro di San Carlo, 30 maggio 1770), *Lucio Silla* di Wolfgang Amadeus Mozart (Milano, teatro Regio Ducale, 26 dicembre 1772), *Orfeo ed Euridice* (Napoli, teatro di Palazzo reale 1774; cfr. in proposito L. TUFANO, *La 'riforma' a Napoli: materiali per un capitolo di storia della ricezione*, in *Gluck der Europäer. Kongressbericht* [Nürnberg, 5-7 März 2005], hrsg. von I. BRANDENBURG und T. GÖLZ, Kassel, Bärenreiter, 2009, pp. 103-144) e *Alceste* di Christoph Willibald Gluck (Bologna, teatro Comunale 1778; per l'occasione, Padre Martini riporta in una lettera, indirizzata forse a Giovanni Battista Mancini, che la De Amicis aveva sostenuto la propria parte «con bravura ed espressione»; cfr. A. SCHNOEBELEN, *Padre Martini's*

arretra invece di due anni il debutto ufficiale della cantante, e soprattutto testimonia il suo esordio nel repertorio serio anziché in quello buffo.

Fra gli altri interpreti, il napoletano Giuseppe Cimino,²² altrove citato come Cimini, Cimmino o Comini, interprete di Catone, compare nel 1751 al teatro di Santa Cecilia a Palermo come Camillo nella *Villana nobile* di Jommelli, su libretto di Antonio Palomba. Risulta poi attivo dal 1754 al 1757 come cantante sia eroico sia comico, sempre nell'Italia centro settentrionale.²³ Cosimo Abbate, che a Mazzarino interpreta Cesare, potrebbe essere il Cosimo Abbati o Abati che nel 1754 canta in una manciata di opere tra Roma, Napoli e Catania.²⁴ Il nome di Barbara Simonetti appare invece in un libretto comico napoletano del 1750,²⁵ in due commedie per musica rappresentate al teatro della Munizione di Messina nel 1751²⁶ e in un altro libretto comico rappresentato a Palermo nel 1760 nel quale si cita anche Lorenzo Tolve, interprete di Arbace

Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna, New York, Pendragon, 1979, n. 2925. La lettera di Padre Martini è consultabile all'indirizzo http://www.biblioteca-musica.it/cmbm/viewscheda.asp?path=/cmbm/images/ripro/lettere/L117/L117_109/ [ultimo accesso, 25 febbraio 2025]).

22. Nei libretti del già citato *Cicisbeo impertinente*, nonché in uno del *Re pastore* (Cremona, teatro Nuovo, 1756; libretto di Pietro Metastasio, musica di David Perez) e dell'*Eroe cinese* (Bergamo, 1756; libretto di Pietro Metastasio, musica di anonimo), il cantante figura come «Giuseppe Cimino di Napoli».

23. Cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., passim; *Corago*, cit., http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=7A0030433000 (ultimo accesso: 25 febbraio 2025).

24. Cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., passim; *Corago*, cit., http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=000005860600 (ultimo accesso: 25 febbraio 2025). È forse una falsa attribuzione la presenza di Abbate in un *Adriano in Siria* rappresentato al teatro di San Carlo a Napoli nel 1754, segnalata in *Il teatro di San Carlo. La cronologia, 1737-1987*, a cura di C. MARINELLI ROSCIONI, Napoli, Guida, 1987, p. 25. Sono di certo errate le citazioni di Abbate per le rappresentazioni di *Issipile* (libretto di Pietro Metastasio, musica di Pasquale Errichelli) nel 1754 e *Caio Mario* (libretto di Gaetano Roccaforte, musica di Giuseppe Scarlatti) nel 1755, sempre al teatro di San Carlo, poiché non se ne trova riscontro nei libretti conservati nella Biblioteca de Castilla - La Mancha di Toledo (E-Tp). Cosimo Abbate compare come «virtuoso di Piazza [Armerina]» in un *Demofonte* rappresentato a Catania nel 1760 (libretto di Pietro Metastasio, musica di Johann Adolf Hasse): si tratterebbe perciò di un cantante nativo o attivo all'epoca nella città siciliana, come testimoniano anche un libretto d'oratorio e alcuni documenti contabili cit. in N. MACCAVINO, *Forme oratoriali a Caltagirone nel XVIII secolo*, «Studi musicali», VI, 2015, 2, pp. 283-477: 334, 336, 340, 453, 457, 459, 470.

25. Florindo in *Il gioco de' matti*, Napoli, teatro Nuovo, 1750 (libretto di Antonio Palomba, musica di Gaetano Latilla).

26. Ferdinando in *Il mercante innamorato* (libretto di Pietro Trinchera, musica di Antonio Corbisiero et al.), Giustino in *La villana nobile* (libretto di Antonio Palomba, musica di Niccolò Jommelli).

nel *Catone in Utica* per Mazzarino.²⁷ Questi compare anche, nello stesso anno e nel medesimo teatro, come Peppino nel *Copista burlato* di Gennarantonio Federico con musica di Antonio Sacchini.

A Mazzarino, inoltre, «ingegnere delle vedute» è «Il Sig. D. Pietro Paolo Maria»; il vestiario è di Giulio [Cesare] Banci, indicato come «napoletano» ma membro illustre di una celebre dinastia di costumisti di origine romana.²⁸ Non si hanno notizie sull'attività teatrale di Pietro Paolo Maria: potrebbe trattarsi di un Pietro Paolo De Maria o Di Maria, nativo di Mazzarino e autore di un trattato sulla viticoltura.²⁹ Se l'identificazione fosse corretta, si tratterebbe quindi di un dilettante locale e non di uno scenografo professionista.

Solo un'ulteriore ricerca d'archivio potrà forse far luce su come la compagnia operistica di cui facevano parte i De Amicis sia giunta da Napoli sino al cuore della Sicilia: di certo, alcuni dei suoi membri si conoscevano già, o avrebbero intrattenuto rapporti professionali anche dopo la permanenza a Mazzarino (tab. 1). Domenico de Amicis e Barbara Simonetti avevano cantato insieme nel già citato *Gioco de' matti* rappresentato a Napoli nel 1750;³⁰ Giuseppe Cimino si sarebbe esibito con entrambi i De Amicis a Pisa nel 1754, e si è già detto della tarda collaborazione tra la Simonetti e Tolve nel 1760. Sia Cimino sia la Simonetti, tra l'altro, si trovavano già in Sicilia nel 1751, e non si può escludere che possano avere fatto da tramite fra i Branciforti o i loro impresari, e gli altri membri della futura troupe che si sarebbe prodotta a Mazzarino l'anno successivo. Anche Giulio Cesare Banci aveva collaborato allo stesso allestimento del *Gioco de' matti* in cui cantavano la Simonetti e De Amicis; e con la prima

27. Alessandro in *Il curioso del suo proprio danno*, Palermo, teatro di Santa Cecilia, 1760 (libretto di Antonio Palomba, musica di Nicola Piccinni con arie aggiunte di Ignazio Platania). Il fatto che Barbara Simonetti interpretasse sempre personaggi maschili induce a pensare che la cantante fosse specializzata in ruoli sessualmente caratterizzati. Lorenzo Tolve, per l'occasione, impersonava Celio.

28. Sulla famiglia Banci cfr. T. YAMADA, *La 'cantina' dei costumi per le commedie napoletane di Ferdinando Maria Banci nel 1769*, in *Fashioning Opera and Musical Theatre: Stage Costumes from the Late Renaissance to the 1900*, a cura di V. DE LUCCA, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2014, pp. 98-147.

29. *Li gran tesori nascosti nelle vigne ritrovati con la singolar direzione di coltura che usasi in Sicilia nelle sole contrade del Mazarino ove si prova un copiosissimo frutto ed una perpetua durata delle vigne così regolate esposta al comun profitto da D. Pietro Paolo De Maria naturale di quella*, Palermo, Giacomo Epiro, 1765; cfr. D. SCINÀ, *Prospetto della storia letteraria di Sicilia nel secolo decimottavo*, Palermo, Lorenzo Dato, 1825, vol. II, p. 234; A. NARBONE, *Bibliografia sicola sistematica, o apparato metodico alla storia letteraria della Sicilia*, Palermo, Giovanni Pedone, 1851, vol. II, p. 450; *Dizionario topografico della Sicilia tradotto ed annotato dal latino da Gioacchino Di Marzo*, Palermo, Pietro Morvillo, 1856, vol. II, pp. 69-73; 73 (trad. ampliata di V. AMICO, *Lexicon topographicum siculum*, Palermo, Pietro Bentivenga, 1757-1760, 3 voll.).

30. Si riveda la nota 25.

il costumista aveva lavorato, sempre nel 1750, in una ripresa della *Finta frasca-tana* di Gennarantonio Federico e Leonardo Leo, sempre al teatro Nuovo di Napoli. Un anno dopo il *Catone in Utica* per Mazzarino, Banci compare come costumista nei libretti di tre drammi per musica rappresentati al teatro della Munizione di Messina:³¹ è verosimile che, dopo l'esperienza presso i Branciforti, la compagnia avventizia esibitasi a Mazzarino si sia sciolta e Banci (o i suoi costumi) abbia fatto tappa sullo Stretto prima di rientrare a Napoli per riprendere la propria consueta attività al teatro Nuovo e al teatro dei Fiorentini.

Incroci librettistici

Si è detto come il *Catone in Utica* per Mazzarino sia un pasticcio basato sull'intonazione di Egidio Romualdo Duni: per la precisione, sulla versione rappresentata al teatro di San Carlo a Napoli nel 1746.³² È perciò necessario, per contestualizzare l'apporto dei De Amicis padre e figlia all'allestimento per Mazzarino, fornirne una descrizione sommaria in relazione sia agli originali metastasiani – le due versioni del dramma rappresentate rispettivamente a Roma nel 1728 e a Venezia nel 1729; l'edizione letteraria pubblicata ancora a Venezia da Giuseppe Bettinelli nel 1733 –,³³ sia al diretto antecedente duniano.³⁴

Il testo drammatico di MA52 condivide con D46 la quasi totalità dei tagli ai recitativi e, in generale, l'assetto delle scene.³⁵ La tradizione testuale del *Catone*

31. *Antigona* (libretto di Gaetano Roccaforte, musica di Baldassarre Galuppi), *Farnace* (libretto di Apostolo Zeno, musica di David Perez) e *Tito Manlio* (libretto di Gaetano Roccaforte, musica di Girolamo Abos, Giuseppe Bracci, Antonino Reale e Gaetano Signorile).

32. Cfr. *Catone in Utica. Drama per musica dell'Ab. Pietro Metastasio da rappresentarsi nel Real teatro di S. Carlo nella primavera del presente anno 1746. Alla Sacra Real Maestà di Carlo Re delle due Sicilie, &c. dedicato*, Napoli, Nella Stamperia di Langiano, e Vivenzio, e si vendono nella medesima Stamperia alla porta piccola di S. Giuseppe, 1776.

33. Cfr. le ediz. digitali in P. METASTASIO, *Drammi per musica*, a cura di A.L. BELLINA et al., <https://www.progettometastasio.it/> (ultimo accesso: 25 febbraio 2025).

34. Si utilizzano le seguenti sigle per i libretti del *Catone in Utica* qui esaminati: ME28 (*principes*, Roma, teatro delle Dame, 1728), ME29 (seconda versione, Venezia, teatro di San Giovanni Grisostomo, 1729; due differenti ediz. del libretto a stampa), B33 (edizione delle opere complete del Metastasio, Venezia, Giuseppe Bettinelli, 1733), D46 (Napoli, teatro di San Carlo, 1746, musica di Egidio Romualdo Duni), MA52 (Mazzarino, 1752, pasticcio sulla partitura di Duni del 1746).

35. Si esclude con assoluta certezza che vi sia una relazione tra MA52 e la versione del *Catone in Utica* di Duni rappresentata a Lucca nel 1749: i due libretti differiscono radicalmente sia nella posizione dei tagli ai recitativi, sia nel corredo delle arie sostituite. È invece falsa l'attribuzione a Duni del *Catone in Utica* rappresentato al teatro della Pergola di Firenze nel 1740: cfr. A. PARRAVANO, *Il 'Catone in Utica' di Egidio Romualdo Duni. Ricostruzione storica ed edizione critica del*

in *Utica* metastasiano è troppo complessa e intricata per renderne conto dettagliatamente in questa sede: lo testimoniano le numerose varianti d'autore tra ME28, ME29 e B33, che nel corso degli anni sono passate da un libretto all'altro generando un coacervo di contaminazioni inestricabile, le cui evidenze si rivelano con chiarezza anche in D46 e MA52. Basti qui un esempio. Alla fine di I 5, D46 riporta il taglio delle battute di Cesare ed Emilia presente in ME29, ma ripristina da ME28 la battuta di Fulvio e la successiva aria di Catone (tab. 2). In MA52, però, diversi luoghi testuali si discostano dalla lezione di D46 e, di nuovo, un paio di esempi sono sufficienti per chiarire le più lampanti differenze tra le due stampe. In I 7, MA52 ripristina in parte il recitativo originale del Metastasio, assieme all'aria di Fulvio «Piangendo ancora» (tab. 3); ancora, in II 11 MA52 reintegra tutti i versi originali del Metastasio nel serrato dialogo tra Marzia, Cesare e Catone (tab. 4). Gli esempi citati, cui si aggiungono altre varianti nonché il ripristino dell'aria di Emilia «Per te spero e per te solo» in II 7 (sostituita in D46 da «Pensa quel traditore») della quale si dirà in seguito, fanno supporre che la compagnia esibitasi a Mazzarino avesse a disposizione la partitura di un altro, non meglio identificato *Catone in Utica*, utilizzato per impasticciare la partitura di Duni.

Si segnalano, a margine, le varianti più significative nelle mutazioni sceniche (tutte nell'Atto I) e nelle didascalie, probabilmente sostituite per adattare il dramma del Metastasio allo spazio scenico e alle possibilità scenotecniche del teatro di Mazzarino (tab. 5). In due casi, anche l'azione scenica è stata riadattata, segnatamente per l'abbattimento in III 11 e il trionfo di Cesare in III 13 (tab. 6). Le varianti nelle didascalie si spiegano di certo, come si è detto,

libretto (Napoli 1746), tesi di laurea in Lettere, Università della Basilicata, a.a. 2004-2005, tutor prof. Dinko Fabris; ID. *Le fonti del 'Catone in Utica' di Duni (1746)*, in *Metastasio, Duni e Farinelli intorno al Catone in Utica*. Atti delle giornate di studi (Matera, 28-29 agosto 2005), a cura di C. A. CATENAZZO, Matera, Modulex, 2005, pp. 14-15. Cfr. inoltre P. MAIONE, *Agili svaghi primaverili: il «Catone in Utica» di Duni al teatro di San Carlo (1746)*, in *I due mondi di Duni. Il teatro musicale di un compositore illuminista fra Italia e Francia*, a cura di P. Russo, Lucca, LIM, 2014, pp. 69-85. Dell'intonazione di Duni esiste una partitura apografa in tre volumi, ascrivibile alla rappresentazione napoletana del 1746, conservata nella Biblioteca Nacional de España di Madrid (E-Mn) ai segni M/2373-2375 (riproduzione digitale: <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000048932>; ultimo accesso: 25 febbraio 2025). A questa va aggiunta un'altra partitura manoscritta, di certo posteriore a quella madrilena, erroneamente attribuita a Baldassarre Galuppi e rimaneggiata in più punti, conservata nella Badische Landesbibliothek di Karlsruhe (D-KA) con segnatura Don Mus.Ms. 2432 (riproduzione digitale: <https://digital.blb-karlsruhe.de/5411145>, ultimo accesso: 25 febbraio 2025). I recitativi di quest'ultimo manoscritto combaciano, fuorché per poche scene con una diversa intonazione musicale (I 15 e II 4-6), con quelli della partitura a E-Mn e di D46. Il manoscritto di Karlsruhe presenta inoltre alcune lacune (I 14 e III 1-2) nonché diverse arie sostituite, sulle quali è superfluo soffermarsi in questa sede.

con le diverse dimensioni e le possibilità scenotecniche del teatro di Mazzarino rispetto al teatro di San Carlo in cui era stato rappresentato D46. A parte l'uso del termine siciliano «partita»³⁶ per «fazione», è probabile che a Mazzarino non si potessero realizzare né il praticabile sopraelevato per l'assalto *sopra* le mura di Utica, né l'entrata trionfale di Cesare sul carro tirato da cavalli, nonché la sfilata di «schiavi numidi» e «istromenti bellici» che compaiono in D46.

Quanto ai pezzi chiusi (tab. 7), il solo personaggio che in MA52 sembra mantenere intatto il proprio corredo di pezzi chiusi è Catone (Giuseppe Ciminio). Le lacune nel libretto a stampa non consentono infatti di sapere se siano state mantenute, tagliate o sostituite l'aria di Arbace (Lorenzo Tolve) «Che legge spietata» in I 3, quella di Cesare (Cosimo Abbate) «Chi un dolce amor condanna» in I 10, e se sia stata aggiunta un'aria per Arbace in I 13. Il personaggio di Fulvio (Domenico De Amicis) perde l'aria «Tu degli dèi» in III 1. Il taglio dell'aria di Cesare «È in ogni core» in III 4 viene compensato da un duetto con Marzia (Barbara Pestros) in III 2 – «Ah se di te mi privi»,³⁷ tratto dall'*Ipermestra* dello stesso Metastasio –, in sostituzione dell'aria di Marzia «Confusa, smarrita» (tab. 8). Com'è ovvio, il duetto aveva bisogno di qualche rimaneggiamento per essere adattato alla nuova situazione: nell'*Ipermestra* la protagonista, accusata d'infedeltà da Linceo, allontana l'amato allorché vede avvicinarsi il padre Danao, il quale vorrebbe fare assassinare Linceo dalla stessa Ipermestra a causa di un oracolo nefasto. In MA52, dopo il patetico dialogo tra Cesare e Marzia, il condottiero romano si sarebbe dovuto confrontare col rivale Arbace, ed era quindi necessario che restasse in scena e che fosse la sola Marzia a rientrare fra le quinte.

Nel passaggio da D46 a MA52, inoltre, l'aria di Cesare «Non ti lagnar mio bene» (II 5) sostituisce «Dal suo voler dipende»³⁸ (tab. 9). Il nuovo testo apporta una lieve modifica all'intreccio del dramma: in D46 le parole di Cesare mirano solo a sottolineare la responsabilità di Catone e la sua scelta di contravvenire agli ordini del senato, laddove l'aria per MA52 lascia trapelare anche la preoccupazione del personaggio per l'amata – alla quale Cesare si rivolge direttamen-

36. Il suo utilizzo e il significato nel secolo XVIII sono attestati in M. PASQUALINO, *Vocabolario siciliano etimologico, italiano e latino*, Palermo, dalla Reale stamperia, 1790, vol. IV, p. 43.

37. Un luogo topico della drammaturgia musicale settecentesca, ovvero il duetto che suggella l'addio dei due amanti costretti a separarsi contro la propria volontà.

38. «Dal suo voler dipende» compare anche, quasi certamente ad opera dello stesso Duni, nel *Catone in Utica* intonato da Francesco Poncini Zilioli a Parma, teatro Ducale, 1756. Cfr. P. Russo, *Duni, Pertici e Favart: "La semplice curiosa"*, in Id., *Metamorfosi laterali. Migrazioni di drammaturgie e soggetti nell'opera italiana tra Sette e Ottocento*, Lucca, LIM, 2020, pp. 3-26: 7.

te – e il sincero dolore per la scelta di campo del nemico.³⁹ È invece un nuovo inserto in MA52, ancora per una necessità pratica, l'aria di Marzia in II 6 «Vorrei che come or peno»:⁴⁰ laddove D46 fondeva in una sola scena le originali II 6-7, sopprimendo l'aria di Marzia «Di tenero affetto» prevista dal Metastasio alla fine di II 6, MA52 ripristina la scansione delle scene nell'originale metastasiano, e inserisce una nuova aria per Marzia che si pone come ideale risposta all'aria di Cesare «Non ti lagnar mio bene» nella scena precedente, visto il riferimento alle «pene» provate dal condottiero alla fine di II 5:

Vorrai che come or peno
io fossi in pena ognor?
Lascia ingannarmi almeno
per poco il mio dolor.
Abbi di me pietà.

In che ti offendo mai,
se cerco con la spene
di lusingar le pene
che il mio timor mi dà.

Un discorso a parte va fatto per la già citata aria di Fulvio «Piangendo ancora» (I 7) e per quella di Emilia «Per te spero e per te solo (II 7), che ripristinano due arie originali dal *Catone in Utica* metastasiano con l'inserzione di un nuovo pezzo chiuso nel caso di Fulvio, e con la sostituzione dell'aria «Pensa quel traditore» nel caso di Emilia. Quella di Fulvio è una generica aria di paragone in cui il personaggio esprime la speranza che Emilia possa dismettere la propria vedovanza e cedere alle profferte amorose dell'uomo. La sostituzione dell'aria di Emilia, invece, si spiega con la decisione, in MA52, di far restare in scena Fulvio in II 8 dopo la partenza della donna. Se a Napoli Emilia poteva palesare ad alta voce le proprie reali intenzioni e i propri sentimenti verso Fulvio che si era già allontanato, a Mazzarino la moglie di Pompeo non poteva che ricorrere a una serie di *a parte* per esprimere il proprio pensiero di fronte al confidente di Cesare (si ricordi che, nel dramma, entrambi fanno il doppio gioco: Fulvio si finge complice di Emilia per sventarne le trame, e

39. Un particolare involontariamente *osé* in MA52 dimostra con chiarezza come il tipografo abbia ricavato il testo dell'aria di Cesare da un libretto preesistente. L'incipit dell'aria presenta infatti un imbarazzante refuso («pene» anziché «bene» alla fine del verso) che riprende il termine «pene» due versi dopo: è di certo la svista di un tipografo che ha saltato due righe durante la lettura del testo da comporre.

40. Non si è riusciti a individuare alcuna fonte preesistente sia per l'aria di Cesare sia per quella di Marzia.

quest'ultima finge di non conoscerne le reali intenzioni per far cadere Cesare nel proprio tranello) (tab. 10).

Si è detto più volte come interventi di questo tipo spingano e ipotizzare che la compagnia capitanata da Domenico de Amicis (oppure i soli De Amicis padre e figlia, visto che tali sostituzioni riguardano esclusivamente le loro arie) attingesse a un'intonazione del *Catone in Utica* diversa da quella di Duni. Ciò spiegherebbe anche, ad esempio, perché nel *Catone in Utica* napoletano il personaggio di Fulvio cantasse solo l'aria «Tu degli dèi» all'inizio del terzo atto, mentre a Mazzarino Fulvio canti sì una sola aria in tutta l'opera, ma recuperando «Piangendo ancora» a metà del primo atto.

Una prova d'attrice

MA52 riserva infine un episodio di grande peso espressivo alla maestria della giovane Anna Lucia de Amicis. Come si è accennato, in III 10, al posto della breve scena *a solo* di Emilia conclusa dall'aria «Nacqui agli affanni in seno»⁴¹ compare la più ampia, grandiosa e articolata scena di Berenice (III 7) nell'*Antigono* dello stesso Metastasio: un capo d'opera della recitazione espressiva⁴² per la lunghezza del recitativo, le eloquenti didascalie, il continuo passaggio dalla declamazione in recitativo al canto spiegato della cavatina «Non partir, deh ferma, oh Dio!» e della successiva aria «Perché se tanti siete». In D46, Emilia si lamenta della propria immutabile cattiva sorte dopo avere appreso che i cesariani hanno mosso l'assalto finale alle mura di Utica, e dopo avere visto Catone e Cesare correre verso il luogo della battaglia:

EMILIA

Chi può nelle sventure
uguagliarsi con me? Spesso per gli altri
e parte e fa ritorno
la tempesta, la calma e l'ombra e il giorno.
Sol io provo degli astri
la costanza funesta,
sempre notte è per me, sempre è tempesta.

41. Giusta la lezione di ME29, nella seconda edizione del libretto.

42. Lo testimonia, ad esempio, l'intonazione in forma di cantata fattane da Haydn nel 1795 per il soprano Brigitta Giorgi Banti (Hob.xxiva:10), eseguita per la prima volta al King's Theatre di Londra. Cfr. K. BÖHMER, *Scena di Berenice: Der Metastasio-Kanon als Kontext für Konzertarien Mozarts und Haydns*, «Mozart-Jahrbuch», 2000, pp. 1-27.

Nacqui agli affanni in seno,
 ognor così penai
 né vidi un raggio mai
 per me sereno in ciel.

Sempre un dolor non dura,
 ma quando cangia tempre,
 sventura da sventura
 si riproduce e sempre
 la nuova è più crudel.

Nell'*Antigono*, invece, Berenice ha appena visto allontanarsi l'amato Demetrio, che a rischio della vita è riuscito a liberare il padre Antigono dalla prigione in cui lo aveva gettato Alessandro Magno, e che preferisce suicidarsi piuttosto che venire meno ai propri doveri di figlio (nel dramma del Metastasio, Berenice, a sua volta innamorata di Demetrio, è promessa sposa ad Antigono). La sostituzione testimonia indirettamente, si è detto, le notevoli capacità attoriali e canore della giovane Anna Lucia De Amicis: nel riadattamento per Mazzarino, il terrore di Berenice per l'imminente morte dell'amato Demetrio si trasforma nella disperazione di Emilia che vorrebbe correre in aiuto di Catone, e che nel proprio delirio crede di avere davanti a sé gli spettri del padre⁴³ e del marito Pompeo che la incitano alla battaglia e l'attendono nell'oltretomba (tab. 11).

Per la propria *performance*, Anna Lucia de Amicis poteva attingere con facilità da almeno due partiture dell'*Antigono*, entrambe rappresentate a Napoli nel teatro di San Carlo: quella di Johann Adolf Hasse (1744),⁴⁴ e quella recentissima di Nicola Conforto (1750).⁴⁵ Quest'ultima, in particolare, potrebbe essere l'intonazione effettivamente eseguita dalla cantante a Mazzarino. La partitura di Hasse, infatti, segue fedelmente il dettato del Metastasio, che sottende un

43. Nella realtà storica, il padre di Emilia (100-82 a.C.) è stato il console Marco Emilio Scauro (163-89 a.C.). Nel dramma del Metastasio (t 5), Catone dice alla donna che è «figlia a Scipione ed a Pompeo consorte»: c'è da chiedersi se il riferimento sia agli antenati di Emilia (la *gens Aemilia* si era imparentata in più occasioni con gli Scipioni), o se il Metastasio si sia confuso pensando al senatore Quinto Cecilio Metello Pio Scipione Nasica (98-46 a.C.), a sua volta imparentato con la *gens Aemilia*, che era sì genero di Pompeo, ma come padre della sua quinta e ultima moglie Cornelia Metella (73-48 a.C.).

44. Sull'intonazione di Hasse e le sue fonti cfr. R.D. SCHMIDT-HENSEL, *La musica è del Signor Hasse detto il Sassone. Johann Adolf Hasse Opere Serie der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen*, Göttingen, V & R, 2009, vol. I, pp. 347-355, vol. II, pp. 619-643.

45. Cfr. G.G. STIFFONI, *Per una biografia di Nicola Conforto (Napoli 1718-Madrid 1793): documenti d'archivio, libretti conservati nella Biblioteca Nacional di Madrid, fonti musicali manoscritte e a stampa*, «Fonti musicali italiane», IV, 1999, pp. 7-54: 36-40. Sono ben quindici le fonti manoscritte che testimoniano la sola scena di Berenice nell'intonazione di Conforto, cui vanno aggiunti cinque testimoni completi e due edizioni di *Favourite Songs* dell'opera.

ingegnoso meccanismo drammatico-musicale subito dopo la cavatina «Non partir bell'idol mio», di cui Berenice riprende l'incipit dell'ultimo verso («Voglio anch'io... Me infelice!»). L'idea evidente del Metastasio è che Berenice continui a cantare la cavatina, ma s'interrompa all'improvviso una volta presa coscienza del proprio stato emotivo («Che fingo! Che ragiono! / Dove rapita io sono / dal torrente crudel de' miei martiri! / Misera Berenice, ah tu deliri» (fig. 2).⁴⁶ Nella partitura di Conforto invece, e in MA52, manca il versicolo «Voglio anch'io...», e il prosieguo del recitativo di Berenice inizia con un endecasillabo in cui viene fuso ciò che rimane dei due settenari previsti in origine dal Metastasio: «Me infelice, che fingo? Che ragiono?».⁴⁷ Il nuovo assetto metrico implica uno stacco, concettuale oltre che musicale, tra la fine della cavatina e la ripresa del recitativo, come testimoniato dall'intonazione musicale (fig. 3).⁴⁸

Nel 1771, in occasione delle nozze del fratello Gaetano, Anna Lucia de Amicis dichiara di avere trentotto anni:⁴⁹ significa che la cantante era nata nel 1733, e che all'epoca del *Catone in Utica* per Mazzarino aveva tra i diciotto e i diciannove anni. Nonostante la giovane età dell'interprete, la fattura della parte di Emilia nel libretto mazzarinense fornisce l'immagine di una cantante sì debuttante, ma con spiccate doti attoriali che giustificano il giudizio formulato dal Metastasio nel 1772, allorché scrive alla De Amicis dopo aver licenziato il proprio ultimo dramma per musica, *Il Ruggiero, o sia l'eroica gratitudine*:

Dal primo momento che imaginai e scelsi il soggetto del *Ruggiero* pensai che fra l'eroine drammatiche che sono a mia notizia non v'era assolutamente che la signora De Amicis atta a rappresentare il personaggio di Bradamante col fuoco, con l'ardire, con la franchezza e con l'espressione necessaria ad un tal carattere.⁵⁰

Qualità, a leggere il *Catone in Utica* per Mazzarino, che già dagli esordi caratterizzavano una tra le maggiori cantanti del secolo XVIII.

46. L'esempio si ricava da una partitura manoscritta dell'opera di Hasse conservata nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (A-Wn) ai segni Mus.Hs.17206 (riproduzione digitale: <http://data.onb.ac.at/rec/AC14271521>; ultimo accesso: 25 febbraio 2025). Si sono omesse per concisione le parti dei fiati.

47. Si può ragionevolmente supporre che il testo della scena in MA52 sia stato tratto da una partitura e non da un libretto.

48. Si trascrive l'esempio dal ms. Mus. 3069 F 2,4 della Sächsische Landesbibliothek di Dresda (D-Dl). Riproduzione digitale: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/142563/1> (ultimo accesso: 25 febbraio 2025).

49. Cfr. ANTOLINI, *De Amicis, Anna Lucia*, cit.

50. Lettera del 17 febbraio 1772, in METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., vol. v, pp. 139-141: 140.

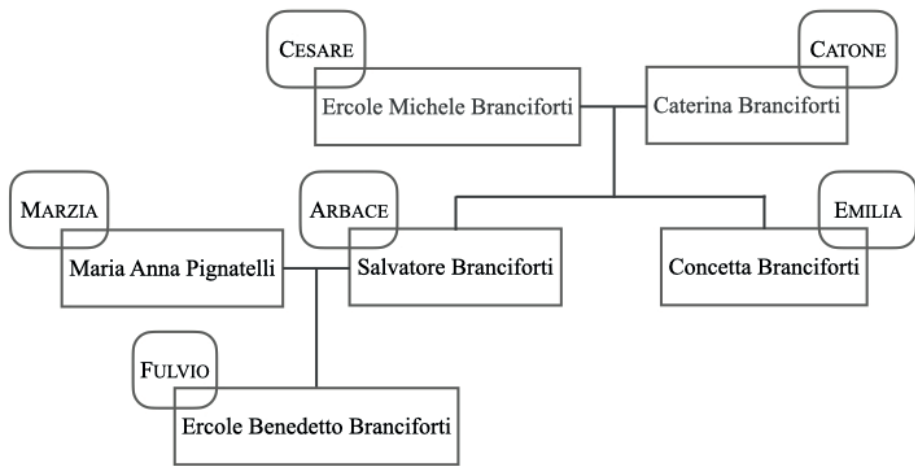


Fig. 1. La famiglia di Ercole Michele Branciforti e i personaggi di MA52.

Un poco lento, ma poco

The image shows a musical score for a scene from 'Berenice'. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: Violini (Violins), Emilia (Soprano), and Bassi (Bass). The Violini staff has a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/8 time signature. The Emilia and Bassi staves have a treble and bass clef respectively, with the same key signature and time signature. The music is marked 'pp' (pianissimo). The lyrics for Emilia are: 'vo - glio an - ch'i - o pas - sar con te, pas - sar con'. The second system has three staves: VI. (Violini), E. (Emilia), and B. (Bass). The VI. staff has a treble clef, key signature of two sharps, and a 3/8 time signature. The E. and B. staves have a treble and bass clef respectively, with the same key signature and time signature. The music is marked 'poco f' (poco forte). The lyrics for Emilia are: 'te. Vo - glio an - ch'i - o... Me in - fe - li - ce! che fin - go! che ra - gio - no!'. The Bassi staff has a treble clef, key signature of two sharps, and a 3/8 time signature. The music is marked 'poco f'.

Fig. 2. Scena di Berenice dall'*Antigono* di Johann Adolf Hasse (1744).

Largo

Violini

Emilia

Bassi

vo - gliò an - ch'i - o pas - sar con te, pas-sar con te,

VI.

E.

B.

Segue subito

pas-sar con te, pas-sar con te. Me in-fe-li-ce! che fin-go? che ra-gio-no!

Fig. 3. Scena di Berenice dall'*Antigono* di Nicola Conforto (1750).

Tab. 1.

	Giuseppe Cimino	Domenico De Amicis	Anna Lucia De Amicis	Barbara Pestros Simonetti	Lorenzo Tolve	Giulio Cesare Banci
1750		Napoli		Napoli		Napoli
		<i>Il gioco de' matti</i>		<i>La finta frascatana</i>		<i>La finta frascatana</i>
1751	Palermo			<i>Il gioco de' matti</i>		<i>Il gioco de' matti</i>
	<i>La villana nobile</i>			Messina		
1754	Pisa	Pisa	Pisa	<i>La villana nobile</i>		
	<i>Il ciccibeo impertinente</i>	<i>Il ciccibeo impertinente</i>	<i>Il ciccibeo impertinente</i>			
	<i>Il finto turco</i>	<i>Il finto turco</i>	<i>Il finto turco</i>			
1760				Palermo	Palermo	
				<i>Il curioso del suo pro-</i>	<i>Il curioso del suo pro-</i>	
				<i>prio danno</i>	<i>prio danno</i>	

Tab. 2

	ME28	ME29	D46
CATONE			CATONE
Ma chi sa se piangesti			Ma chi sa se piangesti
per gioia o per dolor; la gioia ancora			per gioia o per dolor? La gioia ancora
ha le lagrime sue.			ha le lagrime sue.
CESARE			
Pompeo felice			
invidio il tuo morir, se fu bastante			

a farti meritare Catone amico.

EMILIA

Di sì nobile invidia
no, capace non sei tu che potesti
contro la patria tua rivolgere l'armi.

FULVIO

Signor, questo non parmi
tempo opportuno a favellar di pace.
Chiede l'affar più solitaria parte
e mente più serena.

CATONE

Al mio soggiorno
dunque in breve io vi attendo. E tu fra tanto
pensa Emilia che tutto
lasciar l'affanno in libertà non dei,
giacché ti fe' la sorte
figlia a Scipione ed a Pompeo consorte.

FULVIO

Questo non parmi
tempo opportuno a favellar di pace.
Chiede l'affar più solitaria parte
e mente più serena.

CATONE

Al mio soggiorno
dunque in breve io vi attendo e tu fra tanto
pensa Emilia che tutto
lasciar l'affanno in libertà non dei,
giacché ti fe' la sorte
figlia a Scipione ed a Pompeo consorte.

FULVIO

Signor, questo non parmi
tempo opportuno a favellar di pace.
Chiede l'affar più solitaria parte
e mente più serena.

CATONE

Al mio soggiorno
dunque in breve io vi attendo. E tu frattanto
pensa Emilia che tutto
lasciar l'affanno in libertà non dei,
giacché ti fe' la sorte
figlia a Scipione ed a Pompeo consorte.

Si sgomenti alle sue pene
**il pensier di donna imbel-
le che vil sangue ha nelle vene,
che non vanta un nobil cor.**
Se lo sdegno delle stelle
tolerar meglio non sai
arrossir troppo farai
e lo sposo e il genitor. *(Parte.)*

Pensa di chi sei figlia *(Ad Emilia.)*
e ad esser forte apprendi.
Cesare, e tu m'attendi *(A Cesare.)*
ch'io ti risponderò.
Se l'odio in te consiglia,
pensa chi avesti sposo, *(Ad Emilia.)*
io del comun riposo
teco poi parlerò. *(A Cesare.)*

Si sgomenti alle sue pene
**il pensier di donna imbel-
le che vil sangue ha nelle vene,
che non vanta un nobil cor.**
Se lo sdegno delle stelle
tolerar meglio non sai
arrossir troppo farai
e lo sposo e il genitor. *(Parte.)*

Tab. 3

ME28, ME29		D46		MA52
[...]	[...]	[...]	[...]	
EMILIA	EMILIA	EMILIA	EMILIA	
[...] Questo per ora da te mi basta. Inosservati altrove i mezzi a vendicarmi sceglier potremo.	[...] Questo per ora da te mi basta. Inosservati altrove i mezzi a vendicarmi sceglier potrem.	[...] Questo per ora da te mi basta.	[...] Questo per ora da te mi basta.	
FULVIO	FULVIO	Io ti precedo, e sia tuo del colpo il consiglio e l'opra mia. ¹		FULVIO
Intanto potrò spiegarti almeno tutti gli affetti miei.	Intanto potrò spiegarti almeno tutti gli affetti miei.		Intanto potrò spiegarti almeno tutti gli affetti miei.	
EMILIA	EMILIA		EMILIA	
Non è ancor tempo che tu parli d'amore e ch'io t'ascolti. Pria si adempia il disegno e allor più lieta forse ti ascolterò. Qual mai può darti speranza un'infelice cinta di bruno amanto, con l'odio in petto e su le ciglia il pianto?	Non è ancor tempo che tu parli d'amore e ch'io t'ascolti. Pria si adempia il disegno e allor più lieta forse ti ascolterò. Qual mai può darti speranza un'infelice cinta di bruno amanto, con l'odio in petto e su le ciglia il pianto?		Qual mai può darti speranza un'infelice col suo nemico accanto, ² con l'odio in petto e su le ciglia il pianto?	

1. La variante compare nel *Catone in Utica* intonato da Johann Christian Bach (Napoli, Teatro di San Carlo, 1761).
2. Non si è riusciti a individuare un altro libretto che riporti la variante nella battuta di Emilia.

FULVIO

Piangendo ancora

rinascere suole

la bella aurora

nuncia del sole;

e pur conduce

sereno il dì.

Tal fra le lagrime

fatta serena,

può da quest'anima

fugar la pena

la cara luce

che m'invaghi. (*Parte.*)

FULVIO

Piangendo ancora

rinascere suole

la bella aurora

nuncia del sole;

e pur conduce

sereno il dì.

Tal fra le lagrime

fatta serena,

può da quest'anima

fugar la pena

la cara luce

che m'invaghi. (*Parte.*)

Tab. 4

ME28, ME29		D46	MA52
[...]	[...]	[...]	[...]
CESARE	CESARE		CESARE
[...] Ho troppo tollerato finora.	[...] Ho troppo tollerato finor.		[...] Ho troppo tollerato finora.
MARZIA			MARZIA
I prieghi d'una figlia?... (<i>A Catone.</i>)			I prieghi d'una figlia?... (<i>A Catone.</i>)
CATONE	Oggi son vani.		CATONE
			Oggi son vani.
MARZIA			MARZIA
D'una romana il pianto... (<i>A Cesare.</i>)			D'una romana il pianto... (<i>A Cesare.</i>)
CESARE	Oggi non giova.		CESARE
			Oggi non giova.
MARZIA			MARZIA
Ma qualcuno a pietade almen si muova.			Ma qualcuno a pietade almen si muova.
CESARE			CESARE
Per soverchia pietà quasi con lui vile mi resi. Addio...	Quasi con lui vile mi resi. Addio...		Per soverchia pietà quasi con lui vile mi resi. Addio...

Tab. 5

ME28	ME29a	B33	D46	MA52
Sala d'armi.	Parte interna delle mura di Utica con porte della città in prospetto, chiusa da un ponte che poi s'abbassa.	Sala d'armi.	Luogo magnifico nella regia di Catone.	Cortile nel soggiorno di Catone. ³
Fabbriche in parte rovinate vicino al soggiorno di Catone.	Fabbriche in parte rovinate vicino al soggiorno di Catone.	Fabbriche in parte rovinate vicino al soggiorno di Catone.		Bosco, ed in lontananza alcune fabbriche antiche in parte rovinate.
<hr/>				
(ME28, ME29)			D46	MA52
III 5		III 5		
EMILIA		EMILIA		
[...]		[...]		
Se vendicata or sono ogni oltraggio sofferto io vi perdono. (Si nasconde.)		Se vendicata or sono ogni oltraggio sofferto io vi perdono. (Si nasconde nell'acquadotti.)		

3. La mutazione si ritrova anche nel *Catone in Utica* intonato da Carl Heinrich Graun (Verona, Teatro nuovo dell'Accademia Filarmonica, 1756).

(ME28, ME29) D46		MA52
III II		III II
CATONE		CATONE
[...]		[...]
Misera libertà, patria infelice, ingratissimo figlio! Altro il valore non ti lasciò degli avi nella terra già doma da soggiogar che il Campidoglio e Roma. Ah non potrai tiranno trionfar di Catone. E se non lice viver libero ancor, si veggia almeno nella fatal ruina spirar con me la libertà latina. (In atto di uccidersi.)		Misera libertà, patria infelice, (<i>Getta la spada rotta.</i>) ingratissimo figlio! Altro il valore non ti lasciò degli avi nella terra già doma da soggiogar che il Campidoglio e Roma. Ah non potrai tiranno trionfar di Catone. E se non lice viver libero ancor, si veggia almeno nella fatal ruina spirar con me la libertà latina. (<i>Cava un pugnale per uccidersi.</i>)

Tab. 6

ME28	ME29	B33	D46	MA52
ARBACE con spada nuda e alcuni seguaci, poi FULVIO dal fondo parimenti con spada nuda e seguito di cesariani.	Nell'aprirsi della scena si vede l'attacco sopra le mura e poi seguir la battaglia formale con la vittoria de' cesariani, indi CATONE con spada alla mano.	Nell'aprirsi della scena si vede l'attacco sopra le mura, ARBACE al di dentro che tenta respinger FULVIO già entrato con parte de' cesariani dentro le mura, poi CATONE in soccorso d'Arbace. Indi CESARE difendendosi d'alcuni che l'hanno assalito. I cesariani entrano le mura. Cesare, Catone, Fulvio ed Arbace si disviano combattendo. Siegue gran fatto d'armi fra i due eserciti. Cade il resto delle mura, fuggono i soldati di Catone respinti; i cesariani li seguitano e rimasta la scena vuota esce di nuovo Catone con spada rotta in mano.	Nell'aprirsi della scena si vede l'attacco sopra le mura. ARBACE al di dentro che tenta respinger FULVIO già entrato con parte de' cesariani dentro le mura, poi CATONE in soccorso d'Arbace. Indi CESARE difendendosi d'alcuni che l'hanno assalito. I cesariani entrano le mura. Cesare, Catone, Fulvio ed Arbace si disviano combattendo. Siegue gran fatto d'armi fra i due eserciti. Cade il resto delle mura, fuggono i soldati della partita di Catone respinti da' cesariani che l'insieguono , e rimasta la scena vuota esce di nuovo Catone con spada rotta in mano.	Nell'aprirsi della scena si vede l'attacco dentro la città di ARBACE al di dentro che rispinge FULVIO già entrato con parte de' cesariani dentro le mura, poi CATONE in soccorso d'Arbace. Indi CESARE difendendosi d'alcuni che l'hanno assalito. Vincono i cesariani . Cesare, Catone, Fulvio ed Arbace si disviano combattendo. Siegue gran fatto d'armi fra le due partite . Cade il resto delle mura, fuggono i soldati della partita di Catone respinti da' cesariani che l'insieguono , e rimasta la scena vuota esce di nuovo Catone con spada rotta in mano.

-	<p>CESARE portato dai soldati sopra carro trionfale formato di scudi e d'insegne militari secondo il costume de' Romani, preceduto dall'esercito vittorioso, da schiavi numidi, istrumenti bellici e popolo.</p> <p>Terminata la sinfonia Cesare scende dal carro, quale disfacendosi, ciascuno de' soldati che lo componevano si pone in ordinanza con gli altri.</p>	<p>CESARE portato dai soldati sopra carro trionfale formato di scudi e d'insegne militari secondo il costume de' Romani, preceduto dall'esercito vittorioso, da schiavi numidi, istrumenti bellici e popolo.</p> <p>Terminata la sinfonia Cesare scende dal carro, quale disfacendosi, ciascuno de' soldati che lo componevano si pone in ordinanza con gli altri.</p>	<p>CESARE portato sopra carro trionfale tirato da cavalli, preceduto dall'esercito vittorioso, da schiavi numidi, istrumenti bellici e popolo.</p>	<p>CESARE portato sopra carro trionfale formato da scudi de' soldati ed insegne militari, preceduto dall'esercito vittorioso e popolo.</p>
---	--	--	--	---

Tab. 7. Corredo delle arie nelle intonazioni del *Catone in Utica* esaminate.

me28	me29	d46	ma52
CATONE, I 1			
«Con sì bel nome in fronte»	Id. (solo prima strofa)	Id.	Id.
MARZIA, I 2			
«Non ti minaccio sdegno»	Id.	Id.	Id.
ARBACE, I 3			
«Che legge spietata!»	«Mi lusinga il dolce affetto»	«Che legge spietata» ⁴	[H] ⁵
CATONE, I 5			
«Si sgomenti alle sue pene»	«Pensa di chi sei figlia»	«Si sgomenti alle sue pene»	«Si sgomenti alle sue pene»
CESARE, I 6			
«Nell'ardire che il seno ti accende»	Id.	«Minacci quell'altera» ⁶	«Minacci quell'altera»
FULVIO, I 7			
«Piangendo ancora»	tagliata	tagliata	«Piangendo ancora»
EMILIA, I 8			
«O nel sen di qualche stella»	Id.	Id.	Id.

4. In ME29a-b, Arbace canta l'aria alla fine di I 13.
5. Le *crues* indicano le lacune nel libretto a stampa.
6. La prima strofa dell'aria si ritrova in un anonimo *Catone in Utica* per Vienna, Teatro imperiale, 1749.

CESARE, I 10				
«Chi un dolce amor condanna»	Id.	Id.	[†]	
ARBACE, I 13				
«È in ogni core»	«Che legge spietata»	tagliata	[†]	
EMILIA, I 14				
«Un certo non so che»	Id.	tagliata		tagliata
MARZIA, I 15				
«È follia se nascondete»	Id.	Id.		Id.
CATONE, II 2				
«Va' ritorna al tuo tiranno»	«Mi conosci! sai chi sono!»	«Va' ritorna al tuo tiranno»		«Va' ritorna al tuo tiranno»
ARBACE, II 3				
«So che pietà non hai»	Id.	tagliata		tagliata
CESARE, II 5				
«Soffre talor del vento»	Id.	«Dal suo voler dipende»		«Non ti lagnar mio bene»
MARZIA, II 6				
«In che ti offende»	«Di tenero affetto»	tagliata		«Vorrai che come or peno»
EMILIA, II 7				
«Per te spero e per te solo»	FULVIO	EMILIA		EMILIA
	«Il tuo affanno ed il tuo sdegno»	«Pensa quel traditore»		«Per te spero e per te solo»
FULVIO, II 8				
«Nascesti alle pene»	EMILIA	tagliata		tagliata (ma mantiene la scena a solo di Fulvio)
	«Ombra cara, ombra adorata»			

CESARE, II 11				
«Se in campo armato»	Id. (solo la prima strofa)	Id.	Id.	
CATONE, II 13				
«Dovea svenarti allora»	Id.	Id.	Id.	
MARZIA, II 14				
«So che godendo vai»	Id.	Id. ⁷	Id.	
EMILIA, II 15				
«Se sciogliere non vuoi»	Id.	tagliata	tagliata	
ARBACE, II 16				
«Che sia la gelosia»	Id.	«Così talor rimira»	«Così talor rimira»	
FULVIO, III 1				
«La fronda che circonda»	tagliata	«Tu degli dèi»	tagliata	
MARZIA, III 2				
«Confusa, smarrita»	Id.	Id.	CESARE, MARZIA «Ah, se di te mi privi» ⁸	
ARBACE, III 3				
«Combattuta da tante vicende»	«Sarebbe un bel diletto»	«Combattono il mio core»	«Combattono il mio core»	

7. In D46, e di conseguenza in MA52, non compare per una svista del tipografo il secondo verso della seconda strofa, presente nell'intonazione musicale.

8. Duetto Ipermestra – Linceo, dall'*Ipermestra* del Metastasio (1744), II 10.

CESARE, III 4 «Quell'amor che poco accende»	«Al vento che la scuote»	«È in ogni core»	tagliata
MARZIA, CESARE, CATONE, EMILIA, III 9 «Deh in vita ti serba»	«Chi mai saper desia» «Nacqui agli affanni in seno» (seconda impressione)	«Nacqui agli affanni in seno»	«Non partir, deh ferma, oh Dio!» «Perché se tanti siete» ⁹
CATONE, III 12 «Per darvi alcun pegno» (solo prima strofa)	Id. (con la seconda strofa presente nell'ed. Bettinelli)	Id. (con la seconda strofa presente nell'ed. Bettinelli)	
CORO, III 13 «Già ti cede il mondo intero» ¹⁰	manca	manca	

9. Intera scena a solo di Berenice, dall'*Antigono* ancora del Metastasio (1743), III 7.

10. Presente in B33.

Tab. 8

<i>Ipermestra</i> (1744)		MA52
LINCEO Ah se di te mi privi, ah per chi mai vivrò?	CESARE Ah se di te mi privi, ah per chi mai vivrò?	
IPERMESTRA Lasciami in pace e vivi, altro da te non vuo'.	MARZIA Restati in pace e vivi, altro da te non vo'.	
LINCEO Ma qual destin tiranno...	CESARE Ma qual destin tiranno?...	
IPERMESTRA Parti. Nol posso dir.	MARZIA Parto. Nol posso dir.	
<i>A due</i> Questo è morir di affanno senza poter morir. Deh serenate alfine (<i>Ciascun da sé.</i>) barbare stelle i rai; ho già sofferto ormai quanto si può soffrir. (<i>Partono.</i>)	<i>A due</i> Questo è morir di affanno senza poter morir. Deh serenate alfine barbare stelle i rai, ho già sofferto ormai quanto si può soffrir. (<i>Partono per diverse scene, ma Cesare pensa, e si resta.</i>)	

Tab. 9

D46	MA52
Dal suo voler dipende tutto di Roma il fàto, se placido si rende, se il suo rigor cangiato la pace accetterà. Ma se ostinato ancora di contrastar desia, saria fatale allora sì gran severità.	Non ti lagnar mio bene se non vedrai la pace. Ah tu non sai quai pene nel padre altier tenace soffre l'amante cor. Credi che mi sgomenta quel genio troppo austero, e già nel mio pensiero ne provo un rio dolor.

Tab. 10

D46	MA52
Pensa quel traditore, pensa di lusingarmi; ma non potrà ingannarmi, tradirmi non potrà. Ché il mio pensier sagace la frode di quel core con doppia e nuova frode deludere saprà.	Per te spero, e per te solo mi lusingo e mi consolo: la tua fè, l'amore io vedo (ma non credo a un traditor.) Di appagar lo sdegno mio il desio ti leggo in viso (ma ravviso infido il cor).

Tab. 11

<i>Antigono (1744)</i>	MA52
Berenice che fai! More il tuo bene, stupida, e tu non corri... Oh dio vacilla l'incerto passo; un gelido mi scuote insolito tremor tutte le vene; (<i>S'appoggia.</i>) e a gran pena il suo peso il piè sostiene. Dove son! Qual confusa folla d'idee tutte funeste adombra la mia ragion! Veggo Demetrio; il veggo che in atto di ferir... Fermati; vivi; d'Antigono io sarò. Del core ad onta volo a giurargli fè. Dirò che l'amo, dirò... Misera me! S'oscura il giorno! Balena il ciel! L'hanno irritato i miei meditati spergieri. Oimè lasciate ch'io soccorra il mio ben, barbari dei. Voi m'impedite e intanto forse un colpo improvviso... Ah sarete contenti; eccolo ucciso. Aspetta anima bella; ombre compagne a Lete andrem. Se non potei salvarti, potrò fedel... Ma tu mi guardi! E parti!	Me infelice! che fo? Tutto è in tumulto stupida, ed io non corro ... Oh dio! vacilla l'incerto passo... Un gelido mi scuote insolito terror tutte le vene, (<i>S'appoggia</i>) e a gran pena il suo peso il piè sostiene. Dove son! Qual confusa folla d'idee tutte funeste adombra la mia ragion? Veggo lo sposo, il padre minacciarmi così: perfida corri, di Catone in difesa il sangue tuo tutto vanne a svenar. Sì padre, sposo vado ... Misera me! s'oscura il giorno, balena il ciel! L'hanno irritato i miei meditati spergieri: ohimè! Lasciate ch'io soccorra Caton , barbari dèi: voi m'impedite, e intanto forse un colpo improvviso... Ah sarete contenti, eccolo ucciso. Aspetta anima bella: ombre compagne a Lete andrem. Se non potei salvarti, potrò fedel... Ma tu mi guardi e parti?
Non partir bell'idol mio! Per quell'onda all'altra sponda voglio anch'io passar con te.	Non partir, deh ferma, oh dio! Per quell'onda all'altra sponda voglio anch'io passar con te.

Voglio anch'io...	Voglio anch'io...
Che fingo! Che ragiono!	Me infelice
Dove rapita io sono (<i>Trasporti.</i>)	che fingo? Che ragiono!
dal torrente crudel de' miei martiri! (<i>Piange.</i>)	Dove rapita io sono (<i>Trasporti.</i>)
Misera Berenice, ah tu deliri.	dal torrente crudel de' miei martiri? (<i>Piange.</i>)
	Emilia sventurata , ah tu deliri!
Perché, se tanti siete	Perché se tanti siete
che delirar mi fate,	che delirar mi fate,
perché non m'uccidete	perché non mi uccidete
affanni del mio cor.	affanni del mio cor.
Crescete, oh dio, crescete,	Crescete, oh dio, crescete,
fin che mi porga aita	fin che mi porga aita
con togliermi di vita	con togliermi di vita
l'eccesso del dolor. (<i>Parte.</i>)	l'eccesso del dolor. (Via.)

ANDREA GIOVANNI STRANGIO

SPETTACOLI DA PERDERE LA TESTA. CIARLATANERIA E ILLUSIONISMO NEL SECONDO CINQUECENTO

A partire dal Cinquecento, con l'affermarsi del fenomeno della ciarlataneria moderna, si diffuse in Italia e in Europa una eterogena categoria di cerretani – venditori-*performer* girovaghi – che, al commercio di svariati prodotti, quali cure e medicamenti dalle decantate virtù terapeutiche, affiancavano una dimensione marcatamente spettacolare.¹ Una storia nota. E però numerosi restano gli aspetti di tale complesso e sfaccettato fenomeno che meriterebbero ancora di essere messi in evidenza.

A fronte dell'ancora persistente immagine vulgata, non tutti i ciarlatani – figure talvolta *ai margini* ma non da tutti e indistintamente *emarginati* – si trovarono a dover o voler schivare il confronto con le autorità costituite, sfruttando le zone grigie tra il lecito e l'illecito, esercitando così il mestiere senza un regolare permesso. A partire dalla metà del XVI secolo, i provvedimenti dei diversi Stati italiani, di concerto con l'attività di controllo svolta dalle autorità mediche di volta in volta competenti (il Protomedicato, il Collegio dei Medici o l'Ufficio di Sanità), miravano più a regolare che a proibire le attività dei cerretani, a cui, su loro richiesta e dietro il pagamento di una tassa, veni-

1. Sul fenomeno, di lunga durata e di diffusione europea, oltre ai contributi più avanti citati, si vedano anzitutto: P. CAMPORESI, *Introduzione a Il libro dei vagabondi. Lo 'Speculum cerretanorum' di Teseo Pini, 'Il vagabondo' di Rafaele Friano e altri testi di 'furfanteria'* (1973), a cura di P. C., Milano, Garzanti, 2003, pp. 1-168; G. COSMACINI, *Ciarlataneria e medicina. Cure, maschere, ciarle*, Milano, Raffaello Cortina, 1998; M.A. KATRITZKY, *Marketing Medicine: The Image of the Early Modern Mountebank*, «Renaissance Studies», xv, 2001, 2, pp. 121-153; D. GENTILCORE, *Medical Charlatanism in Early Modern Italy*, New York, Oxford University Press, 2006; M.A. KATRITZKY, *Women, Medicine and Theatre, 1500-1750. Literary Mountebanks and Performing Quacks* (2007), London-New York, Routledge, 2016; R. TESSARI, *Allettamenti meravigliosi. Immaginario e spettacoli dei ciarlatani*, Milano-Udine, Mimesis, 2018; *Théâtre et charlatans dans l'Europe moderne*, sous la direction de B. DHRAÏEF, É. NÉGREL et J. RUIMI, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018; M. LETA, *Le trompeur trompé. Représentations littéraires des charlatans à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 2023.

vano concesse temporanee licenze, che davano loro il diritto di esercitare il mestiere – seppur da alcuni denigrato – legalmente, disciplinando i tempi e i luoghi urbani in cui era consentito esibirsi e le tipologie di merci lecitamente commerciabili.² Mercanzie che, è bene sottolinearlo, non comprendevano unicamente rimedi dalle vere o presunte proprietà curative, ma anche articoli a stampa da loro stessi pubblicati.³ Fra questi figurano *fogli volanti*,⁴ piccole *raccolte di secreti* – spesso «libretti tascabili, che consistevano in una sola segnatura ripiegata in ottavo, [...] stampati e distribuiti per qualche *soldo*» –⁵ comprendenti indicazioni terapeutiche o di impiego domestico e, ancora, *libretti di mano* contenenti, oltre a ricette mediche, credenze e pratiche di magia naturale, la succinta spiegazione di alcuni giochi di prestigio e di destrezza.⁶ Occorrenza quest'ultima che ci offre lo spunto per entrare nel vivo della questione.

2. Cfr. A. CORSINI, *Medici ciarlatani e ciarlatani medici*, Bologna, Zanichelli, 1922, pp. 61-74; P. GAMBACCINI, *I mercanti della salute. Le segrete virtù dell'imbroglia in medicina*, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 27-44; TESSARI, *Allettamenti meravigliosi*, cit., pp. 92 ss.; e, soprattutto, gli studi di D. GENTILCORE, 'Charlatans, Mountebanks and Other Similar People': *The Regulation and Role of Itinerant Practitioners in Early Modern Italy*, «Social History», xx, 1995, 3, pp. 297-314; ID., *Medical Charlatanism in Early Modern Italy*, cit.; ID., *Malattia e guarigione* (2008), Nardò, Edizioni Controluce, 2013, pp. 37-38, 79-93; ID., «Con trattenimenti e buffoniane». *Ciarlatani, protomedici e le origini di un gruppo professionale*, in *Interpretare e curare. Medicina e salute nel Rinascimento*, a cura di M. CONFORTI, A. CARLINO e A. CLERICUZIO, Roma, Carocci, 2013, pp. 189-209: 198-209.

3. Sul precoce ingresso dei ciarlatani nella cultura tipografica cfr. P. CAMPORESI, *La maniera del mondo. Artieri inventori impostori*, Milano, Il Saggiatore, 1990, pp. 296 e ss.; TESSARI, *Allettamenti meravigliosi*, cit., pp. 106-112; R. SALZBERG, *La lira, la penna e la stampa: cantastorie ed editoria popolare nella Venezia del Cinquecento* (2008), Milano, Edizioni CUSL, 2011; e, in partic., sugli opuscoli da loro venduti, W. EAMON, *La scienza e i segreti della Natura. I 'libri di secreti' nella cultura medievale e moderna* (1994), Genova, ECIG, 1999, pp. 350-369, 525-529.

4. Sulla diffusione, a partire dalla fine del Quattrocento, dei 'fogli volanti', cfr. D. GENTILCORE, *Il sapere ciarlatanesco. Ciarlatani, 'fogli volanti' e medicina nell'Italia moderna*, in *Saperi a confronto nell'Europa dei secoli XIII-XIX*, a cura di M.P. PAOLI, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, pp. 375-393.

5. EAMON, *La scienza e i segreti della Natura*, cit., pp. 349, 356. Sulle raccolte di secreti, cfr. anche GAMBACCINI, *I mercanti della salute*, cit., pp. 168-173.

6. In proposito si vedano, almeno, F. PRATESI, *Giochi di carte e di mano*, «L'Esopo», 1991, 50, pp. 67-76; L. NADIN, *Carte da gioco e letteratura tra Quattrocento e Ottocento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1997, pp. 125-157; e, soprattutto, G. CRIMI, *Illusionismo e magia naturale nel Cinquecento. L'«Opera nuova» di Joan Dalmao*, Roma, Aracne, 2011, che offre la preziosa trascrizione di alcuni 'libretti di mano' stampati fra il XVI e il XVIII secolo. L'erudito studio – oltre a tracciare una panoramica di questo particolare tipo di editoria, «da vendere al termine delle esibizioni» (ivi, p. 18), e a offrire preziosi riferimenti bibliografici relativi alla storia della prestigiazione tra Quattro e Cinquecento – mette in luce rilevanti documenti sul prestigiatore spagnolo Joan Dalmao, allora celebre anche in Italia, che, muovendosi al seguito di Carlo V, aveva stupito anche gli spettatori di numerose corti europee (cfr. ivi, pp. 58-79).

In questa «certa sorte di spettacol moderno trovato da varie specie di ceretani»,⁷ infatti, fra la diversificata e ampia gamma di competenze tecnico-performative di cui essi si facevano portatori, si distingue l'abilità da parte di alcuni ciarlatani di esibirsi in ingegnosi e sorprendenti giochi di prestigio.⁸ Nell'intento di restituire una maggiore comprensione e conoscenza del fenomeno, presentiamo qui alcuni risultati di una più ampia indagine in corso, volta a sondare contestualmente la storia, il repertorio, il peculiare sapere tecnico e la ricezione di quei ceretani che, nell'Italia del Cinquecento, alla vendita dei loro prodotti affiancavano – soprattutto in *funzione attrattiva* – meravigliosi numeri illusionistici. In particolare, ci soffermeremo sullo studio materiale di un caso specifico del loro repertorio, grazie al quale poter osservare ciò che essi effettivamente facevano quando si esibivano e, conseguentemente, cogliere le relazioni fra le strategie scenico-tecniche dei ceretani-prestigiatori che agivano e le emozioni e i fremiti degli spettatori che sperimentavano quello stupore. Un pubblico che – va rimarcato – non era niente affatto omogeneo e livellato, non solo di bassa estrazione, ma socialmente composito.⁹

Al tramonto del Cinquecento Lodovico Arrivabene, letterato e uomo di Chiesa mantovano, in un passo del suo *Il Magno Vitei* (1597) – un romanzo 'esotico' di ambientazione cinese – aveva così descritto la cerretanesca arte dei prestigii e censito alcune *mirabilia* a carattere illusionistico:

chi, di noi, veduto non hà di questi ciurmatori, ò ceretani, che ce gli vogliam nominare, à far cose, al parere di ogni huomo, che le vedeva, impossibili a farsi senza aiuto dei demoni? Pur nondimeno sappiamo simiglianti operationi da muovimento di mano velocissimo derivare, acquistato, con lungo essercitio, da persona di sottili avedi-

7. T. GARZONI, *Discorso CIV. De' formatori di spettacoli in genere, e de' ceretani o ciurmatori massime (La piazza universale di tutte le professioni del mondo, 1585)*, in ID., *Opere*, a cura di P. CHERCHI, Ravenna, Longo, 1993, pp. 638-647: 638.

8. In proposito, mi permetto di rimandare a A. STRANGIO, *Sotto il mantello dell'invisibilità. 'Gian della Vigna' e la cerretanesca arte dei prestigii*, «www.drammaturgia.it», 2024: <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=8950> (ultimo accesso: 10 ottobre 2025).

9. Si pensi, e.g., a Garzoni che, affrescando un'ideale piazza del tardo Cinquecento gremita di cerretani, si era così espresso per descrivere il raduno di un eterogeneo pubblico verso uno dei tanti fuochi spettacolari: «il popolo s'appropinqua, la plebe s'urta, i gentiluomini si fanno innanzi» (GARZONI, *Discorso CIV*, cit., p. 643). E in un altro passo aveva catturato in questi termini le reazioni degli spettatori di differenti ceti sociali: «la nobiltà ride, la plebe sgrigna, il villano creppa, a veder tanti motivi di corpo, tante destrezze di mano» (ivi, p. 644). O, ancora, si considerino le parole del polemist Scipione Mercuri, il quale aveva denunciato che qualcuno fra il «volgo», a propria discolpa, avrebbe potuto dichiarare di assistere alle esibizioni dei ciarlatani: «perché vi veggo anco andar delle persone gravi, e letterate, e compro di quei suoi medicamenti, perché anco di quelli comprano i miei maggiori» (S. MERCURI, *De gli errori popolari d'Italia* [...], In Venetia, Appresso Gio. Battista Ciotti Senese, 1603, vol. I, p. 191v).

menti fornita: Onde alla vista huom, di tal'arte, non punto esperto, direbbe, ch'essi, pane mangiando, farina sputassero secchissima. & quell'altro, bevendo vino, sarebbe giudicato da chiunque lo vedesse, che per la fronte, ò per la gola lo rigitasse. Altri mostrano altresì di sangue versar dal petto, od oglio, od altro liquore. Inghiottono anchora, non senza maraviglia, & spavento de' veditori, acutissimi coltelli, & carboni accesi, in grandissima quantità; vomitando aghi, chiovi, danari, parecchie braccia di nastro, & frutti di ogni ragione.¹⁰

Sebbene il romanzo non si fondasse su nessuna base storica, ma mirasse piuttosto a produrre una realtà favolosa e stravagante nella mente dei lettori,¹¹ l'apparente bizzarria di questo passo – peraltro, recuperato da un brano dei *Dialogismi xxx* (1553) dell'umanista ferrarese Lilio Gregorio Giraldi –¹² portava con sé i riflessi storici del fenomeno spettacolare qui indagato, offrendo un catalogo di *performance* magiche alle quali, almeno dalla metà del XVI secolo, era senz'altro possibile assistere in numerose piazze e strade d'Italia. Di più: Arrivabene, traducendo e integrando Giraldi, aveva voluto rimarcare come quei meravigliosi giochi di prestigio fossero il risultato della destrezza dattilica e dell'acume dei cerretani-prestigiatori, frutto di un indispensabile e assiduo *training* – prerogativa certo non del solo Novecento e oltre.

Qui a interessarci è soprattutto il prosieguo del brano – stavolta di sua sola penna – in cui l'erudito mantovano aveva narrato l'esecuzione di una prodigiosa decapitazione:

sullà piazza di Cambalù, [si era visto] uno di questi giuocatori à tagliar il capo ad un fanciullo, ch'egli haveva con esso seco; & à porre il busto in uno spiedo; &, arrostitolo, mangiarsene le natiche, & parte delle coscie: quindi, riempito il vano de' luoghi, d'onde egli haveva la carne levata via, di certa sua pasta di color simigliante alla carne; & tiratavi sopra una sottilissima carta, rassembrante la pelle del corpo humano; dato di piglio à certo suo oglio; unse con molta diligenza, tutte le parti offese nel corpo del fanciullo. Quindi presa la testa col medesimo oglio la unse per di sotto, ungendo il busto altresì: & messovi sopra il capo, in poco stante, il fanciullo fù rivotato alla vita: con tanto stupore de' circostanti, che furono costretti perciò ad alzarne grandissime grida.¹³

10. L. ARRIVABENE, *Il Magno Vitei* [...], Verona, Appresso Girolamo Discepolo, 1597, p. 303.

11. Cfr. S. CARANDO, *Arrivabene, Ludovico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1962, vol. 4, s.v.

12. Cfr. L.G. GIRALDI, *Lilii Gregorii Gyraldi Ferrariensis. Suarum quarundam annotationum Dialogismi xxx* [...], Venetiis, Apud Gualterum Scottum, 1553, p. 141.

13. ARRIVABENE, *Il Magno Vitei*, cit., p. 304.

Sono senz'altro molti i dettagli performativi narrati da attribuire alla fantasia romanzesca di Arrivabene piuttosto che a un legame diretto con la dimensione spettacolare dell'evento. Quella di Cambalù – l'allora Pechino – è certamente da intendersi come una piazza compiutamente immaginaria e immaginata. E tuttavia ci sono buone ragioni per credere che questo vagheggiamento letterario porti con sé gli echi storici di una magica esibizione che faceva realmente parte del repertorio spettacolare di alcuni cerretani-prestigiatori. A nutrire l'immaginazione di Arrivabene era stata, con ogni probabilità, la suggestione derivata dall'aver assistito in prima persona a una delle realizzazioni di questo numero illusionistico. In particolare, la notizia accertabile sul piano storico – come si vedrà dall'incrocio con altre fonti – è che un cerretano avesse tagliato «il capo ad un fanciullo, ch'egli haveva con esso seco», e che, dopo aver mostrato sia il busto sia la testa del ragazzo separati, fosse stato capace di saldarli nuovamente insieme «con tanto stupore de' circostanti».¹⁴

Tra le fonti pervenuteci, prezioso è il catalogo relativo ai giochi di prestigio dei *giocolatori*¹⁵ offerto da un noto passo del *De subtilitate* (1550), in cui Girolamo Cardano menziona *performer* capaci di produrre dal nulla liquidi e oggetti, di perforarsi parti del corpo senza farsi male, di incatenare fra loro anelli di metallo integri, di mutare a vista il contenuto delle pagine di un libello, di animare magicamente piccoli fantocci detti magatelli,¹⁶ soffermandosi, per l'appunto, anche su coloro che «Puerum sine capite, caput sine puero ostendunt, vivunt tamen omnia, & nihil detrimenti puer patitur interim».¹⁷

Alla preziosa traccia documentaria appuntata dal medico, filosofo e matematico pavese va abbinata una significativa postilla di Tomaso Garzoni a essa correlata. L'erudito canonico lateranense, infatti, nel suo *Serraglio degli stupori del mondo* (1613), edito postumo, aveva dedicato una cospicua parte del suo lavoro proprio alla discussione di quella «stuporosa, & senza dubbio desiderata da ogniuno [...] materia de' prestigij», capace di dare corpo a «infinite apparenze [...] tanto maravigliose, che gli animi restano attoniti à un certo modo,

14. Ibid.

15. Sul termine si legga, ad es., la definizione del verbo «GIOCOLARE» nella prima edizione del *Vocabolario degli accademici della Crusca* [...], Venezia, Appresso Giovanni Alberti, 1612, p. 386: «far giuochi, cioè mostrare con prestezza di mano, o altro, quel che non può farsi naturalmente, che si dicono, bagattelle, e giuochi, e bagattielliere, e *giocolator*, chi le fa» (corsivo mio).

16. Sui magatelli menzionati da Cardano, si veda STRANGIO, *Sotto il mantello dell'invisibilità*, cit.

17. G. CARDANO, *Hieronymi Cardani Mediolanensis medici De Subtilitate libri XXI* [...] (1550), Basileae, ex officina Petrini, 1560, p. 1124: «Mostrano un ragazzo senza testa, una testa senza fanciullo; tuttavia, sono entrambe le parti viventi e nel frattempo il ragazzo non riceve nessun danno». Quando non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

e i sensi stupefatti à vederle, & rimirarle».¹⁸ E, trattando il «prestigio Giocolatorio, il qual s'esercita a guisa della Commedia, et da persone vili, come da Ceratani, et bagatteglieri, su le piazze, & su l'hosterie»,¹⁹ aveva citato dal *De subtilitate* proprio il passo relativo al repertorio illusionistico dei ciarlatani-prestigiatori, chiosando il frammento riguardante l'illusione della decapitazione in questi termini: «Et di quest'ultima isperienza del Cardano recitata fù mostrato a me l'artificio in Trevigi da uno di costoro il qual era Napolitano, di professione Saltatore bravo, & eccellente».²⁰ L'erudito di Bagnacavallo riferisce di aver avuto contatti ravvicinati con un saltimbanco napoletano che si esibiva a Treviso, il quale gli aveva fatto vedere il segreto «artificio» necessario per eseguire la magica decapitazione. Anche Garzoni, pertanto, postillando Cardano alla luce della sua esperienza personale, attesta con chiarezza la presenza di questo illusionistico numero d'attrazione.

Un'altra traccia figura in un trattato della metà del Cinquecento, scritto da Giovanni Andrea Gilio, un sacerdote originario di Fabriano.²¹ L'erudito ecclesiastico, elencando una serie di giochi dei «montaimbanca»-prestigiatori, «piacevoli» e «maravigliosi»,²² appuntava che

Era gli anni passati in Perugia uno da Ogubbio chiamato il Salciccia: il quale si faceva tirare uno stivale: e pareva che con quello gli fosse tirata via una coscia con la gamba: levava la berretta ad uno: e pareva, che con quella gli levasse la testa.²³

Gilio aveva documentato, seppure rapidamente, le abilità di un esperto illusionista eugubino, detto «il Salciccia», che meravigliava l'udienza cittadina di Perugia esibendo la realizzazione scenica di due apparenti, ma visivamente credibili, amputazioni: di una gamba e di una testa. La prima *performance* si può accostare a un numero riferito da Tommaso Campanella nel suo *Del senso delle cose e della magia*, precisamente nel capitolo dedicato ai «giuochi d'astuzia» dei «circolatori»:²⁴

18. T. GARZONI, *Il serraglio de gli stupori del mondo* [...], In Venetia, Appresso Ambrosio, et Bartolomeo Dei, Fratelli, 1613, p. 224.

19. Ivi, p. 225.

20. Ivi, p. 228.

21. Su costui, si veda M. DI MONTE, *Gilio, Giovanni Andrea*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 54 (2000), s.v.

22. *Trattato del reverendo M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, de la emulatione, che il Demonio ha fatta a Dio* [...] (1550), In Venetia, Appresso Francesco de' Franceschi, 1563, pp. 31r.-31v.

23. Ivi, p. 31v.

24. Cfr. T. CAMPANELLA, *Del senso delle cose e della magia* (1604), a cura di G. ERNST, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 174-176.

Si fanno una gamba di paglia e la loro nascondono sotto la sedia, e si fan tirare lo stivale di quella gamba posticcia, e si distacca da loro con sangue che ci pongono in un budello, e tu tremi di stupore, e poi si ascondono (ché ciò fanno di sera al lume in luogo comodo) e mostran la gamba vera.²⁵

L'illusione registrata dal filosofo calabrese corrisponde esattamente a quella ricordata da Gilio. Ma, per nostra fortuna, Campanella aveva accennato anche al segreto *escamotage* necessario per realizzare quella fittizia mutilazione. Apprendiamo che i cerretani, i quali avevano quel numero nel loro repertorio, disponevano di un preciso apparato: una speciale sedia che permetteva loro di sedersi su di essa e, al contempo, di occultare al suo interno una gamba ripiegata. Eppure, il pubblico, nella parte iniziale di questa esibizione, vedeva un cerretano seduto e con entrambe le gambe in vista. Questo poiché una delle due gambe era «posticcia», ossia costituita da un'imbottitura «di paglia», al cui interno era stato approntato un «budello» contenente del «sangue».²⁶ E proprio grazie a quest'ultimo espediente quei prestigiatori potevano esibire oltre che un'apparente amputazione anche un simulato sanguinamento.

Dalla chiusa del passo pare, altresì, evincersi che l'esibizione si sarebbe conclusa con un risanamento. Nonostante il frammento sia ellittico, è possibile desumere che tali cerretani al termine della *performance* fossero in grado di far uscire furtivamente la gamba vera dallo scomparto segreto della sedia e, quindi, di mostrarsi nuovamente intatti agli spettatori. In proposito non c'è dato sapere di più, se non che l'esecuzione di quella attrazione era eseguita «di sera al lume» e in un «luogo comodo»,²⁷ cioè in una condizione priva di un'eccessiva illuminazione, che avrebbe facilitato il conseguimento dell'illusione.

Dobbiamo supporre che in tali circostanze, al fine di mantenere segreto il sistema impiegato, la persona deputata a svellere la gamba del ciarlatano non fosse un individuo qualsiasi preso a caso fra il pubblico bensì un assistente-comparsa, con cui i ciarlatani si esibivano abitualmente in coppia. E, parimenti, in riferimento al caso documentato da Gilio va ipotizzato che il Salsiccia fosse affiancato da un complice, probabilmente lo stesso che, dopo averlo aiutato a amputare e risanare la propria gamba – forse utilizzando il medesimo congegno illustrato da Campanella –, sarebbe stato a sua volta decapitato dallo stesso cerretano-*leader*.

25. Ivi, p. 175. Si segnala che la curatrice dell'edizione citata ha erroneamente interpretato il passo in questi termini: «Questi sedicenti maghi fingono di darsi fuoco a una gamba, ma in verità si tratta di una gamba posticcia» (G. ERNST, *Introduzione* a ivi, p. xvii).

26. Ivi, p. 175.

27. Ibid.

Tornando alla documentazione di cui disponiamo, l'illusione della decapitazione è rubricata fra gli effetti magici di piazza solistici o di coppia – molti dei quali abbiamo già incontrato – annotati dal teologo svizzero Ludwig Lavater nel suo *De spectris, lemuribus et magnis atque insolitis fragoribus* (1569):

Notum est oculorum aciem ita posse perstringi, ut omnino putemus aliquem gladium vorare, expuere pecuniam, carbones & alia: aliquem vesci pane, & expuere farinam: aliquem bibere vinum, quod postea ex fronte profluat: *unum alteri caput abscindere, quod postea in suum locum restituat*, gallum gallinaceum trahere ingentem trabem, &c.²⁸

Come pure è attestata nel repertorio di alcuni cerretani italiani organizzati in *ensemble*: la compagnia del ciarlatano Zan Bragetta, che nel 1598 si esibiva ad Avignone con due attrici e quattro attori. Le notizie riguardanti le loro esibizioni si trovano nelle annotazioni diaristiche del medico svizzero Thomas Platter il Giovane, il quale, trovandosi in quella città fra l'ottobre e il dicembre del 1598, aveva assistito in più occasioni alle loro offerte performative e farmacologiche.²⁹ Proprio tra gli episodi documentati nel suo diario figura il ricordo della realizzazione di un'incredibile decapitazione:

Item on another occasion he [Zan Bragetta] hacked off the head of one of the actresses behind the curtain, which then he drew aside, and there stood the head on its own in a bowl on the bench, and both her arms hung down over the bench, so that one could see the stump at the neck very clearly. Anyone who didn't know how it was done would have accepted it as genuine, because of course there was no magic involved.³⁰

28. L. LAVATER, *De spectris, lemuribus et magnis atque insolitis fragoribus, variisque praesagitionibus* [...] (1569), Genevae, Anchora Crispiniana, 1570, pp. 22-23: «È noto che la vista può essere talmente abbagliata da farci credere pienamente che qualcuno inghiotta una spada, sputi denaro, carboni e altre cose; che qualcuno mangi pane e poi sputi farina; che un altro beva vino, che in seguito sgorga dalla fronte; *che uno tagli a un altro la testa, che poi rimette al suo posto*; che un gallo trascini una trave enorme, etc.» (corsivo mio). Sul passo, cfr. P. BUTTERWORTH, *Magic on the Early English Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 150-151.

29. Cfr. TESSARI, *Allettamenti meravigliosi*, cit., pp. 126-128 e la nota successiva.

30. T. PLATTER D. J., *Beschreibung der Reisen durch Frankreich, Spanien, England und die Niederlande (1595-1600)*, hrsg. von R. KEISER, Basel-Stuttgart, Schwabe, 1968, p. 305, citato in traduzione inglese in M.A. KATRITZKY, *Travelers' Tales: Magic and Superstition on Early Modern European and London Stages*, in *Staging the Superstitions of Early Modern Europe*, ed. by V. THEILE e A.D. MCCARTHY, Farnham-Burlington, Ashgate, 2013, pp. 217-238: 219: «Inoltre, in un'altra occasione, [Zan Bragetta] aveva tagliato la testa di una delle attrici dietro il sipario, che poi scostò, e là c'era la testa da sola in una ciotola sul banco, ed entrambe le braccia pendevano dal banco, così che tutti potessero vedere molto chiaramente il moncone del collo. Chiunque non sapesse come era stato fatto lo avrebbe accettato come autentico, poiché ovviamente non c'era nessuna magia».

Zan Bragetta aveva decollato una attrice dietro a un sipario, al di là del quale, una volta scostato, Platter e gli altri spettatori avevano potuto scorgere un banco sul quale giacevano separati la testa della donna dentro una ciotola e il corpo della stessa senza capo. In questo caso, la decapitazione vera e propria era stata realizzata fuori scena. Agli spettatori, pertanto, era stata mostrata una specie di *quadro fisso*, precedentemente allestito dietro al sipario.

Come ha giustamente accennato M.A. Katritzky,³¹ l'artificio necessario per eseguire esattamente l'illusione della decapitazione documentata da Platter è stato descritto dall'inglese Reginald Scot,³² «che, direttamente ispirato dai filosofi italiani, fu in Inghilterra uno dei primi avversari della credenza nella stregoneria».³³ L'erudito scrittore e uomo di legge aveva dedicato una porzione del suo *The discoverie of witchcraft* (1584) alla descrizione di alcuni espedienti illusionistici usati dai giocolatori dell'epoca,³⁴ e fra questi aveva censito proprio il sistema «To cut off ones head, and to laie it in a platter, &c: which the jugglers call the decollation of Iohn Baptist», spiegando che,

To shew a most notable execution by this art [art of juggling], you must cause a boord, a cloth, and a platter to be purposelie made, and in each of them holes fit for a boies necke. The boord must be made of two planks, the longer and broader the better: there must be left within halfe a yard of the end of each planke halfe a hole; so as both planks being thrust together, there may remaine two holes, like to the holes in a paire of stocks: there must be made likewise a hole in the tablecloth or carpet. A platter also must be set directlie over or upon one of them, having a hole in the midle thereof, of the like quantitie, and also a péece cut out of the same, so big as his necke, through which his head may be conveied into the midst of the platter: and then sitting or knéeling under the boord, let the head onlie remaine upon the boord in the same. Then (to make the sight more dredfull) put a little brimstone into a chafing dish of coles, setting it before the head of the boie, who must gaspe two or thrée times, so as the smoke enter a little into his nostrils and mouth (which is not unholosome) and the head presentlie will appeare starke dead; if the boie set his countenance accordingly: and if a little bloud be sprinkled on his face, the sight will be the stranger. This is commonlie practised with a boie instructed for that purpose, who being familiar and conversant with the companie, may be knowne as well by his face, as by his apparell. In the other end of the table, where the like hole is made, an other boie of the

31. Cfr. *ivi*, p. 222.

32. Su Scot, si veda, almeno, S. LEE, *Scot, Reginald*, in *Dictionary of National Biography*, ed. by S. L., London, Smith, Elder, & CO., 1897, vol. LI, pp. 63-65.

33. M. BLOCH, *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovranaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra* (1929), prefazione di J. LE GOFF, Torino, Einaudi, 2016, p. 260.

34. Cfr. R. SCOT, *The discoverie of witchcraft* [...], London, H.[enry] Denham for W.[illiam] Brome, 1584, pp. 321-352.

bignesse of the knowne boie must be placed, having upon him his usuall apparell: he must leane or lie upon the boord, and must put his head under the boord through the said hole, so as his bodie shall séeme to lie on the one end of the boord, and his head shall lie in a platter on the other end. ¶ There are other things which might be performed in this action, the more to astonish the beholders, which because they offer long descriptions, I omit: as to put about his necke a little dough kneeded with bullocks blood, which being cold will appeare like dead flesh; & being pricked with a sharpe round hollow quill, will bléed, and séeme verie strange, &c. ¶ Manie rules are to be observed herein, as to have the table cloth so long and wide as it may almost touch the ground. ¶ Not to suffer the companie to staie too long in the place, &c.³⁵

Per eseguire quella illusione – che, a detta di Scot, i giocolatori chiamavano «decollazione di Giovanni Battista» –³⁶ era necessario disporre di due com-

35. Ivi, pp. 349-350: «*Tagliare la testa a qualcuno e metterla su un vassoio, etc.: ciò che i giocolatori chiamano la decollazione di Giovanni Battista.* / Per mostrare un'esecuzione degna di nota con questa arte [l'arte dei giocolatori], è necessario far realizzare appositamente una tavola, un telo e un vassoio, ciascuno dei quali dotato di fori che si adattano al collo di un ragazzo. La tavola deve essere composta da due assi, più lunghe e larghe possibile; a mezza iarda [45 cm ca.] dall'estremità di ciascuna asse deve essere praticato un foro, cosicché, unendo le due assi, rimangano due fori simili a quelli di una gogna; allo stesso modo deve essere praticato un foro nella tovaglia o nel tappeto. Un vassoio inoltre deve essere posto direttamente al di sopra di uno di essi [fori], con un foro al centro della stessa dimensione; dal vassoio deve anche essere tagliato via un pezzo tanto grande da permettere che il collo del ragazzo possa passare e che la sua testa resti nel mezzo del piatto. Successivamente, seduto o inginocchiato sotto il tavolo, si lasci che soltanto la testa rimanga sopra il tavolo nello stesso [piatto]. Poi (per rendere la vista più spaventosa) si metta un po' di zolfo in un piatto di carboni ardenti, ponendolo davanti alla testa del ragazzo, il quale dovrà ansimare due o tre volte, in modo che il fumo entri un po' nelle sue narici e nella sua bocca (il che non è nocivo) e la testa appaia subito come completamente morta, se il ragazzo assume un'espressione adeguata; e, se un po' di sangue viene spruzzato sul suo volto, lo spettacolo sarà ancora più sorprendente. / Questo è comunemente praticato con un ragazzo istruito a tale scopo, il quale, essendo conosciuto e attivo con la compagnia, può essere identificato sia dal suo volto che dal suo abbigliamento. All'altra estremità del tavolo, dove è stato fatto un foro identico, deve essere collocato un altro ragazzo della stessa corporatura del ragazzo conosciuto e vestito con il suo abbigliamento abituale. Questo ragazzo deve appoggiarsi o sdraiarsi sul tavolo e mettere la testa sotto il tavolo attraverso il suddetto foro, cosicché il suo corpo sembri giacere a un'estremità del tavolo e la sua testa su un vassoio all'altra estremità. Ci sono altre cose che potrebbero essere eseguite durante questo atto, per stupire ancora di più gli spettatori, che ometto perché richiedono lunghe descrizioni: come mettere intorno al suo collo un po' di farina impastata con il sangue di un giovane toro, che, una volta raffreddata, apparirà come carne morta; e che, se punta con una penna cava e appuntita, sanguinerà e sembrerà cosa molto sorprendente, etc. In questo [atto magico] devono essere osservate molte regole, come quella di avere una tovaglia tanto lunga e larga da toccare quasi terra. Non permettere al pubblico di restare troppo a lungo sul posto, etc.».

36. Denominazione che potrebbe rinviare alle rappresentazioni religiose basso-medievali. Potendo qui porre solo il problema, e guardandoci bene dal non cadere nel *mito delle origini*,

plici, due ragazzi della stessa corporatura, e di un tavolo sul piano del quale erano presenti due fori. Tali aperture dovevano essere tanto ampie da potersi adattare al collo dei due collaboratori. Il piano del tavolo, come si evince anche dall'illustrazione che correda il testo (fig. 1), era costituito da due assi, che gli conferivano un aspetto simile a una gogna. Il primo ragazzo, rimanendo nascosto sotto il tavolo, doveva far sporgere il proprio capo dal foro sul quale era stato sistemato un piatto anch'esso bucato. Il secondo assistente, invece, doveva sdraiarsi prono sul piano del tavolo e introdurre la propria testa all'interno dell'altro foro. Una lunga tovaglia, anch'essa forata in corrispondenza delle due aperture presenti sul tavolo, celava l'inganno, occultando il corpo di uno dei due complici alla vista degli spettatori. Per rendere l'illusione ancora più stupefacente, Scot aveva suggerito, ad esempio, di disporre un braciere davanti alla testa del ragazzo visibile e di spruzzargli del sangue in faccia; o, ancora, di cospargere il collo di uno degli assistenti con una mistura di farina e sangue di toro atta a simulare sanguinolenti lacerti.

Una spiegazione – sostanzialmente analoga a quella delineata da Scot – è presente anche in un breve trattato inglese interamente dedicato ai giochi di prestigio, *Hocus Pocus Junior* (1634), di un anonimo autore-prestigiatore londinese (fig. 2).³⁷ In entrambi i testi sono descritte le strategie esecutive per produrre e realizzare un'illusione *a quadro fisso* della decapitazione, mostrata

citeremo soltanto un esempio, relativo all'area italiana, che documenta una decapitazione condotta in verticale. In un trecentesco manoscritto miscelaneo è contenuta la *Lauda in decollatio[n]e Sancti Johannis Baptiste*, in cui la decapitazione del profeta è predisposta in termini visivamente spettacolari: «Santo Joanni Battista trage fore lo capo dalla finestra della carcere allo carnefice che li vole tagliare lo capo, e stenne lo cuollo; e taglialillo; e sparge sangue e acqua; e mette la testa nello piattello e daolo alla zitella, e portanollo allo convito dove stava lo Re» (citato in L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 220). Una scena, come ha sottolineato Allegri, incentrata su «una evidente ricerca dell'effetto» (ibid.), rispetto al quale, pur potendo ipotizzare l'impiego di una testa posticcia e/o di un fantoccio, al momento non è dato sapere di più. Riguardo agli artifici scenici – che coinvolgono l'uso di interi manichini o di singole parti corporee posticce, quali mani e teste – impiegati nelle rappresentazioni religiose, tra il tardo medioevo e la prima età moderna, si veda BUTTERWORTH, *Magic on the Early English Stage*, cit., pp. 140 ss. che affronta anche le decapitazioni dei giocolatori (cfr. ivi, pp. 150-152). Sull'utilizzo da parte dei ciarlatani di elementi corporei contraffatti nell'esecuzione dell'illusione della decollazione ci soffermeremo più avanti.

37. Cfr. *Hocus Pocus Junior. The Anatomie of Legerdemain [...]* (1634), London, T.[homas] H.[arper] for R.[alph] M.[abb], 1635, ff. 17v.-18r. n.n. di cui si segnala la seguente trad. it.: *Hocus Pocus Junior. Anatomia della Prestigiazione [...]*, a cura di M. BALLELIO, Torino, s.e., 2012, pp. 41-43. In proposito, si veda BUTTERWORTH, *Magic on the Early English Stage*, cit., p. 152. Secondo Butterworth l'anonimo autore sarebbe stato il prestigiatore londinese William Vincent; cfr. ivi, pp. 20-24 e ID., *Hocus Pocus Junior: further confirmation of its author*, «Theatre Notebook», LXVIII, 2014, 3, pp. 130-135.

agli spettatori non nel suo farsi ma nel suo esito, quale attrazione precedentemente allestita in segreto, ad esempio dietro un sipario. Il sistema descritto da Scot era verosimilmente quello utilizzato dal Zan Bragetta visto da Platter, dai prestigiatori di cui aveva parlato Cardano, nonché dal saltimbanco napoletano incontrato da Garzoni, e di cui si trova traccia evidente anche in una *raffigurazione*³⁸ di Pieter Bruegel il Vecchio, parte della celebre incisione *La caduta del mago Ermogene* (1564) (fig. 3). E tuttavia Scot non ci informa riguardo ai differenti *escamotage* che, invece, sarebbero stati impiegati dal cerretano di Arrivabene, dal Salciccia ricordato da Gilio, e nel corso della *performance* registrata da Lavater.³⁹ Occorrenze che, come si è visto, documentano non una decapitazione preparata *behind the scene* ma *in fieri*, ossia un atto illusionistico esibito nel suo svolgersi.

Un metodo che getta luce al riguardo si trova nel trattato *A Candle in the Dark* (1655) del medico e letterato inglese Thomas Ady. Fervente sostenitore ed emulo dello scetticismo di Scot, aveva dedicato una parte del suo scritto allo svelamento di alcuni trucchi dei giocolatori. In particolare, in un noto passo,⁴⁰ aveva registrato l'esecuzione e la tecnica di una illusionistica decapitazione messa in atto da un prestigiatore spagnolo, un certo Borachio, che

layeth his Boy down upon the Table upon a Carpet, with his face downward commanding him to lye still, then he taketh a linnen cloth, and spreadeth it upon the Boys [...] and by slight of hand conveyeth under the cloth a Head with a face, limned so like his Boys Head and Face that it is not discerned from it; then hee draweth forth his Sword or Falchion, and seemeth to cut off his Boys head; but withall it is to be

38. Si tratta di una *raffigurazione* in quanto non direttamente connessa a uno specifico evento, ma che, alla luce di quanto si è visto, rinvia a una pratica senz'altro plausibile di *rappresentazione*. Sui concetti di *illustrazione*, *raffigurazione* e *rappresentazione* utili allo storico dello spettacolo per determinare ed esprimere la funzione di una fonte figurativa e, quindi, il suo indice di teatralità, cfr. R. GUARDENTI, *Teatro e iconografia: un dossier*, in *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, a cura di R. G., Roma, Bulzoni, 2008, pp. 19-110: 108-110; ID., *Teatro e arti figurative*, in *Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi*, a cura di L. ALLEGRI, Roma, Carocci, 2017, pp. 43-92: 47-49. Sui temi e i problemi dell'iconografia teatrale, si veda ID., *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Imola, Cue press, 2020.

39. Alle decapitazioni qui discusse si potrebbero aggiungere anche quelle eseguite dal cinquecentesco illusionista spagnolo Joan Dalmao e dal prestigiatore di cui parla Francesco Maria Guaccio nel suo *Compendium maleficarum* (1608) – recuperando l'episodio dal *Tractatus de magis, veneficis et lamiis* (1591) del giurista tedesco Johann Georg Gödelmann –, su cui si veda CRIMI, *Illusionismo e magia naturale nel Cinquecento*, cit., pp. 69, 72.

40. Si vedano, ad. es., L.B. WRIGHT, *Juggling Tricks and Conjury on the English Stage before 1642*, «Modern Philology», xxiv, 1927, 3, pp. 269-284: 281-282, H.R. EVANS, *History of Conjuring and Magic from the Earliest Times to the End of the Eighteenth Century*, Kenton, William W. Durbin, 1930, pp. 28-29, KATRITZKY, *Travelers' Tales*, cit., p. 223, che menzionano anche Scot.

noted, That the confederating Boy putteth his head thorow a slit in the Carper, and thorow a hole in the Table made on purpose, yet unknown to the Spectators, and his Master also by slight of hand layeth to the Boys shoulder a peece of wood made concave at one end [...] and round at the other end like a mans neck with the head cut off, the concave end is hidden under the Boys shirt, and the other end appeareth to the company very dismal (being limbnd over by the cunning Limbner) like a bloudy neck, so lively in shew that the very bone and marrow of the neck appeareth, insomuch that some Spectators have fainted at the sight hereof; then he taketh up the false Head aforesaid by the hair, and layeth it in a Charger at the feet of the Boy, leaving the bare bloudy neck to the view of the deluded beholders, some gazing upon the neck, some upon the head, which looketh gashful, some beholding the Corps tremble like a body new slain; [...] then he spreadeth his broad linnen cloth upon the Head and taketh it out of the Charger, and layeth it to the shoulders of the Corps, and by slight of hand conveyeth both the Head and the false neck into his Bagge, and the Boy raiseth up his Head from under the Table; then his Master taketh away the linnen cloth that was spread upon him, and saith, By the vertue of *Hocus pocus*, and *Fortunatus* his Night-cap, I wish thou mayest live again; then the Boy riseth up safe and well, to the admiration of the deluded beholders.⁴¹

Il sistema – oltre a un tavolo coperto da un tappeto ma stavolta equipaggiato soltanto da un foro – prevedeva l'utilizzo di un solo assistente, di un ampio panno di lino, di una spada o di un falciante, di una testa e un collo finti.

41. T. ADY, *A Candle in the Dark* [...], London, Printed for Robert Ibbitson, 1655, pp. 38-39: «stese a faccia in giù il ragazzo sul tavolo sopra un tappeto, ordinandogli di stare fermo; poi prese un telo di lino e lo stese sul ragazzo [...] e con destrezza di mano mise sotto il telo una testa con un volto, dipinta in modo così simile alla testa e al volto del ragazzo da non poter essere distinta da esso; poi estrasse la sua spada o falciante e fece finta di tagliare la testa al ragazzo. Ma va notato che, nel frattempo, il ragazzo complice aveva infilato la propria testa in una fessura nel tappeto e in un foro nel tavolo fatti appositamente – di cui, tuttavia, gli spettatori erano all'oscuro – e che, altresì, il suo maestro con destrezza di mano aveva messo sulla spalla del ragazzo un pezzo di legno, concavo da un lato [...] e rotondo dall'altro, somigliante al collo di un uomo con la testa tagliata; l'estremità concava [del collo posticcio] è nascosta sotto la camicia del ragazzo, mentre l'altra appariva al pubblico in modo assai ripugnante (essendo stata preparata da un abile artigiano) come un collo insanguinato, così realistico nell'aspetto che apparivano persino le ossa e il midollo del collo, al punto che alcuni spettatori sono svenuti alla vista di ciò. In seguito, prese la suddetta testa posticcia per i capelli e la pose su un vassoio ai piedi del ragazzo, lasciando alla vista degli ingannati spettatori il collo nudo e insanguinato: alcuni fissavano il collo, altri la testa, che appariva orripilante, altri ancora osservavano il corpo tremare come quello di un uomo appena ucciso; [...] poi stese il suo ampio telo di lino sulla testa e la prese dal vassoio, la depose sulle spalle del corpo [decapitato] e con destrezza di mano mise sia la testa che il collo posticcio nella sua borsa mentre il ragazzo faceva spuntare la propria testa da sotto il tavolo; allora il suo maestro tolse il telo di lino che era stato steso su di lui e esclamò: 'In virtù di *Hocus pocus* e *Fortunatus*, il suo berretto da notte, desidero che tu possa tornare in vita'; allora il ragazzo si alzò sano e salvo, tra lo stupore degli spettatori ingannati».

Il capo dell'assistente, disteso prono sul tavolo, veniva coperto con un telo, al di sotto del quale era stata nascostamente approntata una testa posticcia, che ritraeva fedelmente il volto del ragazzo. Sotto questa copertura, il ragazzo infilava la propria testa nel foro occultandola sotto il tavolo, mentre Borachio, accingendosi a simulare con la spada la decollazione, collocava sulle spalle del complice un posticcio collo reciso, apparentemente sanguinante. Una volta sollevato il telo, il prestigiatore ostentava la testa contraffatta tenendola afferata per i capelli, per poi deporla su un vassoio ai piedi del corpo ancora tremante. Per simulare il risanamento, l'illusionista copriva nuovamente la finta testa, la poneva sulle spalle del corpo – illusoriamente decapitato – e, sotto la copertura del tessuto di lino, si sbarazzava sia del collo che del capo artefatti, occultandoli con destrezza in una borsa, mentre l'assistente riposizionava la propria testa sul tavolo. Da ultimo, il ragazzo si rialzava illeso, tra lo stupore attonito del pubblico.

Il documento, seppur cronologicamente distante dai perimetri di questo studio, è illuminante, perché descrive un'illusione morfologicamente riferibile a quella di cui ci stiamo occupando, illustrando uno stratagemma, quasi certamente, assimilabile agli *escamotage* utilizzati dai cerretani-illusionisti italiani che, nella seconda metà del XVI secolo, esibivano una decapitazione non *a quadro fisso* ma *in fieri*. Dal brano si è appreso che, in questo caso, le sostituzioni, le sistemazioni e gli occultamenti venivano celati alla vista del pubblico grazie all'utilizzo di un panno di lino. Di tale copertura di stoffa, nelle fonti italiane, troviamo una traccia – laconica ma piuttosto eloquente – nel resoconto di Gilio, in cui il Salciccia fingeva di decapitare il suo assistente levandogli «la berretta».⁴² Si trattava, come è lecito supporre, di una sorta di cappuccio sufficientemente ampio da contenere al suo interno una testa posticcia e da consentire a quel cerretano di eseguire tutte le azioni necessarie per attuare quell'apparente decollazione utilizzando lo stratagemma delineato da Ady.

Un altro possibile metodo per realizzare questa attrazione come 'processo' – mostrando al pubblico l'atto della decollazione e il susseguente risanamento – si trova in un trattato del tardo Ottocento, *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions* (1897) di Albert Allis Hopkins, pertanto ancora una volta attribuibile solo congetturalmente al secondo Cinquecento. E tuttavia l'autore aveva dichiarato di rivelare ai lettori «the old-fashioned 'defunct' method of decapitation»:⁴³ *spia*⁴⁴ manifesta della descrizione di un metodo pubblicata so-

42. *Trattato del reverendo M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, de la emulatione*, cit., p. 31v.

43. A.A. HOPKINS, *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions Including Trick Photography*, London, Sampson Low, Marston and Company, 1897, p. 48.

44. Con chiaro riferimento a C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979), in *Id., Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia* (1986), Milano, Adelphi, 2023, pp. 157-201.

lo in consuntivo. Hopkins, dopo aver narrato come un grottesco Arlecchino decapitasse con un «huge knife»⁴⁵ un clown, per poi risanarlo, ne aveva così spiegato il procedimento (figg. 4-5):

As soon as the clown lies on the box and his head has been covered with the cloth, he passes his head through an invisible opening in the top of the box. An assistant inside of the box passes up the dummy head, which is an exact facsimile of the clown's head and face. This is seized by Harlequin, who makes such sport of it as he sees fit. When he places it by the side of the trunk, in reality he passes it through an opening in the top of the box to the assistant within, who substitutes his own head (which is painted to match the other two) in place of it. The other steps in the performance readily follow. The cloth which the harlequin always carries conceals all the sleight of hand, and the whole performance is a series of surprises.⁴⁶

Questo metodo prevedeva l'uso di una cassa con due fori e di due assistenti (similmente alla descrizione di Scot) e l'utilizzo di una testa posticcia, di un enorme coltello e di un telo (parimenti alla spiegazione di Ady). In breve, grazie a quell'equipaggiamento, non appena il prestigiatore copriva con il tessuto il capo del primo assistente sdraiato, il secondo complice gli passava dal foro sottostante il volto posticcio. Quest'ultimo doveva poi essere posizionato dall'illusionista sull'altro foro, dove, sempre sotto la copertura del panno, il secondo complice l'avrebbe sostituito con la sua testa vera. In tal modo, era possibile realizzare una simulata decapitazione *in fieri* di fronte allo sguardo degli spettatori e, al contempo, mostrare loro entrambe le parti del corpo viventi.⁴⁷ Infine, invertendo la procedura, se ne inscenava il risanamento.

Pur in assenza di prove, va rilevato che il metodo sopra esposto, costituendo di fatto un incrocio degli stratagemmi illustrati da Scot e da Ady, è morfologicamente e storicamente compatibile con le conoscenze illusionistiche già attestate nel Cinquecento. Tanto più che Hopkins affermava di divulgare la

45. HOPKINS, *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions*, cit., p. 48.

46. Ivi, pp. 49-50: «Il clown, non appena si sdraia sulla cassa e la sua testa è coperta [da Arlecchino] con il panno, fa passare la propria testa attraverso un'apertura invisibile nella parte superiore della cassa. Un assistente all'interno della cassa porge verso l'alto la testa finta, che è una copia esatta della testa e del viso del clown. Questa viene afferrata da Arlecchino, che se ne diverte a suo piacimento. Quando la posiziona accanto al corpo, in realtà la passa attraverso un'apertura nella parte superiore della cassa all'assistente che è all'interno, il quale sostituisce a essa la propria testa (truccata in modo da corrispondere alle altre due). Le altre fasi della *performance* seguono prontamente. Il telo che Arlecchino porta sempre con sé nasconde tutti i movimenti di destrezza, e l'intera esibizione è una serie di sorprese».

47. Si segnala che J. NICKELL, *Secrets of the Sideshows* (2005), Lexington, The University Press of Kentucky, 2008, pp. 275-277 ha erroneamente interpretato in tal senso anche la spiegazione fornita da Scot, assimilandola a quella riferita da Hopkins.

spiegazione di un sistema ai suoi tempi ormai desueto, 'all'antica'; e dunque non è da escludere che fosse circolato anche in epoche precedenti, tramandato oralmente fra i segreti dell'arte.

Dall'indagine sui giochi di prestigio esibiti dai ciarlatani, e dall'illusionistico numero d'attrazione qui sondato, emerge con chiarezza che le *performance* di quegli attori dell'inganno non erano affatto istintive, spontanee e disorganizzate. Tutt'al contrario. Dalle fonti risulta che, grazie a una rigorosa abilità tecnica, a opportune strategie di depistaggio dell'attenzione e a un costante allenamento, i cerretani-prestigiatori erano in grado di illudere efficacemente sia la *percezione visiva* che l'*appercezione cognitiva* degli spettatori, offrendo loro eventi realmente sorprendenti e capaci di suscitare un'autentica meraviglia.

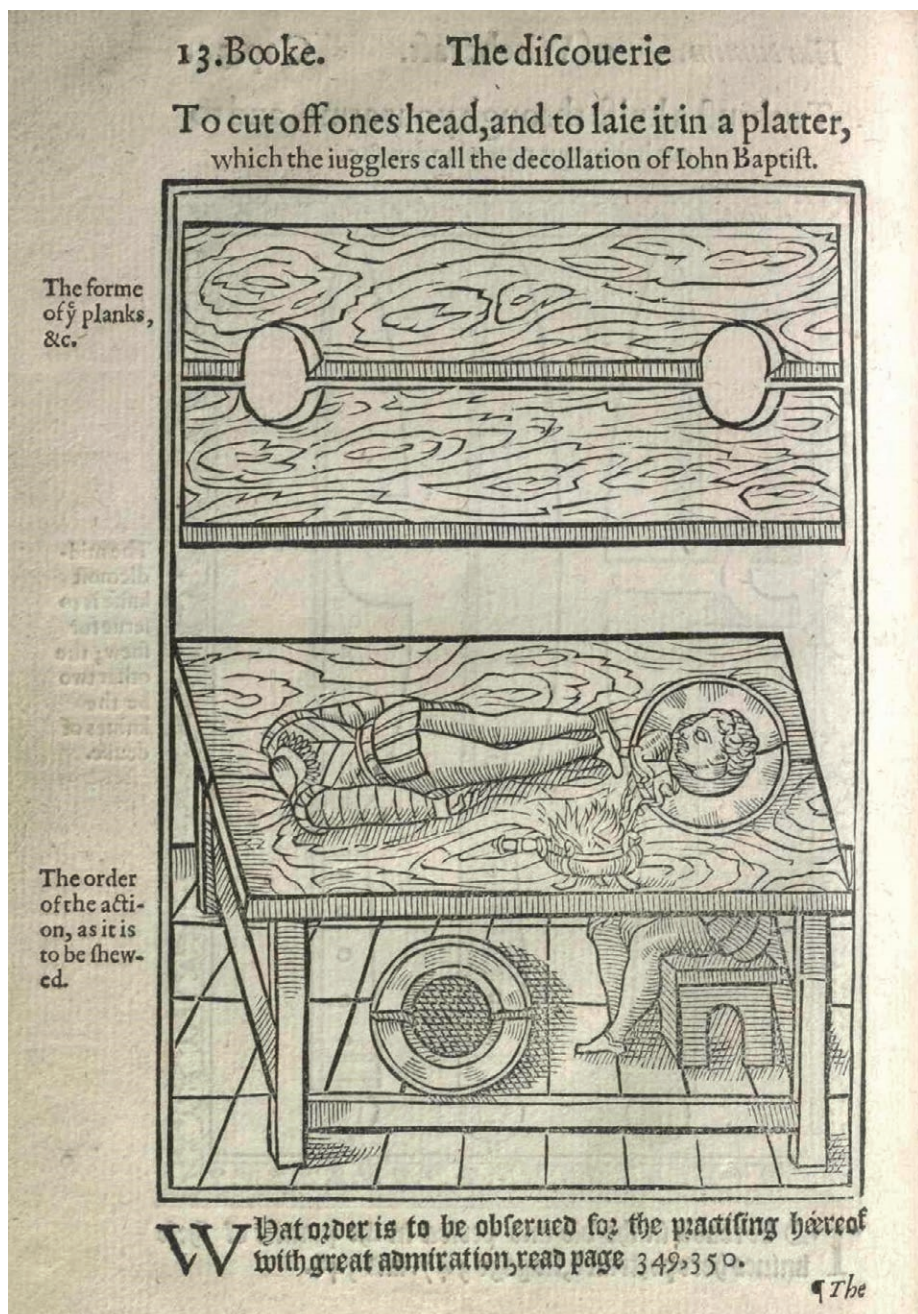


Fig. 1. Illustrazione dell'apparato per eseguire l'illusione della decapitazione, in R. SCOT, *The discoverie of witchcraft* [...], London, H.[enry] Denham for W.[illiam] Brome, 1584, p. n.n. [ma dopo p. 352].

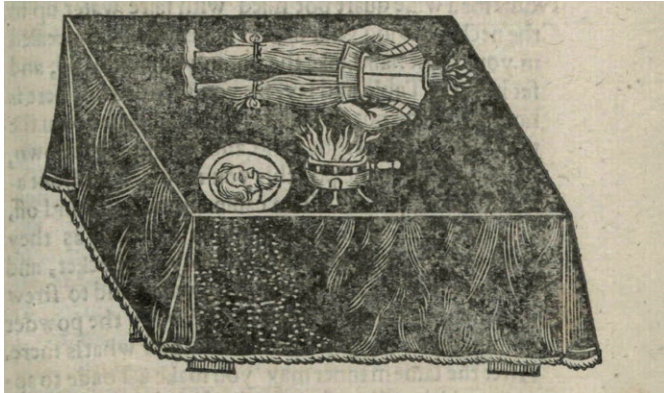


Fig. 2. Illustrazione dell'apparato per eseguire l'illusione della decapitazione, in *Hocus Pocus Iunior. The Anatomie of Legerdemain* [...] (1634), London, T.[homas] H.[arper] for R.[alph] M.[abb], 1635, f. 18r. n.n.

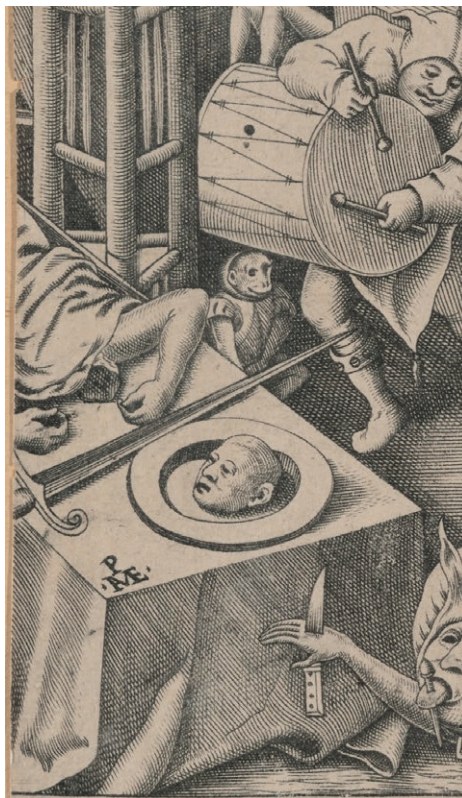


Fig. 3. Pieter Bruegel il Vecchio (dis.), Pieter van der Heyden (inc.), *La caduta del mago Ermogene*, particolare, 1565, incisione (Washington, National Gallery of Art).

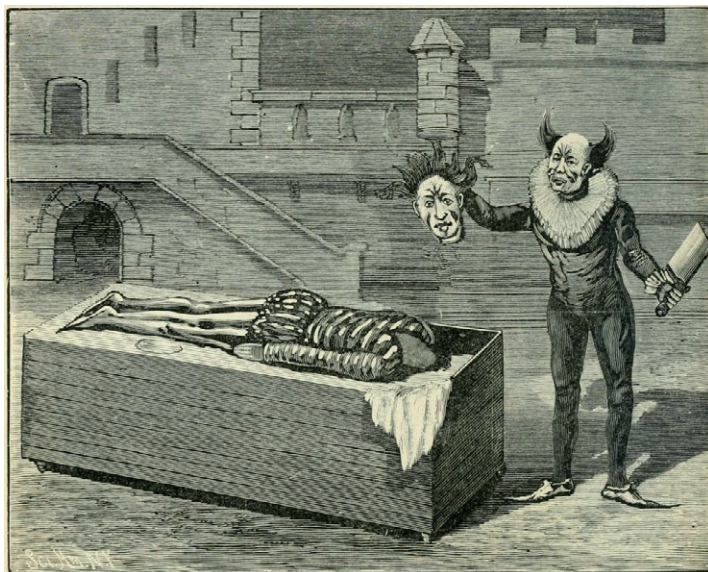


Fig. 4. Illustrazione dell'illusione della decapitazione, in A.A. HOPKINS, *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions Including Trick Photography*, London, Sampson Low, Marston and Company, 1897, p. 48.

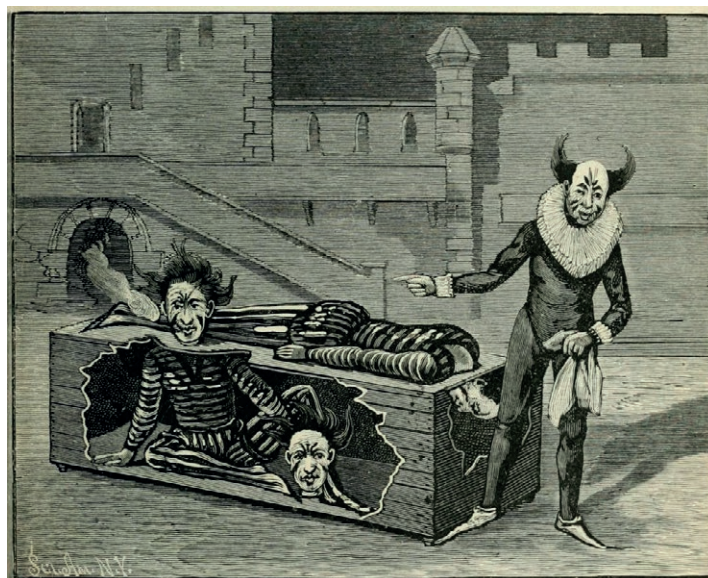


Fig. 5. Illustrazione dell'apparato per eseguire l'illusione della decapitazione, in A.A. HOPKINS, *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions Including Trick Photography*, London, Sampson Low, Marston and Company, 1897, p. 49.

MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI

LUIGI MARCHIONNI TRADUTTORE, ADATTATORE E DRAMATURG

1. Un «attore-che-scrive»

Fratello della celebre Carlotta, Luigi Marchionni (1791-1864)¹ ha lasciato traccia di sé nella storia dello spettacolo italiano dell'Ottocento più nell'ambito dei repertori che in quello della *performance* scenica. Attore specializzato nelle parti di personaggi comprimari, con particolare predilezione per le figure di 'cattivi', Luigi è, fin dall'inizio della sua carriera, impegnato nella copiatura e nella predisposizione dei testi per le compagnie in cui lavora, prima fra tutte la formazione di famiglia, diretta dalla madre Elisabetta. Nel corso degli anni si trova a predisporre una serie di copioni, progettati come materiali per servire alla rappresentazione e pertanto piegati alla necessità della scena coeva e alla prassi recitativa italiana; all'impegno come attore, Marchionni affianca costantemente il lavoro di traduttore di pièce straniera in forma di riduzioni o liberi adattamenti e, all'occorrenza, predispone testi autonomi, che si configurano come drammaturgie di 'grado secondo', in quanto rielaborazioni di soggetti preesistenti di genere drammatico o narrativo, dando vita a prodotti applauditi e talvolta coronati da duraturi consensi del pubblico.

È, quindi, nell'ambito della scrittura professionale che Marchionni raggiunge la fama presso i suoi contemporanei, dapprima sulle scene, poi con le edizioni dei suoi lavori, usciti a stampa a partire dal secondo decennio dell'Ottocento, per intensificarsi dopo il suo ingresso nella compagnia del teatro dei Fiorentini di Napoli, arrivando fino al 1863, con una parabola di oltre cinquant'anni di carriera. Questa intensa mole di lavoro è documentabile e ricostruibile attraverso numerosi copioni manoscritti conservati in archivi e biblioteche,

1. Per le notizie biografiche dell'attore e le relative fonti rimando alla voce *Luigi Marchionni* da me curata per l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), Firenze, Firenze University Press, <https://scritture-attore-prin2022.amati.unifi.it/app/#/view/attore/detail/3045> (ultimo accesso: 12 luglio 2025).

cui spesso fanno riscontro numerose edizioni a stampa inserite nelle principali collane teatrali ottocentesche, con titoli che, in qualche caso, continuano a riscuotere notevole successo, tanto da essere ripubblicati a più riprese fino all'inizio del ventesimo secolo.²

Il profilo di Marchionni «uomo di scena» rientra appieno nella categoria dell'«attore-che-scrive», individuata da Taviani,³ trasferendo la sua competenza in una scrittura che risulta eco diretta del suo vissuto professionale e dell'esperienza di palcoscenico. Il suo operato è un interessante esempio della prassi ottocentesca di elaborazione del testo teatrale in una dimensione che non separa creazione drammatica e realizzazione scenica, generando una prospettiva gerarchica (come quella auspicata da Pirandello nel suo famoso intervento *Illustratori, attori, traduttori*) ma, al contrario, la ritiene mero «materiale dello spettacolo», dipendente dalla messinscena e dall'interpretazione, il cui merito si misura *in primis* con la verifica presso il pubblico.⁴

Siamo, quindi, in presenza di un autore di mestiere, studioso e autodidatta (per esempio, nell'apprendimento della lingua francese), ma soprattutto in possesso di una straordinaria conoscenza della pratica scenica, propria di un figlio d'arte. Da tale dimensione artigianale deriva una nozione di autorialità che si manifesta non tanto in relazione a produzioni originali, quanto più ampiamente nell'adattamento di opere altrui alla dimensione materiale del teatro, presupponendo una ri-creazione scenica della scrittura drammaturgica, in vista di una resa efficace e immediata.⁵ Occorre, inoltre, tenere presente che per tutto il primo Ottocento la circolazione dei testi stranieri è libera da ogni forma di riconoscimento di diritti d'autore, cosicché si instaura un incontrollato flusso di testi che dall'estero arrivano in Italia, talvolta ancora in forma manoscritta, recuperati da agenti o viaggiatori, ma anche – e più frequentemente nel corso degli anni – come volumetti a stampa appena pubblicati e immediatamente tradotti per arricchire le offerte dei nostri cartelloni drammatici.⁶

2. L'elenco completo delle opere a stampa di Marchionni e per il regesto dei copioni manoscritti presenti negli archivi e biblioteche italiani sono presenti nella sezione *Fonti e bibliografia* da me redatta per la voce AMATl citata.

3. Per la definizione cfr. F. TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 22.

4. Per la distinzione tra «opera letteraria» e «materiale dello spettacolo» cfr. M. DE MARINIS, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 99-101.

5. Sul processo di elaborazione dei testi tradotti rimane fondamentale il lavoro di S. BRUNETTI, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento*, Padova, Esedra, 2008, mentre per la nozione di attore co-autore e creatore dei testi sulla scena cfr. C. MELDOLESI, *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*, «Teatro e Storia», 1989, 7, pp. 208-212.

6. Sulla circolazione dei testi stranieri manoscritti e delle edizioni a stampa da parte di agenti teatrali, giornalisti corrispondenti o attori in viaggio, cfr. L. CAVAGLIERI, *Tra arte e merca-*

Si tratta del procedimento all'epoca noto con l'espressione «accomodato all'uso delle scene italiane» oppure «ridotto all'uso delle scene italiane» – come si legge nei sottotitoli delle edizioni ottocentesche del nostro – da cui esula ogni preoccupazione filologica e che viene a configurarsi piuttosto come una forma di autorialità condivisa, da cui non sono esenti scelte personali e pragmatiche del riduttore, in grado di modificare anche sostanzialmente la natura e il messaggio del testo di partenza. Non stupirà riscontrare che i principali fautori di tale fenomeno sono gli attori stessi, che si incaricano delle traduzioni-riduzioni per rifornire di novità la propria compagnia e, in secondo luogo, per vendere il copione ad altri capocomici e infine cederlo alla stampa. Fra gli attori-traduttori del primo Ottocento italiano, Marchionni appare uno dei più fecondi ed efficaci, la cui produzione è richiesta e apprezzata negli anni. In questo senso risulta interessante indagare la sua opera, con lo scopo di riconoscergli un duplice ruolo di mediatore culturale: da un lato, per la capacità di trovare un raccordo tra il punto di vista dell'autore straniero e la prassi del teatro italiano, orientato a valorizzare l'interpretazione dell'attore; dall'altro, per la scelta di vicende e storie in grado di arrivare allo spettatore medio dell'epoca, intercettando i suoi orizzonti d'attesa senza sconvolgere le comuni convinzioni morali e sfidare i limiti del lecito.

2. Un successo precoce: 'Chiara di Rosemberg'

Già in epoca napoleonica Luigi ottiene fama come traduttore-adattatore del *mélodrame* francese *Clara ou Le malheur et la conscience*,⁷ destinato a diventare uno dei più grandi successi del teatro italiano nel primo Ottocento.⁸ Della versione italiana di Marchionni ci è pervenuto un copione autografo, intitolato

to, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 227-235; in partic., per la circolazione dei lavori francesi in Italia, si veda J.C. YON, *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle: histoire d'une suprématie culturelle*, Paris. Nouveau Monde, 2008.

7. Cfr. M. HUBERT, *Clara ou Le malheur et la conscience, mélodrame en trois actes, en prose et à grand spectacle, musique de MM Quaisain et Alexandre Piccini, ballets de M. Richard, pensionnaire de l'Académie Impériale de Musique, représenté, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de l'Ambigu Comique, en juin 1808*, Paris, Fages, 1808.

8. Per dare un'idea della risonanza del testo sulle nostre scene si consideri che dallo spoglio dei repertori drammatici dei teatri di Milano *Chiara di Rosemberg*, in tutte le sue varianti di titolo, risulta il testo più rappresentato tra il 1815 e il 1830 (cfr. P. BOSISIO-A. BENTOGGIO-M. CAMBIAGHI, *Il teatro a Milano dal Regno d'Italia all'Unità [1805-1861]*, Roma, Bulzoni, 2010, cd rom dei repertori allegato).

Chiara di Rosenberg eroina tra le figlie,⁹ che presenta diversi visti di censura, fra cui il più antico è datato Venezia, 25 dicembre 1808, giorno precedente all'apertura della stagione di carnevale, per cui il testo doveva essere stato predisposto: a quell'epoca Luigi ha soltanto 17 anni, ma evidentemente ha già maturato un discreto intuito e una solida sapienza artigianale, che gli consentono di tradurre con un'accettabile perizia l'originale edito nel giugno dello stesso anno. La collazione tra il copione e la versione francese a stampa ci permette, infatti, di rilevare i criteri generali dei passaggi, non solo da una lingua all'altra, ma da un genere all'altro e dalla civiltà teatrale francese a quella italiana, ben diversa in quanto a tecniche di messinscena e di pratica attoriale.

La prima variazione è legata all'eliminazione degli accompagnamenti musicali che in patria contraddistinguevano il genere del *mélo* e che, invece, in Italia sono da subito giudicati inopportuni, sia per i costi economici non sostenibili da uno spettacolo drammatico, sia per la modesta qualità compositiva, che sarebbe risultata inaccettabile per un pubblico abituato all'opera in musica. Pertanto, nella 'libera' versione di Marchionni scompaiono gli originali stacchi musicali e le pantomime corali, anche se è prevista una banda al momento della festa finale. Per converso, la struttura drammatica viene enfatizzata e ampliata: il testo passa dai tre atti francesi ai cinque italiani, con cinque ambientazioni differenti ben descritte dalle didascalie di apertura, pur nei limiti di utilizzo di una scena dipinta, al massimo con qualche elemento di arredo o qualche praticabile.¹⁰ La postfazione alla prima edizione a stampa del 1818 avverte che il traduttore ne aveva dapprima stesa una versione in tre atti, poi trasformati in cinque in seguito all'immediato consenso del pubblico,¹¹ evidentemente per amplificare la durata dello spettacolo occupando l'intera serata. È interessante verificare che Marchionni divide i primi due atti a metà, cosicché dal primo atto originale ricava il primo e il secondo, mentre dal II atto del *mélo* derivano il III e il IV italiano; infine, il III atto corrisponde al V italiano, secondo una formula che riproporrà anche nelle traduzioni-adattamenti successivi.

9. Il copione è conservato presso la Biblioteca Museo teatrale Siae di Roma, *Fondi storici*, coll. C 187:13.

10. Le ambientazioni sono moltiplicate in questo modo: la casa colonica, ambientazione del I atto francese, si ripresenta nel I atto italiano, mentre nel II la scena si sposta nell'aia della fattoria; il II atto originale prevede una galleria di castello che divengono l'atrio del castello (III atto) e la sala da ballo (IV atto); il III atto e il V atto coincidono nell'ambientazione della camera di Chiara.

11. *Notizie storico critiche sulla 'Chiara di Rosenbergh'. Storiche riguardanti l'autore ed il traduttore*, in HUBERT, *Chiara di Rosenbergh, dramma in cinque atti liberamente tradotto da L. Marchionni*, edito nella «Nuova collezione di scelti componimenti», Padova, Nicolò Zanon, 1818, vol. I, p. 60.

Complessivamente, la versione italiana si presenta come un dramma in prosa, incentrato sulla giovane protagonista, di cui hanno particolarmente rilievo i legami con gli altri personaggi: Marchionni opera evidentemente secondo il punto di vista interno della compagnia professionale in cui egli stesso lavora, mirando ad adeguare il nuovo prodotto a schemi di distribuzione e di repertorio già consolidati. Di qui la centralità conferita al gioco scenico degli attori, da rimarcare anche tramite un preciso apparato didascalico: uno degli elementi che distingue la *Chiara* italiana rispetto a quella francese è il notevole aumento delle didascalie recitative, frammiste alle battute, quasi che Marchionni senta il bisogno di definire già in fase di scrittura le dinamiche di messa in scena, intervenendo soprattutto nei punti in cui i francesi potevano avvalersi del lavoro dei maestri di musica e di pantomima esterni alla recitazione. Al proposito, può essere utile fornire un esempio del confronto tra Chiara e Montalban, l'assassino che lei crede essere suo padre, in cui da un'unica notazione francese si passa a dieci nel testo italiano (tab. 1).

Rimane immutato il numero dei personaggi, ma qualcuno subisce una trasformazione e presenta parti di riscrittura: il caso più interessante è quello del servitore Pitman, che nell'originale francese è il figlioccio della fattora Marcella, un giovane focoso e intemperante, dalle reazioni imprevedibili, mentre nella versione italiana diventa un più tranquillo e saggio marito, di cui si riducono le battute equivocate, moderando la sua passione per la cucina ed eliminando quella per le belle donne.¹²

La ridefinizione del personaggio di Pitman è indicativa dei due criteri fondamentali che d'ora in poi guideranno il lavoro di Marchionni adattatore: la funzionalità dei personaggi ai ruoli della compagnia drammatica italiana e l'addomesticamento morale dei loro comportamenti. Così, l'aumento dell'età di Pitman lo rende adatto al ruolo di un secondo uomo o del caratterista, mentre la sua condizione di marito gli consente di presentarsi come costante aiutante della protagonista nella risoluzione dell'intreccio, senza intaccarne la statura morale. Con una serie di scivolamenti semantici dei suoi interventi o con piccole aggiunte, inoltre, il personaggio del servo diventa una sorta di occhio morale dello spettatore, che attraverso il buon senso, giudica la vicenda, accentuando la dimensione pedagogica e moralistica perseguita dalla riduzione italiana.

12. Nella versione francese di I 3 compare una lunga digressione monologica sulla vita di Parigi e un battibecco con la «madrina» Marcella sulle sregolatezze delle frequentazioni di Pitman nella capitale che scompaiono completamente nel testo italiano, così come in I 10 il Pitman francese si fa tentare da Montalban, mentre l'italiano si mantiene su una prudenza sospetta e in III 4 commenta «Cosa diavolo vogliono fare di me? Sono curioso di saperlo».

È interessante, inoltre, notare come il testo sia a lungo applaudito sulle scene italiane prima di approdare per la prima volta alla stampa nel 1818, nella raccolta «Scelti componimenti» dell'editore padovano Zanon, il quale, a giustificazione di inadeguatezze della lingua e dello stile di un dramma di tanto successo, precisa, a discolpa del «colto sullodato Giovine traduttore, [...] che il manoscritto non ci fu immediatamente da lui trasmesso e che per conseguenza molti difetti si debbano ragionevolmente imputare all'incuria degli amanuensi delle comiche compagnie».¹³

L'osservazione apre un interessante varco di luce sulla qualità delle composizioni teatrali pubblicate in raccolta, rivelando come manchi qualsiasi fase di revisione del testo affidata al traduttore-riduttore in vista della stampa e come, per converso, il materiale consegnato ai tipografi fosse ritenuto dal traduttore stesso un mero prodotto commerciale già venduto alle compagnie, senza rivendicare su di esso alcun diritto di proprietà letteraria. Questo spiegherebbe perché – nel caso di *Chiara* come anche di altre pièce di Marchionni pervenute in forma di copione – la collazione tra il testo manoscritto e la stampa non presenti sostanziali varianti di contenuto o di stile, fatti salvi refusi o «difetti» formali da imputare all'imperizia degli «amanuensi delle comiche compagnie»:¹⁴ la notizia, peraltro, conferma che la circolazione dei testi avvenisse attraverso copioni trascritti dalle varie compagnie, registrando modifiche introdotte nel corso degli anni per necessità di adeguamenti interni o per osservanza alle regole della censura. A questo proposito, il citato copione manoscritto di *Chiara* proveniente dalla Biblioteca Museo Siae registra, insieme alla presenza di una ventina di visti di censura compresi tra il 1808 e il 1822, una serie di varianti annotate a penna riconducibili a interventi di censori successivi al 1816, i quali, quasi immancabilmente, concedono il permesso alla rappresentazione «fuorché ciò che è cancellato o interlineato» oppure «ritenute le correzioni segnate».¹⁵

Il testo circola nelle piazze dell'Italia del Nord che si collocano politicamente sotto il diretto o indiretto dominio dell'Austria: a tale contesto sarebbe riconducibile la scelta dei censori di espungere i riferimenti diretti alla Francia, sin dall'ambientazione della vicenda che dall'originaria Borgogna viene ricollocata in Lituania, ed eliminare i titoli di «sovrano» e «re». Altrettanto interessanti sono le correzioni che non riguardano allusioni politiche, quanto piuttosto lo statuto morale dei personaggi definito nel corso del dialogo: sotto

13. *Notizie storico critiche sulla 'Chiara di Rosembergh'. Storiche riguardanti l'autore ed il traduttore*, cit., p. 62.

14. Ibid. Tra i «difetti» si noti, ad esempio, l'ipercorrettismo Rosembergh presente nella stampa.

15. Copione di *Chiara di Rosembergh*, Biblioteca Museo Siae, cit., c. 1. Si tratta rispettivamente dei visti di censura di Milano, 19 febbraio 1816, e Mantova, 1° dicembre 1822.

il profilo lessicale le censure sostituiscono i termini che contengono allusioni perturbanti: lo «scellerato» diventa «colpevole», «liberata dal carcere» diventa «levata dal carcere» (II 6) mentre in v 3 la censura segna la scena dove Rosemberg e Montalban parlano dei processi e delle condanne a innocenti, inserendo a margine una linea verticale con la scritta «no».¹⁶

In almeno un caso, Marchionni arriva anche a interpolare il dettato originale, aggiungendo sentenze che non lasciano dubbi sul comportamento abietto dei personaggi negativi, come quando fa dire a Montalban rivolto a Chiara «Ma quali nodi può mai rispettare chi ha osato lordarsi di un sangue innocente?»,¹⁷ con una frase che sottolinea l'indegnità morale e l'ipocrisia del personaggio.

La fama del testo è soprattutto legata alla scelta di Carlotta Marchionni di assumere le vesti della protagonista, trasformando il testo in uno dei suoi primi successi personali:

Il pubblico favore che di mano in mano andò acquistando questa ovunque bene accettata ed applaudita produzione, invogliò la di lui sorella, la celebre attrice Carlotta Marchionni a sostenere la difficile parte di Chiara. Questa egregia e valente giovinetta vi pose ogni studio, e tutte impiegò quelle sì rare doti di cui è dalla natura a dovizia fornita, onde far brillare un lavoro di cui in qualche modo a lei pure apparteneva alla fama, e vi riuscì così felicemente, che ormai la reputazione del dramma è resa inseparabile dalla fama che meritatamente gode questa impareggiabile attrice.¹⁸

La produzione degli adattamenti per la celebre sorella e la compagnia di famiglia continua, e alcune prove arrivano anche alla stampa, forti del loro successo sulle scene. Nei medesimi anni si collocano *Il Maldicente* di De Gosse, commedia francese assai simile per la vicenda al *Bugiardo* di Goldoni e al *Ciarlator maldicente* di Albergati Capacelli, ma un intreccio di maggiore vivacità e forza comica che lo fa preferire agli esempi nostrani,¹⁹ così come avviene per una *Pamela maritata*²⁰ francofona, che guadagna applauditi consensi grazie

16. Ibid., cc. 29v. e 30r.

17. HUBERT, *Chiara di Rosembergh*, cit. III 3.

18. *Notizie storico critiche sulla 'Chiara di Rosembergh'. Storiche riguardanti l'autore ed il traduttore*, cit., p. 59.

19. Il testo, debuttato a Parigi nel 1816, viene immediatamente tradotto da Luigi per la compagnia e rappresentato «per la prima volta a Torino [...] il Carnovale del 1817 e fu accolto con applauso universale» (*Cenni storici sopra 'Il Maldicente'*, in E. DE GOSSE, *Il maldicente, commedia recata in italiano da Luigi Marchionni*, in «Biblioteca teatrale italiana e straniera», Venezia, Gnoato, 1820, vol. v, p. 195.)

20. Pelletier-Volmeranges e Cubieres-Palmeraux, *Pamela maritata o Il trionfo delle mogli, dramma liberamente tradotto da Luigi Marchionni, artista comico*, in «Biblioteca teatrale italiana e straniera», Venezia, Gnoato, 1820, vol. VI.

all'interpretazione della talentuosa Carlotta. La pubblicazione nella raccolta drammatica offre al curatore l'occasione di motivarne la pubblicazione in quanto pezzo di buon teatro, fornendo qualche notizia anche sul riduttore: «la versione è esatta quanto basta: meno qualche lieve cambiamento che si permise il Marchionni per adattare l'azione al costume d'Italia, il che forse non era necessario, in tutto il rimanente ed originale dell'autore francese può dirsi interamente conservato».²¹ Quello che è certo è che all'inizio della Restaurazione la pubblica reputazione di Luigi è già quella di un «giovane colto, dotato di buon senso, e di fino gusto teatrale, e di cui abbiamo parecchie sceniche produzioni originali e alcune traduzioni»,²² mentre il profilo di attore passa decisamente in secondo piano.

3. Marchionni drammaturgo e dramaturg

Sulla scorta del successo delle sue versioni, Marchionni si cimenta anche in prove originali. Il primo testo ad arrivare all'onore delle stampe è, nel 1817, *La seduta pubblica*,²³ seguito qualche anno dopo dalla versione drammatica del libretto de *La Vestale* (1820), trasformato in tragedia.²⁴ È l'inizio di una produzione di testi di cui Luigi rivendica la paternità, ma che hanno sempre a monte un soggetto già sviluppato in altri generi, siano essi narrativi o drammatici, e da lui rielaborato in nuove modalità; ad esempio, così avviene per *Elisabetta o La figlia dell'esiliato* che nella prima edizione è accompagnato dalla seguente nota: «L'autore dichiara di essere debitore di alcune situazioni del suo dramma a un melodramma francese e al romanzo di Madama Cottin *Gli esiliati in Siberia*».²⁵

Analogo procedimento impronta con la sua opera più fortunata, *Chiara di Rosenberg in Francia, ossia L'eroina fra le figlie*.²⁶ Come si evince dal titolo, Marchionni torna alla sua eroina più applaudita, sceneggiando l'antefatto della pièce francese, cioè l'evento criminoso dell'uccisione del figlio del suo promesso sposo, cui Chiara assiste suo malgrado, riconoscendo nell'assassino l'uomo

21. Ibid., p. 96.

22. Notizie storico critiche sulla 'Chiara di Rosenbergh'. Storiche riguardanti l'autore ed il traduttore, cit., p. 59.

23. Cfr. L. MARCHIONNI, *La seduta pubblica, dramma in quattro atti*, Livorno, Vignozzi, 1817.

24. Per un'analisi del lavoro sulla *Vestale* cfr. M. CAMBIAGHI, *Gesti e pose dell'attore italiano in epoca napoleonica*, in *Fermenti, sperimentazioni ed incontri sulla scena coreutica e teatrale italiana tra Sette e Ottocento*, a cura di S. ONESTI, Bari, Edizioni di Pagina, in corso di pubblicazione.

25. L. MARCHIONNI, *La figlia dell'esiliato ossia Otto mesi in due ore*, Napoli, Gaetano Nobili e C., 1825, p. 2.

26. Su questa pièce e sulle sue varianti, ho riflettuto nel mio volume *I cartelloni drammatici del primo Ottocento italiano*, Milano, Guerini, 2014, pp. 139-150.

che crede suo padre: il nucleo della situazione *mélo*, solo raccontata in Hubert, viene qui rappresentato confezionando per la sorella Carlotta un copione circondato subito da enorme successo, che arriva alle stampe nel 1825, registrando poi numerose riedizioni nelle principali collezioni teatrali per tutto il secolo.

Il metodo Marchionni si consolida negli anni, accostando generi diversi, ma operando sempre a partire da spunti preesistenti, tanto da apparire più vicino al lavoro del *dramaturg*²⁷ di tradizione tedesca che alla scrittura d'autore, così come era intesa in Italia. Infatti, al modello della *dramaturgie* sembra accostabile la pratica del nostro attore-autore, capace di ricondurre a sé una molteplicità di funzioni, che vanno dalla ricerca e selezione delle novità di altre civiltà teatrali da introdurre nel repertorio, al vaglio delle necessarie modifiche imposte dal sistema scenico, sino al lavoro di mediazione culturale sui testi e al rilievo di aspetti da promuovere o, al contrario, da sfumare (e persino da eliminare) per rendere il prodotto finale coerente con gli orizzonti di attesa del pubblico e le esigenze delle censure dei regni restaurati. La pratica elaborativa si esercita sui due livelli della traduzione-adattamento o della scrittura *ex-novo*, che muove da un soggetto già esistente, per 'rigenerarlo' secondo prospettive differenti; tuttavia, il nucleo costante del suo approccio – appunto analogo a quello del *dramaturg* mitteleuropeo tardo-settecentesco – rimane quello di instaurare un «proprio dialogo con un'opera che si dà già come compiuta e originale»,²⁸ per valorizzarne alcuni spunti e svilupparli con variazioni a vantaggio del pubblico a cui il prodotto è destinato.

Si tratta di uno statuto intellettuale (o semplicemente professionale) del tutto inedito²⁹ per l'ambito italiano e questo potrebbe spiegare perché i prodotti drammatici di Marchionni non manchino di suscitare diverse riserve negli ambiti letterari, soprattutto quando il nostro osa confrontarsi con generi alti. Così, quando nel 1846 pubblica la tragedia *Belisario*, egli stesso sente il dovere di difendere il suo lavoro inserendo un'interessante premessa (l'unica a sua firma in tutta la produzione), laddove dichiara che, come Lebrun aveva data per sua la tragedia *Maria Stuarda* pur avendola tratta da Schiller, «così alla mia volta dichiaro di avere imitata la mia da Holbein; e questo fo per debito di

27. Per il rapporto *dramaturg* e attore-autore cfr. C. MELDOLESI, *L'interazione teatrale: l'attore e il dramaturg*, «Drammatugia», 1, 1994, pp. 165-182 e C. MELDOLESI-R. MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007, pp. 25-31. Una articolata panoramica sul ruolo del *dramaturg* in Europa e in Italia è contenuta in D. CIOFFRESE, *Il dramaturg in Italia*, Milano, Mimesis, 2023.

28. Ivi, pp. 17-18.

29. Si osservi che Cioffrese fa risalire la «preistoria della *dramaturgie* italiana» agli interventi di traduzione e di interpretazione di Gustavo Modena degli anni Quaranta (cfr. ivi, pp. 171-177).

giustizia e per sentimento di gratitudine, non già perché io spero di salvarmi con ciò dagli strali dell'invidia e della maldicenza».³⁰

È la sua risposta a una procedura passibile di plagio, ma che riflette una mentalità diffusa nel contesto operativo delle compagnie professionistiche. Prima che le convenzioni tra paesi sancissero legalmente il concetto di proprietà letteraria³¹ e di originalità dell'argomento, la prassi teatrale considerava il soggetto drammatico un patrimonio comune, liberamente imitabile e trasformabile, affidando alla forma e alla distribuzione artistica della materia il metro sulla cui base stabilire il valore di un copione da premiare con l'applauso prima e con la stampa poi. Marchionni rivendica, dunque, una nozione di autorialità relativa, in cui l'idea di partenza è vivificata, elaborata messa a frutto in prospettiva del gusto e delle aspettative del pubblico pagante, che premia con l'applauso e il consenso l'abilità dell'autore, prescindendo da ogni scrupolo di ispirazione originale.

4. *Le traduzioni-adattamenti da Scribe*

Il 1824 è un anno spartiacque nella carriera artistica di Luigi, perché segna l'ingresso nella compagnia del teatro dei Fiorentini di Napoli, appena costituitasi sotto l'egida di Tessari, Prepiani e Visetti, sull'organico della precedente formazione diretta da Salvatore Fabbrichesi. Si apre per lui il secondo periodo della sua carriera, all'interno di una società in cui lavorerà fino alla morte, sia come attore comprimario, sia soprattutto prestando servizio con attività di autore, traduttore e riduttore. La formazione partenopea è, come si sa, una compagnia semi-stabile, che ha necessità di un continuo ricambio del repertorio: Luigi trova, quindi, un terreno favorevole alla produzione di numerosi testi, la più parte ricavati da drammaturgie straniere, abilmente predisposte per l'immediato utilizzo scenico. In aggiunta, Napoli è un fiorente centro anche per l'editoria teatrale specializzata: questo spiega perché molte delle edizioni di Marchionni dal 1825 in poi escono a Napoli, per poi trovare larga diffusione, fornendo materiali di riferimento per le maggiori formazioni della penisola.

30. L. MARCHIONNI, *Avvertimento a Belisario, dramma in cinque atti con prologo*, in «Raccolta di drammi nuovi e tutti inediti parte originali e parte tradotti e ridotti a uso del teatro dei Fiorentini da Luigi Marchionni artista di esso teatro», Napoli, Giuseppe Dura, 1846. Si noti che si tratta del primo volume di una progettata edizione delle produzioni di Marchionni presenti nel repertorio dei Fiorentini, che purtroppo non avrà seguito.

31. Come è noto, le prime norme legislative sulla proprietà letteraria in Italia risalgono al periodo successivo all'Unità, mentre sul periodo precedente si veda M. BORGH, *Diritti d'autore e mercato delle lettere in Italia (1801-1865)*, Milano, FrancoAngeli, 2003.

La vastissima produzione di Marchionni trova ora il suo più fecondo filone nelle traduzioni da *vaudeville* e commedie del più celebre autore francese dell'epoca, Eugène Scribe, la cui opera entra nei repertori italiani proprio a partire da questo torno di anni,³² suscitando immediato successo e interessando al suo teatro diversi traduttori, molto spesso interni alle formazioni professionistiche a cui il testo è primariamente destinato. Tra gli attori-traduttori italiani di Scribe,³³ Luigi Marchionni risulta il più prolifico, con all'attivo quasi una ventina di traduzioni-riduzioni,³⁴ molte delle quali arrivate all'onore delle stampe, ma diverse altre circolate in forma di copioni, apprezzati dalle compagnie per la competenza e la correttezza delle versioni offerte. Lo riconosce già nel 1828 Gaetano Barbieri, giornalista e letterato a sua volta impegnato nelle traduzioni dal francese, che, a proposito di una recita del *Matrimonio di ragione*, scrive:

L'artista comico Luigi Marchionni ne fu il traduttore. Non possiamo a meno di osservare che, se questo individuo dà alla scena italiana componimenti suoi proprii, è ben raro che in essi si trovi mancante l'effetto scenico, né egli mai si prende un gran fastidio sulla verità dei mezzi che servono ad ottenere questo scopo. Non bisogna fargliene un carico più di quanto se ne faccia qui agli altri autori che non sono, credo, più scrupolosi di lui. Ma ha molta saggezza e buon gusto nella scelta delle commedie che imprende a tradurre e lo ha anche recentemente mostrato nel produrre a ciò, tra le opere di Scribe, *Le mariage de raison* e non *Le mariage d'argent* che ottenne immensi plausi nella capitale della Francia.³⁵

Marchionni sarebbe, quindi, migliore come traduttore, riduttore e adattatore piuttosto che come drammaturgo, soprattutto per l'oculatezza delle sue scelte e il buon gusto degli adattamenti, che lo innalzano rispetto alla media delle altre produzioni.

Tra tutti i testi di Scribe tradotti e adattati da Marchionni, un caso studio di un certo interesse è costituito da *La neve ossia Il nuovo Eginardo*, *opéra-comique* di Scribe e Delavigne, una fra le prime prove del nostro sul teatro del maestro francese, che è possibile analizzare grazie alle testimonianze documentarie co-

32. Sull'argomento cfr. M. CAMBIAGHI, *Il teatro di Eugène Scribe sui palcoscenici milanesi della Restaurazione*, in *Studi sul teatro in Europa*, a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 137-156.

33. Tra gli attori-traduttori di Scribe vanno ricordati anche Gaetana Rosa, Giovan Battista Gottardi e Gustavo Modena. Sull'attività di quest'ultimo cfr. M. CAMBIAGHI, *Per un rinnovamento del repertorio: Gustavo Modena traduttore drammatico*, in *Ripensare Gustavo Modena*, a cura di A. PETRINI, Acireale, Bonanno, 2012, pp. 11-24.

34. Sulla base delle edizioni e dei copioni (per il cui elenco si veda la nota 2) è possibile riconoscere a Marchionni almeno diciannove testi tradotti e adattati da opere di Scribe.

35. «I teatri» to. II, p. II, fasc. 36, 24 dicembre 1828, p. 625.

stituite da due copioni manoscritti,³⁶ con visti di censura attestanti una circolazione dal 1824 al 1839, e dalla stampa del 1831.³⁷ Questo materiale permette di ricostruire le fasi di un lavoro di traduzione-riduzione del testo originale, debuttato nel 1823 nella forma di *opéra-comique* e introdotto in Italia come commedia.³⁸ In questo caso, Marchionni opera un adattamento abbastanza vistoso, perché deve passare da un genere connotato da parti musicali e *couplets chantés*³⁹ a una commedia interamente recitata: il lavoro di traduzione implica perciò spazi di ricreazione vera e propria dell'azione e della struttura drammaturgica. Come sempre, il suo scopo principale è quello di ricondurre l'opera francese alle modalità della nostra prassi capocomicale, predisponendo una distribuzione modellata sul sistema dei ruoli e una messinscena facilmente riproducibile con i mezzi a disposizione. Da qui, prima di tutto, deriva l'eliminazione di tutte le parti musicali e cantate, secondo una prassi a cui è sottoposta anche la coeva produzione di *vaudeville* di Scribe, sulla base della considerazione che il pubblico italiano non avrebbe apprezzato la modestia delle parti musicate e cantate di questi generi di intrattenimento, cui si aggiungevano la concreta difficoltà di esecuzione da parte di attori drammatici e le spese di accompagnamento musicale da sostenere per lo spettacolo. Ne risulta una netta abbreviazione del testo e la necessaria riduzione a tre atti invece dei quattro originari, assorbendo i primi due atti in un unico primo atto, e mantenendo invariata la successione delle scene nei due restanti.

Come attesta la collazione dei due copioni manoscritti, sostanzialmente identici alla versione edita,⁴⁰ con l'originale a stampa francese, sono del tutto tagliati gli interventi musicali, mentre le parti in versi, composte per il canto

36. Si tratta rispettivamente del copione per il buttafuori conservato presso la Biblioteca Museo teatrale Siae di Roma, *Fondo Rasi* (Coll. C 199:01), con visto della censura di Brescia del 3 marzo 1824 e Milano del 17 marzo 1839, e del copione per il suggeritore del *Fondo Strambio de Castilla* (cop. 21), conservato presso la Biblioteca di Storia dell'arte, della musica e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Milano, con visto della censura di Torino, 26 ottobre 1834. Entrambi i copioni appartengono a raccolte in uso alla Compagnia Reale Sarda.

37. Cfr. E. SCRIBE-G. DELAVIGNE, *La neve, o sia il nuovo Eginardo. Commedia in tre atti. Traduzione dal francese dell'artista Luigi Marchionni*, Napoli, Tip. Della Minerva, 1831.

38. In realtà, *La Neige* vede anche una versione lirica in due atti, con libretto di Felice Romani, edita a Milano da Truffi e C. nel 1831.

39. E Cfr. E. SCRIBE-G. DELAVIGNE, *La Neige ou le nouveau Eginard, opéra-comique en quatre actes*, Paris, Boulée Comp., 1823.

40. La collazione tra i due copioni e la stampa non registra varianti significative. Sono dettate dalle modifiche della censura le varianti presenti nel copione per il suggeritore del copione Siae che corregge «grazioso Sovrano» in «principe» (III 2), così come quelle del copione dell'Università di Milano che elimina i titoli di S.A e di Eccellenza, si adegua al cambio di «Sovrano» in «Principe» e taglia una battuta di Neubourg sul rapporto con i superiori (I 10).

solista o in coro, vengono eliminate oppure sintetizzate in poche battute drammatiche aggiunte al dialogo. Il risultato è quello di un doppio impoverimento: da un lato, si mortifica l'attrattiva spettacolare, nell'originale garantita dalla componente musicale e cantata, dall'altro, anche la costruzione dei personaggi ne risente, visto che i risvolti psicologici e i tormenti interiori, riservati ai momenti lirici di confessione attraverso il canto, sono del tutto eliminati, sostituiti nei migliori dei casi da poche frasi di raccordo funzionali al proseguimento della scena. È importante, tuttavia, rimarcare che Marchionni rispetta complessivamente l'articolazione del plot, comprendendo che in essa risiede il principale punto di forza della drammaturgia di Scribe, maestro assoluto nella costruzione della sequenza delle scene e nel piano dell'intreccio, operazione che, pur servendosi di numerosi collaboratori, riservava sempre a sé stesso.⁴¹

L'ingranaggio rimane perciò fluido, costruito su azioni consequenziali, interrotte da momenti di *suspense*, generati da malintesi, incidenti, colpi di scena: per mantenere sostenuto il ritmo, il copione del Museo Siae, in uso al buttafuori, supporta la scrittura introducendo a margine una costellazione di segni che indicano entrate e uscite, oltre che precisare la collocazione degli attori in palcoscenico, talvolta intervenendo a sostegno delle didascalie, come al solito più ricche nella versione italiana, con aggiunta di precisazioni su arredi e oggetti di scena.⁴² Si tratta di indicazioni pragmatiche che rafforzano le intenzioni del traduttore, per orientare il lavoro degli attori in modo da renderlo perfettamente funzionale alle tipologie interpretative del tempo.

Ma c'è di più, perché in questo lavoro Marchionni interviene direttamente, riscrivendo parte dell'ultimo atto, in cui la vicenda del matrimonio segreto tra la principessa Luigia e il conte di Linsberg giunge al punto di svolta: i due giovani hanno inutilmente tentato una fuga rocambolesca per sottrarre Luigia a un imposto fidanzamento e ora si trovano alla resa dei conti con il padre di lei, il Granduca di Svevia, che ha scoperto la loro situazione di sposi. Per la scena madre dell'atto IV (diventato il III nella versione italiana), gli autori francesi prevedono una forma di vendetta morale del Granduca, che porta i due giovani sull'orlo dell'abisso, lasciando loro intendere che Linsberg sia un suo figlio segreto: i due amanti vedono così profilarsi l'orrore di un incesto, a cui solo *in extremis* il duca li sottrae rivelando la verità. Il contenuto perturbante del testo originale, solo smussato dalla presenza dell'accompagnamento musicale e dalle

41. Sulla tecnica di Scribe nel *numéroter* le scene, si veda J. C. YON, *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Saint Genouph, Librairie Nizet, 2000, pp. 84-95.

42. Ad esempio, in apertura del II atto, in aggiunta alla didascalia (identica nel copione e nella stampa) si leggono le seguenti annotazioni: «2 porte a dritta; 1 a sinistra con entro da far rumore di serratura. Sia sempre socchiusa/ in mezzo poggiolo praticabile. Lumi, toelet [sic] con sopra libri e lumi» (cfr. *La neve*, Copione Siae, cit., carta 13r).

parti in versi cantate dagli attori, risulta inaccettabile per il contesto italiano e, pertanto, Marchionni ne elimina *a priori* il riferimento, riscrivendo interamente la scena di confronto tra i due sposi segreti e il Granduca. Un raffronto tra i due testi può essere utile a documentare la trasformazione:

TESTO FRANCESE DI SCRIBE (IV II)

LE GRAND-DUC, *prenant la main de la princesse* : Je veux savoir si dans ton cœur/Ernest eut jamais quelque place ?

LA PRINCESSE : Que dites-vous ?

M. DE LINSBERG : Ah ! Monseigneur, de grâce.

LE GRAND-DUC : Réponds.

LA PRINCESSE : J'ai toujours fait de vœux pour son bonheur.

LE GRAND-DUC, à M. de Linsberg [...] : N'avez-vous, à votre tour, un peu d'amitié pour ma fille ?

M. DE LINSBERG : Ah, pour votre auguste famille, vous connaissez mon respect, mon amour.

LE GRAND-DUC : Que je rends grâce au sort prospère ! Tous les deux, apprenez un mystère que personne ne soupçonnait : Ecoutez moi !

[...]

LA PRINCESSE et M. DE LINSBERG : Mais quel peut être son secret ?

LE GRAND-DUC : Ernest, je t'ai chéri de l'amour le plus tendre ;/ je t'ai comblé de mes faveurs: tant de bienfaits et tant d'honneurs/ A ton cœur n'ont-ils rien fait comprendre ?....

LA PRINCESSE, M. DE LINSBERG : Ah, Grand Dieu ! quel soupçon m'agite malgré moi ! / D'où vient qu'en l'écoutant mon cœur frémit d'effroi ?

LE GRAND-DUC : Inconnu dans ma cour, sans parens, sans naissance/tous ces soins paternels donnés à ton enfance, /Tout ne vous dit-il pas ?...

LA PRINCESSE : Achevez.

M. DE LINSBERG : Je frémis.

LE GRAND-DUC : que Linsberg m'appartient, que Linsberg est mon fils ?

M. DE LINSBERG : Votre fils ! (*la princesse pousse un cri et se jette aux genoux de son père. M.de Linsberg se jette également à genoux et se cache la tête dans les mains. Le grand-duc les regarde un instant en silence*).

LE GRAND-DUC (*à part*) : Il est donc vrai ! tous les deux m'avaient trahi !... Leur offense fut grande...et la vengeance aussi ! (*il leur prend la main et les relève lentement*) D'où vient l'effroi qui vous agite ? Louise... Ernest, mes enfans, levez-vous...

LA PRINCESSE : Votre fils !....

LE GRAND-DUC : et pourquoi... cette frayeur subite ?... Sans doute il est mon fils... puisqu'il est ton époux.

M. DE LINSBERG et LA PRINCESSE : O ciel ! que dites-vous ? Céleste Providence, / tu nous rends l'innocence, / ainsi que le bonheur.

LE GRAND-DUC : oui, calmez votre frayeur, / je savais tout le mystère/ Ingrats ! vous redoutiez un père/ qui se venge en vous unissant.⁴³

TESTO ITALIANO DI MARCHIONNI (III 7-8)

DUCA (*a Luigia*): E seguiti a tacere? E sfuggi il mio sguardo? Poco fa mi fu vibrato uno strale nel cuore. Tocca a te a trarmelo... o a configgerlo tanto addentro che mi faccia morire.

LUIG:(*gli si getta ai piedi*): Pietà, padre mio, pietà!

LINS: (*fa lo stesso*): Son io il colpevole: punite me solo.

LUIG: Io fui la prima a farlo accorto dell'amor mio; Egli è innocente.

DUCA: Giusto cielo! (*a Luigia*): Così ti facevi giuoco della mia fiducia? E tu (*a Linsberg*), così ricompensi il tuo benefattore? Più non parlate? Non avete null'altro da aggiungere?

LUIG: Purtroppo, padre!...

LINS: Un sacro nodo ci unisce...

LUIG: E mia madre lo ha benedetto.

LINS: Sua madre, che temeva l'austerità dei vostri principi...

LUIG: E timorosa dell'ira vostra portò fino nel sepolcro il gravissimo arcano...

DUCA: Or ecco, incauti! Ecco se i fatti giustificano la mia austerità. A chi ti sei congiunta? A un orfano...

LUIG: Al figlio di un prode generale, che voi amaste sempre qual vostro figlio, ed io imparai da voi, o padre, ad amarlo.

DUCA: dovevi dunque supporre che ti fosse fratello, e non...

LUIG: Lo feci qualche tempo, ma poi l'amore vinse la supposizione...

LINS: Siate clemente, e perdonate.

DUCA: E pare a voi di meritarlo?

LUIG: (*piano*) Mi disse mia madre, che anch'ella era orfana e così accadde anche il vostro matrimonio.

DUCA (*passeggiando*) (Che Dio l'abbia in pace! Non ha mai saputo tacere.) Alzatevi, alzatevi vi replico e ritiratevi. Voglio un poco riflettere su questo fatto.

LUIG: pietà!

LINS: Se siete già disposto alla clemenza...

DUCA: E non consideri, sciagurata, alla promessa che feci della tua mano al principe di Neuborg?

SCENA OTTAVA

NEUBOURG: Giacché mi sento nominare verrò avanti senza cerimonie e vi pregherò di ascoltarmi senza andare in collera [...] Io veniva a chiedervi la grazia di sciogliermi dal mio impegno con vostra figlia [...] Altezza, vorrei sollecitarvi ad essere clemente in un affare che, per dirvi vero essendo già fatto non si può disfare e per conseguenza...

DUCA: E per conseguenza volete dirmi che mi toccherà perdonare per forza?

43. SCRIBE-DELAVIGNE, *La neige*, cit., pp. 26-27.

LUIG: (*l'abbraccia teneramente*) Per amore, padre per amore.

LINS: Vostra figlia con l'amor suo mi fece degno di voi. [...]

DUCA: Sorgete, ingrati, sorgete. Io mi vendico della vostra diffidenza con rendervi compiutamente felici (*li abbraccia*).⁴⁴

Se l'intuito di uomo di teatro lo sorregge nel rispetto dell'andamento del plot, non altrettanto lo supporta il talento drammaturgico, per cui Marchionni riscrive la sequenza togliendo coerenza e plausibilità al carattere dei personaggi e risolvendo maldestramente una situazione sconvolgente che non avrebbe passato il vaglio della censura. Il Duca italiano appare un tirannello monolitico, indotto a perdonare più per l'intervento di un personaggio esterno che per autonoma convinzione e nulla conserva del sottile gioco pedagogico del suo corrispondente francese: se il Gran-Duc è un astuto psicologo e non ha bisogno della confessione plateale dei due sposi che porta a un autentico sconvolgimento prima del colpo di scena, il suo omologo italiano impone un'ammissione di colpa ai due giovani, e non si muoverebbe alla pietà senza il ricorso della figlia all'intermediazione della madre defunta, sottomessa ma indiscreta al punto di mettere in imbarazzo il consorte, e da fargli uscire un inopportuno 'a parte' comico («non ha mai saputo tacere»), che vanifica la tensione del momento. Una moralistica prudenza spinge il nostro traduttore all'auto-censura e a una goffa risoluzione del finale, così come all'eliminazione di ogni anche solo velata allusione a intenzioni ribelli del protagonista, che, nella versione italiana, si mostra rassegnato alle punizioni e ossequioso verso l'autorità più di quanto non sia nell'originale francese.

Dunque, il copione si presenta come un modesto, ma funzionale prodotto di servizio per il nostro teatro e, infatti, nel 1835 il testo compare a Milano durante la stagione di Quaresima allestito da due diverse compagnie quasi contemporaneamente: la compagnia Vergnano al teatro Carcano e la compagnia Reale Sarda al teatro Re. Nemmeno nella resa scenica della compagnia piemontese, *La Neve* arriva a convincere pienamente, come riconosce la recensione de «Il Figaro», rivelandone i limiti:

Caratteri che piegano alla necessità di condurre ad uno sviluppo anziché all'indole della natura, melensaggine come in alcuno di essi più del bisogno, nessun frizzo sapito a segno di lasciar quasi dubitare che la ci venga d'oltremonte, mazzetti di fiori, corse in islitte, donne salvate, fughe notturne sulla neve, abiti sfarzosi sfoggiati dagli attori, e massime dalle attrici, costituiscono questa nuova commedia, il cui nodo si aggira sopra un matrimonio occulto fra la figlia del Gran-Duca di Svevia e un Conte

44. SCRIBE-DELAVIGNE, *La neve*, Napoli, 1831, pp. 96-98. Il passaggio resta identico nei copioni del Museo Biblioteca del Burcardo (cc. 21r. e 21v.) e UniMi (cc.16v.-17r.).

soldato, diluito in tre atti noiosi. Il pubblico fece giustizia accogliendola con silenzio e disputando fino agli applausi agli attori.⁴⁵

La recensione conferma l'esito della versione italiana: senza pretendere che neppure l'originale francese fosse un gran testo, occorre però riconoscere che il processo di taglio delle parti musicali mortifica e banalizza i caratteri, mantenendo solo la struttura di fondo, che, senza l'ausilio della componente spettacolar-musicale, perde di efficacia. Occorre, inoltre, tenere conto che la commedia non offre grandi parti di spicco agli attori e anche Carlotta Marchionni sceglie per sé la parte comprimaria della governante Mlle De Wedel,⁴⁶ che seppur interessante per il taglio, non basta ad attirare su di sé gli interessi del pubblico, sopperendo alla prevedibilità della storia e alle tenui configurazioni del sistema dei personaggi.

D'altronde, tutto lo Scribe tradotto e adattato da Marchionni rientra nella prospettiva di versione posta al servizio del lavoro dell'attore e dell'esaltazione del suo talento individuale: tra le sue traduzioni, infatti, il maggiore successo risulta *I confidenti o sia La prima ruga sul volto di una donna*, portata al successo a Napoli da Carolina Tessari, tanto che commentandone la versione a stampa del 1854 i Ricoglitori del «Florilegio drammatico» testimoniano che, circa il

merito intrinseco di questa graziosa commedia, diremmo che sebbene tenuissima nel soggetto, pure viene assai ben raggirato e presenta una ben intesa varietà di caratteri, oltre un'originalità assoluta in quello della protagonista, la cui parte non ha guari, ammirammo eseguita maestrevolmente dalla inarrivabile Tessari.⁴⁷

5. Traduttore di drammi romantici

A partire dalla fine degli anni Trenta l'attività di Marchionni si concentra sulla produzione editoriale riservata al pubblico dei Fiorentini di Napoli. I cartalghi dei cartelloni del teatro⁴⁸ confermano la presenza di diversi titoli di sue

45. G.I., Milano - Teatro Re. *Drammatica Compagnia al servizio di S. M. Sarda. Il nuovo Eginardo, nuova commedia in tre atti di Scribe*, «Il Figaro», 1° aprile 1835.

46. La distribuzione delle parti, testimoniata dal copione Museo Biblioteca Siae, indica oltre a Carlotta Marchionni - Mlle De Wedel, Adeaide Borghi - Luigia, Domenico Righetti - Linsberg.

47. E. SCRIBE-MÉLESVILLE, *Il confidente ossia La prima ruga sul volto di una donna, commedia tradotta da Luigi Marchionni*, in «Florilegio drammatico italiano e straniero», Roma, Marini, 1854, vol. XXXVIII, p. 42.

48. Il cartellone è contenuto nella serie *Programma giornaliero degli spettacoli, balli, feste, concerti ed altri divertimenti pubblici* presentati nei teatri di Napoli tra il 1837 e il 1846, conservati presso la

riduzioni in repertorio, oltre che testimoniare la sua presenza come interprete nell'organico della compagnia. Anche le pubblicazioni, inserite nelle principali collane teatrali italiane,⁴⁹ rimarkano il legame con la sala, indicando spesso nel sottotitolo la sua qualifica di «artista drammatico al Teatro de' Fiorentini»,⁵⁰ a ribadire il legame con la prassi delle scene e le richieste del pubblico.

In effetti, in consonanza delle esigenze della compagnia e del mercato, cambiano negli anni anche le tipologie testuali di riferimento per le traduzioni e Marchionni si confronta con la nuova drammaturgia romantica e di taglio storico. La complessità dei prodotti si riflette in un approccio più rispettoso e conservativo delle strutture degli originali, cosicché la versione italiana mantiene invariata la successione di atti e scene previsti dall'autore, mostrando attenzione agli ambienti e alle fisionomie dei personaggi, e conservando nelle traduzioni le lunghe didascalie e le articolate battute che connotano carattere e atteggiamenti dei personaggi. Lo osservano anche i commentatori, a proposito della versione de *I ladri di Londra*, definito «componimento in saggio dell'opposto genere, cioè del romantico», in cui si individuano «Personaggi ben immaginati e sostenuti, sviluppando nel progresso dell'opera tutti i distintivi propri di ognuno, dal che si costituisce un insieme assai ben accordato, e ne risulta un quadro parlante dell'azione medesima».⁵¹

Biblioteca nazionale di Napoli, *sezione Lucchesi Palli* e ora disponibili on line grazie al progetto *Archivi di Teatro Napoli*.

49. Già sul finire del Settecento si avviano collane teatrali che prevedono la stampa di testi drammatici in sottili volumetti, spesso pubblicati sulla scorta del successo sulla scena, avviando un fenomeno fiorentissimo nel XIX secolo. Per non citare che le collane in cui compaiono lavori di Marchionni, si possono ricordare «Nuova collezione di scelti componimenti» (Padova, Zanon, 1820-1824), «Biblioteca teatrale italiana e straniera» (Venezia, Gnoato, 1820), «Scelto teatro inedito italiano, tedesco e francese» (Venezia, Rizzi, 1824), «Teatro comico moderno formato de' più scelti componimenti comici e drammatici di autori recenti accreditati» (Livorno, Vigliuzzi, 1824), «L'ape teatrale ossia Nuova raccolta di drammi commedie e tragedie la più parte inedite» (Napoli, Nobile, 1825), «Collezione teatrale ossia Raccolta de' più scelti componimenti tragici, comici e drammatici, la maggior parte inediti» (Roma, 1827), «Biblioteca ebdomadaria teatrale» (Milano, Visaj, 1829-1854), «Museo drammatico» (Milano, dal 1837 al 1840), «Florilegio drammatico, tratto da' più celebri autori italiani e stranieri» (Roma, Marini, 1844-1854), «Il Magazzino Teatrale ossia raccolta di tutte le nuove produzioni rappresentate ne' principali teatri d'Europa» (Napoli, Gutenberg, 1836), «Teatro drammatico universale» (Napoli, Rossi-Romano, 1854).

50. In particolare, la notazione compare per le opere pubblicate nella collana «Il magazzino teatrale», edita a Napoli, come gran parte dei lavori curati da Marchionni.

51. M.T. SAUVAGE, *I ladri di Londra, dramma in quattro atti liberamente tradotto da Luigi Marchionni*, in «Florilegio drammatico tratto dai più celebri autori italiani e stranieri», Roma, Marini, 1834, vol. xxxvii, p. 152.

Fra i casi più interessanti affrontati da Marchionni figurano le traduzioni, entrambe apparse a stampa nel 1836, di *Maria Tudor* di Victor Hugo⁵² e quella di *Hassan o L'arabo del secolo XVI*,⁵³ che altro non è che la versione accomodata agli usi ottocenteschi de *Il mercante di Venezia* di Shakespeare, che Marchionni ricava dalla riscrittura fattane da Victor Ducange, secondo le modalità di travestimento continentale del teatro di Shakespeare in uso nel primo Ottocento.⁵⁴ Un riscontro sui repertori di questi due ultimi casi è però indicativo della diversa accoglienza di questi testi: essi non compaiono nei repertori dei Fiorentini nel decennio 1837-1846, né in quelli milanesi del periodo 1830-1861⁵⁵ e solo *Maria Tudor* registra una recita a Milano il 14 ottobre 1844 (compagnia di Gustavo Modena). Se a questo si aggiunge la constatazione che tra i copioni manoscritti della produzione di Marchionni non compaiono altri testi legati al teatro di ambito romantico o shakespeariano, si può concludere che tali produzioni entrassero nella sua attività più come fonte di guadagno editoriale che come materiale approntato per un prossimo utilizzo spettacolare.

Per non fare che un esempio, concentrandosi su *Maria Tudor*, dalla collazione con la prima edizione a stampa,⁵⁶ è possibile dedurre che gli interventi sono molto contenuti, limitati a tagli concordi con le effettive potenzialità rappresentative della prassi teatrale italiana e al preventivo adeguamento alle aspettative delle autorità censorie, senza adattamenti di taglio scenico o di dicibilità sulle pur lunghe e spesso enfatiche battute di Hugo, quasi che Marchionni stesso fosse scettico sulle reali possibilità di un immediato sfruttamento scenico.

I tempi cambiano rapidamente e con gli anni Cinquanta l'attività delle traduzioni-riduzioni si inserisce in un contesto differente: si profila il fenomeno del mercato dei copioni in forma monopolistica, che già alla fine del decennio, Luigi Bellotti Bon cerca di avviare e che troverà compimento negli anni Sessanta con il lavoro di Vittorio Bersezio.⁵⁷ Il vecchio Marchionni, che la

52. V. HUGO, *Maria Tudor, dramma tradotto dal signor Luigi Marchionni*, in «Il magazzino teatrale ossia Raccolta di tutte le nuove produzioni rappresentate ne' principali teatri d'Europa», Napoli, Gutemberg, 1836, vol. 2.

53. GUGLIELMO SHAKESPEARE, *Hassan o L'arabo del secolo XVI, dramma tradotto da Vettor Ducange e accomodato alle scene italiane da Luigi Marchionni*, in «Il magazzino teatrale ossia Raccolta di tutte le nuove produzioni rappresentate ne' principali teatri d'Europa», Napoli, Tipografia del Guttemberg, 1836, vol. 2.

54. Sulle riscritture shakespeariane di Ducange cfr. M.P. LE HIR, *Le Romantisme aux enchères. Ducange, Pixerecourt, Hugo*, Benjamins Publishing company, 2011.

55. Per i dati sui repertori napoletani e milanesi cfr. le note 8 e 48 del presente saggio.

56. Per la collazione si è fatto riferimento a V. HUGO, *Marie Tudor*, in *Oeuvres de Victor Hugo*, Paris, Renduel, 1833.

57. Sulla nascita del mercato dei copioni sono di fondamentale riferimento gli studi di L. GEDDA, *Il teatro di prosa nell'Italia del secondo Ottocento. Lettere a Vittorio Bersezio*, Torino, Edizioni

stampa ricorda malato, sovente impossibilitato a recitare, ma sempre presente in teatro, continua la sua opera di traduttore, con opere che vengono rappresentate, ma non arrivano alla stampa. Ne è testimone una raccolta di copioni manoscritti conservati nel *Fondo Rasi* della Biblioteca Museo Siae, datati tra il 1862 e il 1863, in gran parte senza annotazioni né visti di censura: si tratta de *La collana d'oro* (agosto 1862), *I due parrucchieri* (agosto 1862), *La notte dei morti* (luglio 1863), *Le due regine o i Mori della Spagna* (maggio 1863), *Il re e il marinaio* (settembre 1863), *Il re delle montagne* (settembre 1863), *Roma sotto Diocleziano* (settembre 1863).⁵⁸ Se si confrontano le date e le caratteristiche dei manoscritti, alcuni dei quali autografi, si può ipotizzare l'intenzione di una raccolta in bella copia dei copioni ancora presenti presso l'autore, che il vecchio Marchionni pone in ordine, a testimonianza di un lavoro passato e in diversi casi anche applaudito, ma ormai escluso dalle regole del nuovo mercato.

del Dams, 2003.

58. Per tutti i copioni rimando alle schede specifiche presenti nella sezione *Bibliografia e fonti* della citata voce AMAti.

APPENDICE

Tab. 1. Confronto tra il testo di Hubert 'Clara ou le Malheur et la conscience' e la traduzione di Marchionni.

Testo francese di Hubert (I, 12)	Testo italiano di Marchionni (II, 8)
CLARA : O dieu !	CHIA: (<i>con spavento</i>) Oh dio!
MONTALBAN: Mais il est moyen de prévenir leur sévérité. Le hasard vous remet en mon pouvoir, consentez à me suivre.	MONT: Un solo mezzo vi resta per prevenire la loro severità. La sorte vi ha rimesso in mio potere. Seguitemi, e siete salva.
CLARA : (<i>avec effroi</i>) Moi ? vous suivre ?	CHIA: (<i>con ribrezzo</i>) io seguir voi?... Io?...
MONTALBAN: Il le faut pour votre sureté.	Ah! (<i>battendosi colla mano la fronte</i>)
CLARA : Jamais.	MONT: La vostra sicurezza l'esige.
MONTALBAN: Méconnez-vous mes droits ?	CHIA: (<i>con forza e risoluzione</i>) giammai!
CLARA : Ah ! c'est pour les avoir trop respectés que j'ai souffert tant d'opprobres et d'humiliations. Mais grâce à votre barbarie, vous n'en avez plus sur moi. Vous m'avez immolé vous-même, et le premier pas que j'ai fait sur les degrés de l'échafaud a rompu tous les liens que la nature avait mis entre nous.	MONT: (<i>in tuono severo</i>) Dimenticate voi i miei diritti?
MONTALBAN: Que voulez-vous dire?	CHIA: Pur troppo io li ricordo! Ed ecco la fonte del mio obbrobrio e del mio avvilitamento. (<i>colla massima energia</i>) In grazie della vostra barbarie non ne avete alcuno sopra di me: voi mi avete da voi stesso immolata, ed il primo passo che ho fatto sui gradini del patibolo ha rotti tutti i legami, che la natura aveva fra voi e me fatalmente frapposto.
CLARA : L'osez-vous demander ?	MONT: (<i>in tuono confuso e severo</i>) Che volete voi dire?
MONTALBAN: Me soupçonneriez-vous du crime affreux?	CHIA: E voi... voi osate di chiedermelo?
CLARA : Si je n'en avais la certitude, votre question suffirait pour me la donner.	MONT: (<i>con tremito ed esitando</i>) Mi sospettereste voi capace d'un delitto nefando?
MONTALBAN: O ciel! une fille accuser son père. ⁵⁹	CHIA: (<i>in tuono cupo e decisivo</i>) Se non ne fossi stata sicura, la vostra domanda basterebbe per accertarmene.
	MONT: (<i>in aria d'ipocrisia</i>) Oh cielo! Una figlia accusare suo padre? ⁶⁰

59. HUBERT, *Clara ou le malheur et la conscience*, cit., pp. 20-21.

60. HUBERT, *Chiara di Rosembergh*, cit., pp. 22-23. Si noti che un identico procedimento si registra nella traduzione delle scene francesi di II 6-8 che passano all'italiane III 5-6 e di nuovo: II 12 in IV 4; III 2 in V 2; III 5-6 in III 5.

LA SOLITUDINE DELL'ATTORE:
TERESA FRANCHINI E FEBO MARI.
NUOVE VOCI PER L'ARCHIVIO AMATI

Teresa Franchini (1877-1972) e Febo Mari (1881-1939), di cui qui proponiamo le biografie, furono due attori al 'guado'. Attivi tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento furono costretti dai tempi in cui vissero a compiere passaggi obbligati che ne condizionarono l'esistenza e il percorso artistico. Operarono negli anni di crisi, anche teatrali, determinati dalle due guerre mondiali. Durante i periodi bellici numerosi teatri chiusero, molti attori furono chiamati al fronte come soldati, alcuni di loro morirono. I costi dei trasporti aumentarono considerevolmente rendendo sempre più difficile l'organizzazione delle tournées, ancora vitali per un sistema teatrale prevalentemente itinerante. Le imposizioni ideologiche del regime fascista e la composizione di trust, tesi ad acquisire il monopolio dell'organizzazione dello spettacolo, condizionarono le scelte di repertorio e i movimenti delle compagnie. La nascita e lo sviluppo della regia, giunta tardivamente anche nel nostro Paese, insieme al crescente discredito manifestato dagli 'intellettuali' nei confronti di chi il teatro lo interpretava e non lo scriveva, rischiarono di erodere alle radici l'autonomia del lavoro dell'attore e di comprometterne la centralità scenica. Anche l'avvento e la crescita dell'industria cinematografica, pur offrendo nuove vantaggiose possibilità contrattuali, contribuirono a creare disorientamento nei singoli, dispersione nei ranghi delle compagnie. Gli attori, loro malgrado, dovettero adattarsi alle numerose trasformazioni relative alla loro professione che evolvevano inesorabilmente, imponendo loro ineluttabili privazioni in termini di libertà d'azione e di autogestione del mestiere.¹

Considerato il contesto in cui vissero, Teresa Franchini e Febo Mari ci appaiono retrospettivamente come attori in parte 'espropriati' della possibilità di esprimere l'originalità e la potenza artistica che avevano invece caratteriz-

1. Per approfondimenti sull'argomento si rimanda a M. SCHINO, *Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre*, «Teatro e Storia», XXXI, 2017, 38, pp. 67-131 e A. PETRINI, *Fuori dai cardini. Il teatro italiano negli anni del primo conflitto mondiale*, Torino, UTET, 2020, pp. 5-40.

zato, nei decenni precedenti, i migliori interpreti del teatro d'attore. A loro fu forse negata anche soltanto la naturale possibilità di confrontarsi con questi, di rinnovare le scelte passate guardandole dall'interno di una comune tradizione artistica. Non poterono trovare in chi li aveva preceduti un modello luminoso cui ispirarsi o, più semplicemente, un'ancora identitaria a cui aggrapparsi nei momenti di smarrimento: il passaggio generazionale si presentò, per loro, sotto il segno di una frattura apparentemente incolmabile. Vissero così una discontinuità necessitata a cui tentarono, più o meno consapevolmente, di porre individuale e fragile rimedio. Per sopravvivere, economicamente e artisticamente, percorsero vie personali e diverse. Soltanto per un brevissimo periodo, circa tre mesi, intrecciarono i loro destini artistici, quando, nel 1908, il giovane esordiente Febo Mari fu scritturato dalla Compagnia Franchini-Fumagalli. Conobbero saltuari bagliori di gloria, nella sostanza scontarono *in corpore vili* la fatica e i fallimenti di una mutata condizione artistica e sociale. Morirono, entrambi, in povertà.

Attori buoni, ma non eccellenti, rivelano, con i loro percorsi biografico-artistici, i disagi e le scelte di chi in quegli anni recitava a teatro. Proporre qui la lettura dei loro profili, curati per l'Archivio Multimediale dell'Attore Italiano (AMAtI) da Antonia Liberto e Laura Piazza, ci è sembrato anche un modo per dare voce alle difficoltà vissute da un'intera generazione di artisti.

Teresa Franchini forse non ne fu pienamente consapevole. Formatasi come dilettante presso la scuola fiorentina di Luigi Rasi sembrò incarnare alla perfezione il modello ideale, da molti invocato, del nuovo attore e della nuova attrice colti, studiosi, dotati di buona dizione, attenti e rispettosi del testo, privi dei difetti dei figli d'arte, di norma avviati al mestiere attraverso la sola pratica di palcoscenico senza il sostegno di una rigorosa disciplina o di rassicuranti e omologanti teorie. Cresciuta con questi concetti, da lei profondamente incarnati e condivisi, non sorprende che Teresa Franchini, pur avendone avuta la possibilità, non abbia saputo trarre ispirazione dall'incontro giovanile con Eleonora Duse. Non ne seppe capire il segreto e la grandezza artistica e non riuscì a instaurare con lei momenti di costruttiva collaborazione, forse anche perché troppo protetta, indottrinata e precocemente esaltata dal maestro. I due mondi, come noto, troppo lontani per attrarsi, finirono, come era forse naturale che fosse, col respingersi, velocemente e vicendevolmente.

Una volta allontanatasi da Luigi Rasi l'impatto con il teatro professionistico dovette in generale essere abbastanza traumatico per la Franchini. Costretta a fare i conti con i ritmi serrati della vita di compagnia, che non concedevano i tempi a lei necessari per studiare la parte, subì la frustrante esperienza di chi si trova costretto a misurare la distanza tra gli ideali della teoria e le esigenze della pratica. Alternò così l'esercizio della professione a momenti di pausa, talvolta anche lunghi, interrotti però da apprezzate interpretazioni; in parti-

colare quelle dannunziane, che più le si addicevano perché destinate a spettacoli preparati come esclusivi e non soggetti alla frenetica *routine* della vita di compagnia. Si realizzò pienamente forse soltanto in età avanzata quando, a partire dal 1934, affiancò l'insegnamento alla recitazione divenendo docente, prima presso l'Accademia drammatica di Santa Cecilia a Roma e poi al Centro Sperimentale di Cinematografia. Fu per lei come chiudere un cerchio da cui forse non era mai riuscita a uscire del tutto e che la portò dalla scuola di Rasi, che aveva frequentato come allieva, a quella di Santa Cecilia, dove divenne docente di dizione.

Certamente più eclettico e dinamico fu il collega Febo Mari. Come Teresa Franchini apprese l'arte da dilettante e, attore colto e eccellente dicitore, ebbe un veloce avvio di carriera in compagnie di primo livello, per poi divenire lui stesso capocomico. Si immerse completamente nel tempo in cui visse militando come protagonista in tutti i campi concessi all'arte della recitazione. Divenne regista cinematografico e fu anche scrittore, giornalista e poeta. A differenza di Teresa Franchini riuscì a dialogare costruttivamente con la generazione degli attori che lo avevano preceduto stabilendo proficue e intense, anche se fugaci, collaborazioni sia con Ermete Zacconi sia con Eleonora Duse. Tuttavia, diviso a fasi alterne tra cinema, teatro e letteratura, non riuscì mai a spiccare il volo, a conciliare le varie arti, a fonderle in un unico coerente intento artistico: non raccolse quanto con fatica e impegno aveva cercato di seminare su più fronti.

I profili dei due attori, qui redatti per la versione cartacea della rivista, sono stati concepiti per il progetto PRIN2022 *La scrittura delle attrici e degli attori italiani tra Italia e Europa: arte e memoria* coordinato da Alberto Bentoglio per l'Università Statale di Milano con la collaborazione di Isabella Innamorati per l'Università di Salerno, Leonardo Spinelli per l'Università di Chieti, Francesca Simoncini per l'Università di Firenze. Saranno pubblicati nel database AMAtI completi del consueto corollario di dati sulle interpretazioni e le scritture in compagnia, qui non contemplati per evidenti ragioni di spazio.

ANTONIA LIBERTO

TERESA FRANCHINI

(Torre Pedrera, 19 settembre 1877–Santarcangelo di Romagna, 10 agosto 1972)

Sintesi

Attrice, allieva di Luigi Rasi, spicca per i ruoli tragici dannunziani ma è apprezzata anche nei ruoli comici. Vissuta a cavallo tra teatro d'attore e teatro di regia è protagonista di molti grandi eventi teatrali della prima metà del Novecento. Frequenta anche il cinema e il teatro televisivo e radiofonico. Dal 1935 insegna dizione al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, dando inizio a una attività pedagogica che alternerà al palcoscenico fino alla morte.

Biografia

Nasce da Raffaele e Innocenza Codovilli a Torre Pedrera di Rimini il 19 settembre 1877 in una famiglia di estrazione borghese di Santarcangelo di Romagna. Fin da giovane è decisa a intraprendere la carriera di attrice teatrale e, per questo, nel novembre del 1897 si reca alla Scuola di Recitazione di Firenze, allora diretta da Luigi Rasi. I genitori la accompagnano nel capoluogo toscano sperando in un rifiuto da parte del Maestro. Quest'ultimo, invece, fin da subito nota la sua spiccata predisposizione per l'arte e intuisce come la giovane possa diventare l'interprete ideale della sua visione teatrale. Teresa Sormanni, moglie di Rasi, appunta sul suo diario le prime impressioni del marito sulla giovane candidata, a suo avviso «nata col genio dell'arte drammatica».¹ Rasi sta teorizzando la necessità di una riforma del teatro italiano che, secondo le sue intenzioni, deve passare dallo studio della recitazione e dal lungo approfondimento del testo e del personaggio. Nel suo istituto vuole formare 'attori di scuola' in contrapposizione alla pratica tradizionale delle famiglie d'arte,

1. T. SORMANNI RASI, *Dal mio libro di note*, Firenze, Bemporad, 1903, p. 192.

che si basa sulla trasmissione attraverso la pratica scenica e sul rigido sistema del passaggio di ruolo.

La formazione scolastica di Teresa Franchini non è molto lunga: Rasi, convinto delle capacità della sua pupilla, opta ben presto per il debutto. Per lei chiede al poeta Giovanni Pascoli di scrivere una trilogia in versi. L'opera, dal titolo *Elena*, è citata in alcune lettere² ma rimarrà incompiuta. Per l'esordio della Franchini Rasi forma una compagnia drammatica *ad hoc* nella quale la giovane è scritturata fin dall'inizio come Prima attrice assoluta senza dover passare dai ruoli minori. Nella formazione milita il Primo attore Carlo Rosaspina proveniente dalla Compagnia di Eleonora Duse, il Brillante Cesare Dondini, la Seconda donna Maria Borisi Micheluzzi e altri due attori in rapporti di consuetudine con la Duse, la Prima attrice giovane Tilde Teldi e il Generico Primario Ciro Galvani. La Drammatica Compagnia dei Comici Affezionati, questo il nome, debutta il 18 febbraio 1899 al teatro Nuovo di Firenze con *Cause ed effetti* di Paolo Ferrari. La neonata formazione prova il suo repertorio nel capoluogo toscano, al teatro Nuovo e al Niccolini. Il repertorio per l'anno comico 1899-1900 è composto sia da commedie di Carlo Goldoni, in particolare *Il ventaglio* (19 febbraio) e *La Locandiera* (4 marzo), sia da drammi francesi alla moda, insieme ad alcune novità di autori italiani, come *Maschere* di Roberto Bracco (21 febbraio). La compagnia si dirige poi a Forlì, ma Rasi non segue il gruppo. Il giro prosegue con una tappa al teatro Duse di Bologna e poi a Roma al teatro Valle. Durante questa tournée cominciano i primi malumori interni. Mentre Teresa Franchini riscuote un discreto successo la formazione stenta a decollare e la condizione economica dell'impresa risulta incerta, sia per una certa defezione del pubblico sia per l'inadeguatezza organizzativa del Rasi.

Per salvarla da un annunciato fallimento si rende necessaria una buona strategia impresariale, che Rasi trova nella proposta di Eleonora Duse di rilevare l'intera compagnia. L'attrice, in procinto di organizzare la tournée in Europa centrale dell'anno 1899, ha infatti bisogno di una formazione già affiatata che la affianchi. In quella del Rasi, forse composta anche grazie ai suoi suggerimenti, la Divina ritrova alcuni tra i suoi più fedeli attori come Carlo Rosaspina e Ciro Galvani. Nell'economia dei ruoli e nella composizione della compagnia, che la Duse modifica e accresce secondo le proprie necessità, la presenza superflua di Teresa Franchini si pone come un dato di fatto evidente, ma Rasi insiste sulla sua partecipazione. Dal canto suo la giovane attrice appare felice dell'accordo con la grande attrice, ma nutre qualche preoccupazione sul proprio ruolo

2. Lettere di Luigi Rasi a Giovanni Pascoli, Castelveccchio di Barga, *Archivio Casa Pascoli*, cass. XLII, plico 6.

e ne mette al corrente il Maestro, con il quale ha un fitto rapporto epistolare, ampiamente testimoniato dalla corrispondenza conservata presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE del Burcardo: «Immagino che con la Duse reciterò pochino! – scrive al Rasi – Ma in compenso studierò».³ Teresa in un primo momento si adatta e, anzi, appare volenterosa di imparare il più possibile da questa esperienza. Non potendo recitare accetta volentieri di essere di supporto presenziando alle prove in sostituzione di Eleonora Duse, che invece le elude.

Il giro della Compagnia comincia il 21 agosto 1899 in Francia, per poi fare tappa in Svizzera e dirigersi verso Berlino, dove la Duse ha in programma di mettere in scena, per la prima volta all'estero, *La Gioconda* di Gabriele D'Annunzio. Per questo grande evento, al quale deve assistere lo stesso drammaturgo, è la Duse a proporre alla Franchini di interpretare il ruolo eponimo, mentre al Rasi affida quello di Lucio Settala. Teresa studia con attenzione la parte, come le è stato insegnato alla Scuola fiorentina ma poco dopo, sorprendendo tutti e irritando D'Annunzio, la Duse decide di sospendere la recita e partire per Budapest. Di contro alla tangibile inadeguatezza organizzativa del Rasi, la cui compagnia è creata sul labile presupposto di far debuttare la sua allieva, la Duse si rivela accorta e lungimirante impresaria. Sceglie con attenzione le piazze nelle quali rappresentare *La Gioconda* e, dopo alcune prove, decide di non assecondare Rasi nell'affidamento della parte alla Franchini, scongiurando un possibile insuccesso della pièce dannunziana. Come è noto *La Gioconda* è rappresentata con successo qualche settimana dopo a Bucarest (20 ottobre 1899) e ancora a Vienna (11 novembre 1899). Il cast comprende Rasi nella parte di Lucio Settala, ma non la Franchini che nel frattempo ha lasciato la compagnia ed è tornata a Santarcangelo di Romagna, da dove attende notizie dal suo Maestro.

Priva di scritture, Teresa Franchini si esibisce al teatro Condomini di Santarcangelo per una serata di beneficenza insieme alla sorella Benvenuta e ad altri dilettanti. La recita di *Casa paterna* di Sudermann ha successo e molti si recano con curiosità a vedere l'attrice. Le notizie da parte del Maestro tardano ad arrivare ma, dopo vari solleciti, testimoniati ancora una volta dalle lettere che Teresa Franchini invia con insistenza al Rasi, le viene finalmente annunciata la ripresa della Compagnia Drammatica Fiorentina dei Comici Affezionati. Teresa giunge a Milano nel dicembre del 1899 insieme alla zia Laurina, che la accompagna sempre nei viaggi, come si conviene a una ragazza da bene. Qui trova la stessa formazione dell'anno precedente, con la sola sostituzione della Seconda donna Micheluzzi con Maty Wilson. Ciò che invece è comple-

3. Lettera di Teresa Franchini a Luigi Rasi, Santarcangelo di Romagna, 15 giugno 1899, Roma, Biblioteca Museo teatrale SIAE del Burcardo, *Autografi Teresa Franchini*.

tamente modificato è il repertorio: *Ma bru*, di Michel Carré e Paul Bilhaud, *Amore senza stima* di Paolo Ferrari, *La seconda moglie* di Arthur W. Pinero, *La signora delle camelie* di Alexandre Dumas fils, *La scuola delle mogli* di Molière, *Un matrimonio d'amore* di Baumberg nella traduzione di Teresa Sormanni. Si tratta di opere che Teresa non conosce e che si trova a dover studiare in poco tempo. Tale differenza nell'approccio verso i nuovi ruoli da interpretare è subito notata dai critici che, durante questa tournée, le attribuiscono interpretazioni buone ma non eccellenti e la fanno oggetto di alcune stroncature: quando il poco tempo e la *routine* della compagnia di giro non le permettono uno studio approfondito del personaggio, come è necessario per la sua formazione di attrice di scuola, anche la qualità delle sue performance sembra risentirne.

A conclusione delle repliche milanesi Teresa si trova nuovamente senza impiego e torna a Santarcangelo per un periodo di forzato riposo, interrotto solo da una recita di beneficenza al teatro Nuovo di Rimini con una compagnia di dilettanti ma insieme a un'altra attrice professionista: Lina Belli-Blanes. Alla fine di aprile rientra a Firenze, dove studia e partecipa ad alcune rappresentazioni con gli allievi di Rasi, finché a maggio la compagnia si scioglie, nonostante la Franchini avesse, in realtà, un contratto quinquennale. Luigi Rasi allora, per trovare un impiego alla sua promettente allieva, si rivolge a due grandi capocomici, intavolando trattative parallele con Giovanni Emanuel e con Claudio Leigheb. Mentre Leigheb, ritenuto più adatto per le attitudini dell'attrice romagnola, indugia nella composizione di una formazione, nell'aprile del 1900 Teresa firma una scrittura come Prima attrice assoluta nella compagnia di Emanuel. Il debutto nella formazione avviene il 1° settembre 1900 al milanese teatro della Commenda. Tuttavia, le cose non vanno per il verso giusto: ammalatasi l'attrice Nina Montagna, Prima donna a vicenda con la Franchini, quest'ultima è costretta a cimentarsi con i personaggi tragici di Shakespeare che non le sono congeniali e che non ha avuto il tempo di penetrare con lo studio. Ancora una volta l'attrice si trova ingabbiata nella morsa delle necessità del professionismo scenico, differenti dalle condizioni protette della formazione creata appositamente per lei da Rasi rispettando il suo repertorio e permettendole di studiare senza fretta nuovi personaggi. Nonostante ciò Teresa riesce a imporre alcune scelte di repertorio a Emanuel: a Torino la compagnia mette in scena *Il vetturale Henschel* di Gerhart Hauptmann e a Milano *La commedia dell'amore* di Henrik Ibsen.

La Franchini non appare felice né soddisfatta e i rapporti con il capocomico si incrinano dopo poco. L'attrice, di sua iniziativa, invia un telegramma a Leigheb, nel quale domanda scrittura per la stagione successiva. La sua audacia è premiata da una risposta positiva. Così a novembre Teresa Franchini sottoscrive il contratto con la compagnia Leigheb-Tovagliari. Con lei Gemma Caimmi è Prima attrice comica, che affianca Leigheb nel repertorio brillan-

te, specialità dell'attore; Dante Cappelli è invece scritturato per i ruoli drammatici. Il repertorio di Leigheb risulta più affine alle corde della Franchini, preferendo ai testi tragici la commedia *boulevardière* e i drammi borghesi. Le opere messe in scena sono infatti soprattutto quelle degli autori francesi in voga: Ernest Legouv  , Eugène Scribe, Victorien Sardou, Alexandre Dumas, oltre a testi italiani come quelli di Alfredo Testoni e Camillo Antona Traversi. Fra le nuove interpretazioni *La serva amorosa* di Carlo Goldoni, nella quale la Franchini viene particolarmente apprezzata. Il ruolo di Corallina sar   pi   volte ripreso dall'attrice e diventer   uno dei suoi cavalli di battaglia. Nel 1902 l'attrice comincia una seconda stagione in Compagnia Leigheb, ma i rapporti con il capocomico si fanno sempre pi   tesi: dal canto suo Teresa cerca un'alternativa che trova nella compagnia di Angelina Pagano che sta scritturando nuovi attori per una tournée in Sudamerica. Il progetto, per  , non si concretizza. Leigheb, per tutta risposta, affida il ruolo della protagonista de *La Sconosciuta*, nuova opera di Paul Gavault e Georges Berr, alla Caimmi senza considerare in alcun modo la Franchini. Quest'ultima chiede la rescissione anticipata del contratto. Mentre la sua formazione comincia a presentare alcune difficolt   Leigheb si ammala e lascia le scene.

Teresa Franchini ha gi   un'alternativa:    in trattativa con Luigi Raspantini al quale, ormai esperta, chiede di conoscere in anticipo piazze e repertorio. La scrittura nella Compagnia Raspantini diretta dall'attore Florido Bertini avviene per l'anno 1903, in sostituzione della prima attrice Elisa Severi. Ancora una volta il destino non gioca a suo favore poich   Bertini si ammala ed    costretto a lasciare la direzione dell'impresa al primo attore Amedeo Chiantoni, che sostiene con difficolt   il ruolo. La direzione passa quindi a Calisto Beltramo, ma gli affari non vanno meglio e gli attori sono messi a mezza paga. La Franchini, insieme agli altri, chiede a gran voce ci   che le spetta e scioglie la scrittura.

Dopo un periodo di ferma forzata, nel marzo del 1904    chiamata dalla compagnia Talli-Gramatica-Calabresi per la rappresentazione della tragedia dannunziana *La figlia di Jorio*. In questa formazione Irma Gramatica interpreta la parte di Mila di Codra, scritta dal poeta per Eleonora Duse che avrebbe dovuto interpretarla alle prime rappresentazioni per poi cedere la parte. Alla giovane Franchini    affidato il difficile ruolo di Candia della Leonessa. Il ruolo era stato inizialmente proposto a Giacinta Pezzana, anagraficamente pi   vicina al personaggio, ma le trattative con la Grande attrice erano fallite.

La prima de *La figlia di Jorio*, il 2 marzo 1904 al teatro Lirico di Milano, ottiene consensi di critica e di pubblico grazie all'impegno e alla presenza dell'autore che collabora con Virgilio Talli per la cura dei dettagli della messinscena, dei costumi e della scenografia. Durante la tournée la Gramatica, che versa in precarie condizioni di salute, decide di interrompere le rappresentazioni, supplita dalla Franchini, che in aprile interpreta, per la prima volta, il ruolo di Mila

di Codra. La sostituzione funziona alla perfezione e, fatte salve alcune piazze particolarmente care alla Gramatica, come ad esempio Bologna, il ruolo è definitivamente assegnato alla giovane interprete, che sceglie per la sua beneficiata al teatro Costanzi di Roma proprio l'opera dannunziana (ottobre 1904). A una delle recite del dramma assiste anche Mario Fumagalli, che sta reclutando una formazione teatrale per un'altra delle opere del Vate: *La fiaccola sotto il moggio*. Il capocomico, infatti, ha un rapporto già avviato con D'Annunzio, avendo ottenuto fin dal 1900 il diritto di rappresentazione in lingua tedesca di tutte le opere teatrali da lui composte. Fumagalli pensa subito alla Franchini per la parte di Gigliola e, quindi, l'attrice lascia la compagnia in cui è scritturata per unirsi a quella di Fumagalli. La prima - che segna anche il debutto come attore del figlio di D'Annunzio, Gabriellino - è il 27 marzo 1905 al teatro Manzoni di Milano. Pubblico e critica approvano testo e interpretazione. La tournée, che percorre tutta Italia, ha un buon riscontro, ma non è possibile definire l'operazione un successo: non mancano critiche sull'interpretazione della Franchini (in particolare quella di Enrico Polese Santarnecchi) e alcune piazze importanti, come quella napoletana, accolgono freddamente lo spettacolo. Anche la prima di *Sogno di un tramonto d'autunno*, il 2 dicembre 1905 al teatro Rossini di Livorno, è accolta da severe critiche.

Il 23 giugno 1906 Teresa Franchini sposa Mario Fumagalli in Svizzera e, da quel momento, ne segue le vicende teatrali, non sempre fortunate. La novella coppia si reca a Parigi, dove rimane per lungo tempo e dove Teresa frequenta l'ambiente teatrale senza mai calcare le tavole del palcoscenico. Il ritorno dell'attrice è annunciato più volte, ma si realizza solo il 31 marzo 1907 quando la Compagnia Fumagalli debutta al teatro di Casale Monferrato e poi, subito dopo, a Torino, con un repertorio che comprende opere dannunziane e alcune novità, come *Ecce Homo* di Victor Fanté e l'interpretazione della Franchini del protagonista maschile del *Romeo e Giulietta* di Shakespeare tradotto da Sem Benelli. Nonostante il moderato successo dell'impresa la formazione si scioglie all'inizio della stagione estiva del 1907 dopo soli due mesi di recite e i coniugi Fumagalli tornano a Parigi. Questo ulteriore periodo di assenza dal teatro della Franchini è interrotto nel 1909, per la messa in scena della *Fedra* di D'Annunzio, che debutta il 10 aprile 1909 al Lirico di Milano. Un vero e proprio evento esclusivo, per il quale un posto nei palchi costa ben cento mila lire. Alla fine della rappresentazione, se l'autore è chiamato sul palco ben quattro volte, il pubblico disapprova l'interpretazione degli attori e, in particolare, a essere criticata è proprio Teresa Franchini. Nelle successive repliche la pratica scenica aiuta la compagnia a raggiungere un maggiore affiatamento e le rappresentazioni vengono applaudite. L'impresario Mazzucchetti interrompe però in anticipo la tournée e la coppia, nuovamente senza un impiego, decide di fare ritorno a Parigi.

È Sem Benelli a richiamare Teresa Franchini in Italia nel marzo 1912, chiedendo all'attrice di far parte della sua formazione, la Benelliana, per la rappresentazione dell'opera *Rosmunda*. Anche Fumagalli è coinvolto nel gruppo per occuparsi dell'allestimento delle opere dell'autore pratese. Le rappresentazioni procedono bene e la collaborazione continua negli anni successivi (1913-1915), nei quali la Franchini si concede alcune interpretazioni *en travesti* come quella di Giannetto della *Cena delle beffe* e del Poeta del *Mantellaccio*. L'artista recita con successo anche alcune novità, come *l'Infedele* di Roberto Bracco. Ritorna poi alle scene solo sei anni dopo, in occasione di una serie di rappresentazioni di opere classiche presso il teatro greco di Siracusa. Qui Ettore Romagnoli sta allestendo *Le Coefore* di Eschilo. La compagnia, diretta da Giuseppe Masi, è composta dalla Franchini, da Ettore Berti (Oreste) ed Emilia Varini (Climemnestra). L'attrice è chiamata nuovamente a Siracusa nel ruolo di Agave per *Le Baccanti* di Euripide nell'aprile del 1922. Nello stesso anno la compagnia Franchini-Fumagalli rappresenta un dramma di ambientazione esotica firmato dal futurista Filippo Tommaso Marinetti, scritto su precisa richiesta della Franchini: *Il tamburo di fuoco*.

Nell'ottobre del 1922 ha luogo una nuova rappresentazione della *Fedra* dannunziana. A Roma, nello Stadio del Palatino, Fumagalli allestisce una spettacolare messa in scena con ben ottanta cavalli e centinaia di comparse. La grandiosa serata, alla quale partecipa un numeroso pubblico, è un successo e decreta la notorietà di Teresa Franchini come attrice tragica e interprete dannunziana. A causa del maltempo, però, le repliche successive dello spettacolo devono essere spostate dal Palatino al teatro Costanzi, dando una brusca frenata alla grandiosità dell'allestimento. Lo stop vero e proprio è dato però dalla marcia su Roma, che il 27 ottobre fa definitivamente calare il sipario sull'imponente produzione.

Fumagalli allora, insieme a Lucio D'Ambra, cerca di realizzare il sogno di un nuovo teatro presso il romano Eliseo. La sala viene ristrutturata ed è formata la compagnia stabile, nella quale la Franchini è Prima attrice. Il teatro degli Italiani, questo il suo nome, viene inaugurato il 10 marzo 1923 con l'idea di proporre un repertorio drammaturgico nazionale che attinga sia ai classici che ai contemporanei attraverso allestimenti di respiro europeo. Le opere scelte per l'inaugurazione sono *Infedele* di Bracco, *L'avaro* di Goldoni, *Esmeralda* di Giacinto Gallina. L'interpretazione delle pièce è affidata a tre diversi gruppi di attori. Teresa Franchini è unanimemente acclamata sia nei ruoli comici che in quelli tragici. Nonostante un certo successo di pubblico e critica l'impresa si trova in difficoltà finanziarie e, in luglio, oberato dai debiti, D'Ambra è costretto a sospendere le rappresentazioni. Nel frattempo alla Franchini viene offerta una scrittura estiva per la prima della *Santa primavera* di Sem Benelli

(Torino, Parco del Valentino, 21 luglio 1923), nella quale interpreta con successo la parte della strega Ligusta.

Nel 1924 il Comune romagnolo di Gatteo decide di intitolarle il teatro Comunale. Nel febbraio 1925 l'attrice è presente all'inaugurazione e recita alcuni suoi cavalli di battaglia insieme al marito, in una serata di beneficenza a favore degli asili d'infanzia. Da annoverare anche il tentativo di Fumagalli di scrivere un poema drammatico con echi dannunziani dal titolo *I falchi e lo strozziere* che prova a mettere in scena. Lo spettacolo non riesce ad affermarsi e gli artisti abbandonano presto il progetto. Inoltre, nel 1926 la Regia Accademia dei Fidenti pensa di fondare a Firenze il Piccolo teatro: un luogo con alti intenti artistici che Teresa Franchini è chiamata a dirigere insieme al marito. Qui interpreta con successo il *Sogno d'un mattino di primavera* di D'Annunzio e *La morte di Tintagiles* di Maurice Maeterlinck.

Nel 1928, nella Valle dei Templi di Agrigento, l'attrice è nuovamente chiamata da Ettore Romagnoli per una rappresentazione classica della compagnia di Oscar Andriani. Qui veste i panni di Demetra ne *Il mistero di Persefone*. Del 1931 la trasposizione cinematografica della tragedia. Nel marzo del 1929 è chiamata da Bragaglia al teatro degli Indipendenti di Roma per interpretare la parte della protagonista in *Pericolo giallo*, una novità di Andrea Del Balzo. La collaborazione con Bragaglia però finisce presto, forse perché è già in preparazione la tournée che nel maggio dello stesso anno porta Teresa Franchini al teatro Municipale di Tunisi. Qui, insieme a Fumagalli, interpreta i successi dannunziani: *La figlia di Jorio*, *La fiaccola sotto il moggio* e *La Gioconda*. Tornati in Italia, per scelta del marito, che comincia ad avere problemi di salute, i due si ritirano a Santarcangelo di Romagna. In questo periodo di pausa Teresa Franchini comincia a pensare alla possibilità di ricostruire il Carro di Tespi, che immagina declinato nei tempi più moderni come un camion che trasporta teatro e attori nei luoghi più remoti della penisola. L'idea, che torna spesso nelle testimonianze dell'artista, non ha mai avuto seguito pratico.

Nel 1934 la Franchini è assunta dalla Scuola di recitazione di Santa Cecilia a Roma come insegnante di dizione e quando l'anno successivo nasce il Centro sperimentale di cinematografia è chiamata a far parte del corpo docente continuando a insegnare fino al 1943; la sua attività pedagogica prosegue anche nei decenni successivi attraverso lezioni private di recitazione. Sono stati suoi allievi Alida Valli, Arnoldo Foà, Sofia Loren, Raffaella Carrà. Ancora nel '34, durante una visita a D'Annunzio, ormai ritiratosi a vita privata al Vittoriale, le viene proposto di vestire i panni di Candia della Leonessa nell'edizione straordinaria de *La figlia di Iorio* prevista a Roma per il Convegno Volta. A dirigere lo spettacolo Luigi Pirandello, mentre Aligi è interpretato da Ruggero Ruggeri e Mila di Codra da Marta Abba.

Nel 1935 debutta come attrice cinematografica nei panni di Maria Soderini, la madre del protagonista del film *Lorenzino de' Medici* di Guido Brignone. Nel settembre del 1936 rimane vedova e interrompe per qualche anno la sua attività. Già nel 1942 torna a mettersi in gioco: in teatro recita con una delle compagnie Errepì di Remigio Paone in *Casa paterna* di Hermann Sudermann, accanto a Romano Calò e Tino Carraro (Milano, teatro Nuovo, 2 agosto). Nel cinema partecipa a due film girati al Centro Sperimentale di Cinematografia, diretti da Luigi Chiarini: *Via delle cinque lune* e *La bella addormentata*; è poi diretta da Antonio Leonviola in *Rita da Cascia*. Da questo momento in poi le apparizioni cinematografiche si fanno più numerose: Franchini recita in una serie di pellicole drammatiche dirette da Raffaello Matarazzo accanto ad Amedeo Nazzari e Yvonne Sanson. Tra queste *Catene* (1949), *Tormento* (1950) e *Il tenente Giorgio* (1952). È diretta ancora da Guido Brignone (*Noi peccatori*, 1953) e da Giorgio Walter Chili (*Disonorata*, 1954).

Nel novembre del 1953 torna alle scene, in un teatro completamente mutato, luogo ormai stabile di ardite sperimentazioni registiche: al teatro Valle di Roma Orazio Costa allestisce *L'ultima stanza* di Graham Greene, nel quale la Franchini interpreta il ruolo di zia Teresa. Ancora, nell'aprile del 1955, è al Piccolo Teatro di Milano per la rappresentazione di *Processo a Gesù* di Diego Fabbri con la regia di Orazio Costa. Subito dopo interpreta la parte dell'anziana Maria Josefa nel dramma di Federico García Lorca *La casa di Bernarda Alba*, stavolta diretta da Giorgio Strehler.

È coinvolta anche in alcune esperienze televisive: nel gennaio 1954 interpreta la signora Frola in occasione di una riduzione televisiva per la regia di Mario Landi della pirandelliana *Così è (se vi pare)*. L'anno successivo è coprotagonista in coppia con Emma Gramatica di *Tra vestiti che ballano* di Rosso di San Secondo nella riduzione di Benedetto Bertoli. Nel marzo del 1957 l'attrice conclude la sua lunga carriera partecipando a un'ultima produzione televisiva: *Viaggio verso l'ignoto* di Sutton Vane, per la regia di Daniele D'Anza. Nutrita è anche la sua attività per la prosa radiofonica RAI, in particolare negli anni dal 1954 al 1958.

Nel decennio successivo, ormai novantenne e impossibilitata a lavorare con i ritmi di qualche anno prima, invia numerose richieste per ricevere una pensione, in particolare al Senatore Umberto Terracini e all'Istituto di Previdenza Lavoratori dello Spettacolo. Le viene riconosciuto solo un piccolo sussidio che non le permette di smettere di lavorare. Nel 1967 le viene tolta anche la sovvenzione per la scuola privata di recitazione datale qualche tempo prima da Giulio Andreotti e Umberto Tupini. Vive gli ultimi anni a Santarcangelo di Romagna, circondata e aiutata da amici e parenti e si spegne nella sua casa il 10 agosto 1972.

Famiglia

Teresa Franchini nasce in una famiglia lontana dall'ambiente artistico. L'unica familiare della quale abbiamo notizia, come attrice di filodrammatiche locali, è la sorella Benvenuta. Ad alcune recite di dilettanti, svolte per lo più per beneficenza, partecipa sporadicamente anche Teresa. Tra queste *Casa paterna* di Hermann Sudermann al teatro Condomini di Santarcangelo nel 1899. La rappresentazione ha grande successo proprio grazie alla presenza di Teresa, già Prima attrice della Compagnia Drammatica Fiorentina dei Comici Affezionati, tornata nel paese natìo in uno dei periodi di pausa che caratterizzano la sua attività.

Personaggio fondamentale nella biografia della Franchini è la zia Laurina, sorella del padre che accompagna sempre la giovane nipote nelle tournées, per vegliare sulla sua onorabilità come si conviene a una giovane nubile. Da una lettera che Teresa Franchini invia a Rasi si percepisce come questa figura di accompagnatrice, così poco usa nelle compagnie di giro, fosse vista dai capocomici come un inutile peso economico: Emanuel le chiederà, visto che è costretto a pagare i viaggi anche per lei, la possibilità di utilizzarla per ricoprire ruoli di secondo piano in scena.

Il marito di Teresa Franchini, Mario Fumagalli, nato a Milano nel 1869 da illustre famiglia di musicisti, è prima noto baritono, apprezzato sia in Italia che all'estero, poi stimato attore shakespeariano in Germania. Sposa Teresa nel 1906. Il sodalizio artistico tra i due non è lineare e si muove tra alti e bassi, progetti utopici tentati ma finiti male o addirittura mai realizzati. Nelle *Memorie* Teresa Franchini ritrae il marito come un uomo esigente e possessivo, che ha chiesto da lei il meglio come attrice e che a volte, per gelosia, non le ha permesso di accettare altre scritture: «Ci sposammo. Ma il nostro connubio artistico non fu né felice né opportuno. Eravamo due temperamenti troppo dissimili. Io mi sacrificai per lui; egli si sacrificò per me; e artisticamente e finanziariamente perdemmo tutti e due».⁴ Fondamentale il rapporto di Fumagalli con D'Annunzio, del quale l'artista detiene il diritto di rappresentazione in lingua tedesca di tutte le opere teatrali. Il Vate scrive per la coppia *La fiaccola sotto il moggio* e poi *Fedra*, permettendo alla Franchini di affermarsi come massima interprete delle sue tragedie. Nel 1923 Fumagalli fonda e dirige a Roma, insieme a Lucio D'Ambra, il teatro degli Italiani. L'esperienza però si arresta dopo poco per problemi finanziari. Negli ultimi anni insegna alla Scuola di recitazione Eleonora Duse di Roma, città nella quale si spegne nel 1936.

4. T. FRANCHINI, *Vita d'attrice dai tre ai novant'anni*, ora in P. BOSISIO, "Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...". *Teresa Franchini un'attrice per D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 337.

Formazione

Fin da giovane Teresa Franchini è certa di voler intraprendere la carriera d'attrice. Frenata ma mai ostacolata dai genitori, cresce in un ambiente sereno. La sua è una famiglia della borghesia liberale di fine '800 al centro della vita pubblica e culturale di un piccolo centro romagnolo. Nell'autobiografia racconta degli esordi e dell'educazione avvenuti nel convento della 'Sacra Famiglia' di Santarcangelo di Romagna, suo paese di origine. Durante il Carnevale le suore allestiscono alcune recite, grazie alle quali per la prima volta Teresa sperimenta le sue doti sceniche. Durante alcuni spettacoli di beneficenza, rappresentati al teatro Comunale Condomini, viene notata e considerata un astro nascente. Il suo debutto è fissato a dodici anni, nell'opera *La pettegatrice di piazza*, come segnalato nel panegirico biografico scritto tra il 1898 e il 1904 dal funzionario comunale e storico santarcangiolese Elia Gallavotti. Nell'opera, di autore sconosciuto, Teresa canta nel coro insieme alla sorella Benvenuta. Seguono altre interpretazioni nella filodrammatica locale, come quella di Crispina del *Congresso di Cavoretto*, farsa lirica di Giuseppe Anfossi e nella commedia *Le benefattrici* di monsignor Luigi Rovere, testo rivolto alle compagnie dilettantistiche femminili, ma anche nella più nota tragedia di Silvio Pellico *Iginia d'Asti*. Dopo il successo della declamazione di un monologo intitolato *La carità* ottiene le parti da protagonista di altre rappresentazioni del gruppo filodrammatico e, nel 1895, partecipa agli allestimenti di *Faustina* di Pietro Napoli Signorelli; de *Il casino di campagna* di August von Kotzebue e dell'anonima *La dottoressa Tamarinda*. L'eco della sua bravura arriva fino a Luigi Rasi che, a Firenze, dirige la Regia Scuola di Recitazione. Come la Franchini indica nelle sue memorie è il conte Billi di Fano, amico di famiglia, a segnalare la promettente attrice al Direttore.

Affascinata dal mondo del teatro, a soli diciassette anni, il 6 novembre del 1897, accompagnata dai genitori che non condividono la sua scelta, tenta l'ingresso nella Scuola di Rasi. La sua tenacia è premiata allorché il direttore vede subito in lei un giovane talento: «Da diciotto anni che dirigo la Scuola fiorentina di recitazione non mi son mai trovato di fronte a un simil miracolo!». ⁵ La riforma del teatro italiano per Rasi deve infatti compiersi attraverso un rinnovamento del repertorio drammatico e l'opera di nuovi autori italiani. Nella scuola di via Laura il Direttore insegna l'attenzione per l'allestimento e lo studio approfondito del testo, cardine della messa in scena. Egli vuole formare attori nuovi, che pongono attenzione al testo e al suo studio, colti e prepa-

5. C. ANTONA TRAVERSI, *Teresa Franchini*, in *Le grandi attrici del tempo andato*, Torino, Formica, 1930, vol. III, p. 228.

rati, al fine di contrastare l'approssimazione nella messa in scena e la limitata attenzione al dettato dell'autore, ritenute cattive abitudini frequenti negli attori di tradizione.

Il padre Raffaele è in continuo contatto epistolare con il Maestro Rasi e segue la formazione e gli esordi della figlia. Nella scuola si svolgono le cosiddette 'serate degli esperimenti': occasioni nelle quali gli allievi si confrontano col pubblico e alle quali assiste talvolta anche la critica. Nel teatrino della scuola gli allievi sperimentano letture di brani e intere rappresentazioni, con l'allestimento scenico dello stesso Rasi. Qui Teresa Franchini è subito apprezzata: «La sua voce e i suoi occhi avevano tristezze infinite che soltanto le donne sul punto di staccarsi dalla gioventù hanno, e sulla delicata figurina avresti detto scendere quella leggera nube che gli anni pongono sulle donne belle [...] non alunna ma artista, che pochi mesi di studio hanno condotto dove tanti non arrivano studiando tutta la vita».⁶ La giovane attrice si cimenta nella *Battaglia di dame*, commedia di Eugène Scribe e Ernest Legouvé; *Il codicillo di zio Venanzio* di Paolo Ferrari (15 giugno) *La straniera*, *La moglie di Claudio* di Alexandre Dumas fils e *La figlia di Jefe* di Felice Cavallotti (4 luglio).

Dopo solo due dei tre anni di studio previsti dal regolamento della scuola Luigi Rasi, convinto del suo talento, decide di formare una compagnia nella quale la giovane e promettente allieva possa debuttare come Prima donna. Nasce così la Drammatica Compagnia dei Comici Affezionati, che inizia il suo corso di recite il 18 febbraio 1899 al teatro Nuovo di Firenze con la commedia di Paolo Ferrari *Cause ed effetti*. Fanno parte della formazione il Primo attore Carlo Rosaspina, il Brillante Cesare Dondini, la Seconda donna Maria Borisi, la Prima attrice giovane Tilde Teldi e il Generico Primario Ciro Galvani. Per la Franchini un debutto da professionista che coincide con il periodo di formazione, che elude la gavetta e la vede scritturata come Prima attrice senza passare per ruoli intermedi. Sul contratto di scrittura oltre alla sua firma anche quella del padre, poiché la giovane non aveva ancora compiuto ventuno anni. Il successo di questa prova, impresso nelle pagine del *Diario* di Teresa Sormanni, moglie di Rasi, sintetizza un ambiente favorevole all'attrice, sia da parte della critica che del pubblico che diserta il teatro quando la Prima attrice non recita.

Seguendo gli insegnamenti di Rasi Teresa Franchini affronta con la stessa serietà sia le opere dei maggiori drammaturghi italiani e stranieri sia le novità di giovani autori. Fanno parte del repertorio dei Comici Affezionati opere come *La figlia di Jefe* di Cavallotti, *Il ventaglio* e *La locandiera* di Carlo Goldoni, *Giulia* di Ottavio Feuillet, *Battaglia di dame* di Scribe e Legouvé, *Le maschere*

6. FLORIZEL, *Alla R. Scuola di recitazione una nuova artista*, «Fieramosca», 7-8 giugno 1898.

di Roberto Bracco, *Divorziamol* di Victorien Sardou, *Giovanni Baudry* di Auguste Vacquerie, *Un cappello di paglia* di Firenze di Eugène Labiche, *Frou-frou* di Henri Meilhac e Ludovic Halévy, *Il peccato* di Augusto Novelli, *Francillon*, *Una visita di nozze* e *Diana di Lys* di Alexandre Dumas fils, *La leonessa* di Enrico Corradini, *La moglie di Collatino* di Giovanni Rosadi, *Il fondo della coppa* di Achille Torelli, *La fine dell'ideale* di Enrico Annibale Butti. Il minimo comune denominatore di tutte le interpretazioni della giovanissima attrice è un attento studio del testo, come insegnatole dal suo Maestro.

Dal Nuovo la formazione si sposta al teatro Niccolini di Firenze, per mettersi poi in viaggio verso Forlì, Bologna, Roma, Vicenza e, infine, Torino. Rasi, ottimo attore e pedagogo, mostra di non avere spiccate doti da capocomico e impresario. Nonostante il generale apprezzamento della Franchini, con qualche appunto della critica, l'impresa non versa in eccellenti condizioni economiche. La condizione ideale che Rasi ha costruito per la sua pupilla si scontra presto con la realtà delle compagnie di giro e di un pubblico ormai avvezzo a un repertorio vario. L'esperienza della Franchini quindi, nelle condizioni date, risulta essere quella, riprendendo il titolo di un contributo di Paolo Bosisio a lei dedicato, di «un'attrice nuova per un vecchio teatro».⁷

Interpretazioni/Stile

Teresa Franchini è un'interprete dalle molte anime, sempre pronta a sperimentare, che mette gli insegnamenti ricevuti dal suo mentore Luigi Rasi al primo posto, utilizzando il metodo del Maestro in ogni differente situazione. La sua longeva esistenza le permette di vivere diversi momenti della storia teatrale del '900. L'attrice comincia la propria carriera nel periodo in cui è ancora *in auge* il sistema delle compagnie di giro ma, passando per le esperienze di vario segno che scandiscono la prima metà del Novecento, approda e partecipa al cosiddetto teatro di regia. Momenti di successo pieno e di insuccesso si alternano nella sua carriera, caratterizzata da una discontinuità lavorativa – il luogo natale, Santarcangelo di Romagna, diviene quasi un rifugio del tempo privo di scritture – ma anche da precise scelte di collaborazione con determinati artisti. Il suo carattere irruento, che tanto infastidisce i capocomici coi quali collabora, in palcoscenico la aiuta a dar vita a personaggi mai banali, profondi e studiati, seppure non sempre sia apprezzato, come testimonia lo stesso Rasi ricordando la sua allieva prediletta come una: «cavalla selvaggia e indomabile,

7. P. BOSISIO, *Un'attrice nuova per un vecchio teatro*, in *Il grande attore nell'Otto e Novecento*, «Quaderni del Castello di Elsinore», 2001, pp. 145-158.

piena di forza, intorno alla quale la critica si sbizzarrì come volle, appioppandole i più svariati attributi di sfacciata, incosciente, audace, dura, angolosa, orsa».⁸

L'inizio della carriera d'attrice, sotto l'ala protettrice di Rasi, è roseo e fin da giovanissima, ancora allieva della Regia Scuola di Recitazione, Teresa Franchini raccoglie consensi dei critici, che vedono in lei una attrice-prodigio e ripongono nella sua figura non poche speranze. Le sue capacità sono esaltate a tutto tondo: «Una figura d'incanto, una faccia espressiva, singolare, fatta apposta pel giuoco della scena; una voce simpatica, adatta alla significazione di tutti i sentimenti dell'anima; una intelligenza superiore».⁹ Senza mai allontanarsi dal dettato del Maestro «sia da attrice che, negli ultimi anni, da maestra d'attori, la Franchini sarà pregiata per lo studio approfondito di una parte, la tecnica ragionata, un modo intellettuale di essere interprete».¹⁰

La modernità dell'approccio 'di scuola' della Franchini risiede in quel modo consapevole di affrontare il testo che sottende a ogni interpretazione e ancora nel 1901 Enrico Polese Santarnecchi, in un ironico articolo su «L'Arte Drammatica», mettendo a paragone i vecchi vizi delle Prime attrici di tradizione con la giovane interprete, così la descrive: «À [sic] ancora in tutto la simpatica e un poco rozza ingenuità della sua Romagna. È entrata in Arte per vocazione e lei comprende solo la vita sul palcoscenico. [...] Non è mai stanca di provare e non si occupa d'altro che della commedia: non flirta, non chiacchiera, non si interessa a nulla. Solo pensa a recitare».¹¹ Un modo il suo che entra spesso in conflitto con le necessità più pratiche del teatro del tempo che invece esige repertori ampi e tempi stretti di preparazione e che si basa su una sapienza tecnica tramandata di generazione in generazione senza passare dal filtro di istituti o scuole.

Una delle caratteristiche della Franchini sembra essere una estrema duttilità che le permette di affrontare con uguale abilità sia ruoli tragici che comici. Un tratto che elabora e trasforma passando in diverse formazioni e adattandosi – a volte con più, altre volte con meno facilità – a differenti repertori approcciati sempre attraverso lo studio, componente fondamentale del proprio metodo di lavoro. Una peculiarità che viene messa in luce dalla critica che trova generalmente appropriate sia le interpretazioni goldoniane che quelle dannunziane. La sua è una figura elegante, capace di mobilità espressiva e intelligenza. Tecnicamente precipita le battute: la sua dizione poco scolastica ma fortemente

8. L. RASI, *La scuola di recitazione di Firenze. Ricordi del direttore*, «La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», agosto 1905, 8, p. 692.

9. *Mondo teatrale*, «Illustrazione popolare», Milano, E. Treves, 1898, vol. xxxv, p. 674.

10. M. SCHINO, *Eleonora Duse contro il teatro del suo tempo*, postfazione in L. RASI, *La Duse*, a cura di M. S., Roma, Bulzoni, 1986, p. 68.

11. PES, *Come provano le nostre attrici*, «L'Arte drammatica», 16 marzo 1901.

chiaroscurata risulta una novità rispetto agli stilemi recitativi tradizionali, tale da conferire naturalezza alle sue interpretazioni e possiede una vocalità profonda e ricca di sfumature.

Il temperamento e la tenacia la accompagnano per tutta la vita, in palcoscenico e fuori. La precoce consapevolezza dei propri mezzi espressivi si scontra con le necessità sceniche delle compagnie di giro nelle quali lavora: in formazione con Emanuel (1900-1901) rifiuta di ricoprire ruoli tragici, lasciandoli alla collega Nina Montagna; poi, quando si trova costretta a interpretarli, a causa dell'indisposizione di quest'ultima, capisce bene come il suo stile recitativo sia lontano, e per certi versi in contrasto, con quello di Emanuel. Con coscienza e fermezza, al confine con l'ostinazione, impone alcune scelte di repertorio al capocomico e si mette alla ricerca di una formazione più adatta alle proprie urgenze. In compagnia con Leigheb contesta il repertorio della compagnia e, quando i rapporti col capocomico cominciano a deteriorarsi si accorda con Raspantini.

Considerata principalmente interprete tragica, grazie ai fortunati personaggi dannunziani, in realtà eccelle anche in ruoli comici e, in particolare, in alcune opere goldoniane che diventano parte costante del suo repertorio. Tra questi la parte di Giannina de *Il Ventaglio* che dal 1899, anno della prima rappresentazione con i Comici Affezionati, continuerà a interpretare e quella di Mirandolina ne *La Locandiera*, in repertorio anch'essa a partire dal 1899. Le sue interpretazioni goldoniane puntano alla spontaneità ma sono sempre frutto di un accurato studio della parte. Nel 1901 si cimenta con il personaggio di Corallina de *La Serva amorosa*. Questa figura viene poi definita il suo 'cavallo di battaglia' e la sua interpretazione «a favore di una sobria e spiritosa naturalezza»¹² la farà ricordare come «la più gentile e la più brillante *Serva amorosa* che si possa immaginare [...], nonostante che il pubblico l'abbia accolta con singolare ardore nella *Figlia di Jorio* [...] si rammenti piuttosto di Corallina, della buona e coraggiosa Corallina, e del suo ritornello: «Parliamo di cose allegre, signor padrone».¹³

Le interpretazioni dannunziane, in particolare, sono per la Franchini fonte di alti e bassi. Nelle scomode vesti di Candia della Leonessa esegue al meglio il volere dell'autore, che la ringrazia a più riprese. La Franchini a soli 27 anni riesce a dare vita scenica a una donna ormai matura così come già le era accaduto per la contessa d'Autreval della *Battaglia di dame* di Eugene Scribe e Ernest Legouv   messo in scena col Rasi nel 1898. L'apprezzamento   in que-

12. P. BOSISIO, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, Milano, Electa, 1993, p. 32.

13. D. OLIVA, *Le nostre attrici*, in *Almanacco del teatro italiano*, Roma, Enrico Voghera, 1905, p. 40.

sto caso unanime e la trasfigurazione della giovane attrice nella più anziana madre pare riuscita.

Il più grande successo dannunziano è di poco successivo quando interpreta Mila di Codra in sostituzione di Irma Gramatica. Il personaggio la consacra definitivamente attrice dannunziana. La critica le riconosce una potenza drammatica di intensità straordinaria e la capacità di costruzione di una figura passionale che scuote lo spettatore e lo emoziona. Tali qualità spingono D'Annunzio a scrivere per lei e Fumagalli *La fiaccola sotto il moggio*. Anche la parte di Gigliola di Sangro è nelle sue corde, ma l'interpretazione non è unanimemente apprezzata. Sem Benelli trova in lei «momenti di verità e forza tragica»,¹⁴ mentre Enrico Polese Santarnecchi ne critica aspramente la monotonia dell'intonazione, sempre troppo sopra le corde. Nonostante la lodata messa in scena di Fumagalli, non si può dire che questo sia un successo personale per la Franchini. Anche nella *Fedra* (Milano, teatro Lirico, 10 aprile 1909) la Franchini non brilla. Lei stessa racconta nelle *Memorie* come, in particolare nel primo atto, fosse costretta a recitare sul fondo del palcoscenico, risultando poco udibile e comprensibile al pubblico. Ma ha forse giocato a suo sfavore anche il periodo che l'attrice aveva appena passato lontana dalle scene, per uno dei suoi lunghi soggiorni parigini con il marito. Nonostante ciò, non mancano giudizi positivi, come quello di Giovanni Pozza che riconosce all'interpretazione della Franchini una forza coinvolgente e un impeto quasi felino. Il pubblico fedele la applaude, salutando il ritorno in scena della grande attrice, ma senza apprezzarne troppo l'interpretazione.

Successivamente la presenza in scena della Franchini si fa più frammentaria e seguirne il filo non è semplice: è notata nell'interpretazione di Elettra ne *Le Coefore* di Eschilo (Siracusa, teatro Greco, aprile 1921) in cui la «intonazione tragica è veramente scultorea e perfetta»¹⁵ e, di seguito, in una serie di imprese piuttosto sfortunate: la grandiosa ripresa della *Fedra* allo Stadio Palatino di Roma, interrotta prima dal cattivo tempo e spostata al teatro Costanzi, chiuso poco dopo a causa della Marcia su Roma. L'esperienza del teatro degli Italiani, ambizioso progetto di Fumagalli e D'Ambra, al quale partecipa anche l'attrice, naufraga dopo poco per ragioni finanziarie; la tournée a Tunisi ha un successo tiepido. Questi episodi non la scalfiscono e Teresa Franchini comincia una fervida attività come insegnante di dizione, prima alla Scuola di Santa Cecilia, poi al Centro Sperimentale di Cinematografia. Nel frattempo frequenta il cinema, coronando l'esperienza grazie ad alcune regie di Raffaello

14. S. BENELLI, *La fiaccola sotto il moggio di G. D'Annunzio a Milano*, «Teatro illustrato», 1-15 aprile 1905, p. 6.

15. E. POLESE, *Le Coefore date a Siracusa. Che delusione!*, «L'arte drammatica», 30 aprile 1921.

Matarazzo. Seppure i suoi non siano ruoli di spicco, le numerose pellicole alle quali l'attrice partecipa costituiscono una testimonianza, benché opaca, del suo stile recitativo e delle sue capacità attoriali. Negli ultimi spettacoli in teatro, al Piccolo di Milano, i ruoli che le affidano si possono considerare quasi dei camei. Ma la Franchini li interpreta con forza e impegno: la signora delle pulizie di *Processo a Gesù* di Diego Fabbri seppure in un breve monologo riesce a catalizzare tutta l'attenzione del pubblico e Maria Josefa de *La casa di Bernarda Alba* di Federico García Lorca appare una figura delicata e malinconica. Diventa amica di Paolo Grassi e Giorgio Strehler e Orazio Costa va a trovarla a Santarcangelo nell'ultimo periodo della sua vita.

Teresa Franchini è spesso rievocata come una brava attrice, colta e studiosa, che esegue bene qualsiasi ruolo, drammatico o comico, senza però raggiungere facilmente l'eccezionalità riconosciuta ad altre interpreti del suo tempo. All'inizio della propria carriera, nell'incontro col Rasi, ella diviene il simbolo del nuovo attore di scuola che il suo 'adorato Maestro' sta immaginando. Come acutamente affermato da Mirella Schino: «La storia del debutto della Franchini è la storia di una nuova idea di teatro, quella di Rasi e degli altri ammodernatori delle scene italiane»; l'attrice «rappresenta la possibilità di non spezzare la tradizione italiana con un rinnovamento radicale e distruttore, ma di darle una diversa dignità innestandovi nuove buone abitudini».¹⁶ Nonostante l'esordio precoce e la cura del Rasi nei suoi confronti, oltre che per un principio straordinario è ricordata per l'interpretazione di alcuni memorabili personaggi, come quelli dannunziani. Ai conclamati successi si intervallano numerosi progetti poco riusciti. Privata della figura protettrice dei Rasi l'attrice sembra cercare insistentemente una guida, che sembra trovare in Mario Fumagalli. Teresa Franchini segue con fiducia e curiosità il suo accompagnatore ma, forse poco convinta delle idee del marito o frenata dal matrimonio, al quale è spinta dai costrutti borghesi nei quali appare rigidamente incasellata, non riesce mai a far brillare la propria personalità artistica. Fissa invece il suo successo su singole interpretazioni, frutto del duro lavoro di studio e ricerca al quale è educata. Singolare come, in una ideale chiusura del cerchio la Franchini, allieva per eccellenza, nell'ultima parte della sua vita si dedichi all'insegnamento e in tale attività sembri trovare un impiego elettivo.

16. SCHINO, *Eleonora Duse contro il teatro del suo tempo*, cit., pp. 200-201.

Scritti/opere

Teresa Franchini scrive moltissimo e corrisponde con autori, critici e artisti del suo tempo. Due sono i gruppi di missive più numerosi conservati negli archivi italiani. Il primo, custodito al Museo e Biblioteca teatrale del Burcardo di Roma, è il carteggio con Luigi Rasi. Si tratta di 243 lettere intercorse tra il Maestro e la sua allieva, oltre a 17 indirizzate alla moglie di Rasi, Teresa Sormanni. In queste missive, piene di affetto filiale, riecheggiano i consigli dell'adorato Maestro e le sue raccomandazioni di metodo, come lo studio approfondito della parte, l'attenzione verso gli accadimenti teatrali del momento, i consigli sulle scelte da prendere.

Alla Biblioteca 'Antonio Baldini' di Santarcangelo di Romagna, che conserva un corposo fondo dedicato all'attrice, composto da materiali eterogenei, è custodito un gruppo più variegato di lettere scritte dalla Franchini a diversi corrispondenti: lo scrittore Edmondo De Amicis, il drammaturgo Sem Benelli, il traduttore Odoardo Campa, l'attore Oscar Andriani, l'amico Gabriele D'Annunzio. Una fitta rete di contatti intessuti durante tutta la vita trapela dalle sue carte d'attrice: in queste lettere una matura artista tratta con tutti alla pari, discutendo di letteratura, imprese teatrali, interpretazioni di testi drammatici.

Altro scritto d'attrice molto interessante è l'autobiografia della Franchini: le sue *Memorie* conservate ancora presso la Biblioteca Antonio Baldini di Santarcangelo di Romagna. Del testo dattiloscritto, raccolto e trascritto dall'allievo Alessandro Quasimodo tra il 1946 e il 1969 esistono diverse versioni. Una, intitolata *Vita d'attrice dai tre ai novant'anni*, è completa di alcuni brevi brani che non sono invece compresi nella versione intitolata *Teresa Franchini racconta*. Il testo è stato interamente edito da Paolo Bosisio nel volume monografico dedicato all'attrice.¹⁷

Il racconto biografico ha una struttura paratattica e narra alcuni eventi scissi della vita professionale dell'attrice, seguendo il flusso dei ricordi. Sono presenti alcune incongruenze cronologiche e gli episodi non seguono una progressione temporale. Per questo, fa pensare a un materiale grezzo ancora da ordinare. In effetti, la Franchini aveva proposto, senza successo, la pubblicazione di un volume autobiografico all'editore Einaudi. Gli episodi biografici trattati sembrano accuratamente scelti dall'attrice e da questi si evince il punto di vista della Franchini su alcuni importanti episodi: le interpretazioni dannunziane e l'amicizia col Vate, la collaborazione con Marinetti, il rapporto con Blasetti, l'esperienza con Diego Fabbri. Solo qualche cenno è fatto a episodi personali: alcuni brani dell'infanzia romagnola, l'incontro con Fumagalli e il suo

17. P. BOSISIO, "Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...", cit., pp. 327-364.

corteggiamento. La narrazione personale è affrontata da un'ottica esterna, che rivela il contegno dell'attrice nel parlare della sua vita privata.

Questo testo risulta importante poiché, sebbene non si configuri tecnicamente come un'autobiografia, poiché non è stato scritto direttamente dall'attrice, appare una trascrizione fedele del dettato dell'artista, nel quale l'intervento del testimone compare al minimo grado ed è paragonabile a quello di un compilatore. Alessandro Quasimodo ha infatti semplicemente raccolto le parole della sua Maestra. Sono inoltre presenti degli interventi a penna, alcuni di mano della stessa Franchini.

Interessanti non solo gli episodi che la Franchini inserisce nel testo: l'attrice lascia spazio ad alcuni progetti non andati in porto, come quello del teatro degli Italiani o della riproposizione di un rinnovato Carro di Tespi da realizzarsi con un camion, o ancora racconta la tournée a Tunisi che non ebbe granché successo. Preferisce inoltre dare risalto al ruolo di insegnante piuttosto che a quello di attrice cinematografica.

REPERTORIO

Per il dettaglio degli spettacoli interpretati da Teresa Franchini, per la consultazione delle fonti relative alla carriera e per l'iconografia si rinvia al profilo completo edito in Archivio Multimediale degli Attori Italiani: amati.unifi.it.

FONTI, RECENSIONI E STUDI CRITICI

Dell'attrice è presente un fondo documentario (Fondo Teresa Franchini) conservato presso la Biblioteca comunale Antonio Baldini di Santarcangelo di Romagna. La raccolta, in continuo ampliamento, si compone oggi di 58 fascicoli conservati in 7 buste, contenenti documentazione a carattere eterogeneo, originale o in copia, di diversa provenienza, testimonianza dell'attività professionale dell'attrice e dei legami con gli artisti e intellettuali della sua epoca. Tra la documentazione più significativa, le corrispondenze con Edmondo De Amicis, Gabriele D'Annunzio, Odoardo Campa, materiale iconografico, appunti e memorie, programmi e locandine di spettacoli, ritagli di articoli di giornale. Il fondo nasce dalla volontà della Biblioteca di raccogliere la documentazione relativa all'attrice. I materiali sono pervenuti in momenti diversi e sotto varie forme (acquisizioni liberali, acquisti, donazioni).

Manoscritti:

Atto di nascita di Teresa Franchini, Rimini, Archivio di Stato, *Stato civile, Nascite*, 1877.

E. GALLAVOTTI, *T. F. Biografia*, Roma, Biblioteca Museo teatrale del Burcardo, *Fondo Rasi, Autografi*, cart. 30, mss. 4-6 (tre fascicoli manoscritti).

Lettere di Teresa Franchini a Luigi Rasi, Roma, Biblioteca Museo teatrale del Burcardo, *Fondo Luigi Rasi, Autografi*, II/C.85.

Lettere di Luigi Rasi a Giovanni Pascoli, Castelvechio di Barga, Archivio Casa Pascoli, cass. XLII, plico 6.

Lettere di Teresa Franchini a Edmondo De Amicis, Santarcangelo di Romagna, Biblioteca Comunale Antonio Baldini, *Fondo Teresa Franchini*, b. 2, fasc. 4.

Lettere di Teresa Franchini a Gabriele D'Annunzio, Gardone Riviera, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, *Archivio Generale*, LIX, 1.

Lettera di Teresa Franchini a Renato Simoni, Roma, 18 luglio 1949, Milano, Museo teatrale alla Scala, Biblioteca 'Livia Simoni', *Autografi*, C.A. 2616.

T. FRANCHINI, *Memorie* dattiloscritte con annotazioni manoscritte in due versioni, s.d. [1946-1969], Santarcangelo di Romagna, Biblioteca Comunale Antonio Baldini, *Fondo Teresa Franchini*, b.1, fasc. 2 e b. 4, fasc. 6; ora in P. BOSSIO, «*Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...*». *Teresa Franchini: un'attrice per D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 327 e ss.

A stampa:

L. RASI, *La verità nell'arte rappresentativa*, Firenze, Galletti e Croci, 1882.

E. CORRADINI, *Alla R. Scuola di recitazione*, «Corriere italiano», 6 giugno 1898.

FLORIZEL, *Alla R. Scuola di recitazione una nuova artista*, «Fieramosca», XVIII, 7-8 giugno 1898.

DORANS, R. *Scuola di Recitazione*, «Vedetta artistica», 19 giugno 1898.

GAJO, *Il teatro di prosa. La signorina Franchini al teatro Nuovo*, «Il Marzocco», IV, 1899, 5, pp. 2-3.

Una rivelazione – La compagnia di Rasi – Gli scritturati, «L'arte drammatica», XXVI, 1898, 46, p. 4.

E. BOUTET, *Attrici. La signorina Teresa Franchini*, «Le cronache drammatiche», I/IX, 1899, pp. 136-139.

PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *Della Teresa Franchini e del suo avvenire*, «L'arte drammatica», XXVIII, 1899, 37, p. 2.

PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *La Franchini*, «L'arte drammatica», XXIX, 1900, 12, pp. 1-2.

- L. RASI, *La Duse*, Firenze, Bemporad, 1901.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *Come provano le nostre attrici*, «L'arte drammatica», xxx, 1901, 19, p. 2.
- T. SORMANNI RASI, *Dal mio libro di note*, Firenze, Bemporad, 1903.
- G. POZZA, «*La figlia di Iorio*» di Gabriele D'Annunzio al Lirico, «Corriere della Sera», 3 marzo 1904, p. 4.
- D. OLIVA, *Le nostre attrici*, in *Almanacco del teatro italiano*, Roma, Enrico Voghera, 1905, pp. 35-41.
- G. POZZA, *La seconda di «Fiaccola sotto il moggio» al teatro Manzoni*, «Corriere della Sera», 29 marzo 1905, p. 2.
- S. BENELLI, *La 'Fiaccola sotto il Moggio' di G. D'Annunzio a Milano*, «Teatro illustrato», 1-15 aprile 1905, pp. 2-6.
- L. RASI, *La scuola di recitazione di Firenze. Ricordi del direttore*, «La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», 8, agosto 1905, pp. 689-695.
- D. OLIVA, *Il teatro in Italia nel 1909*, Milano, Quintieri, 1909.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *Teresa Franchini Fumagalli*, «L'Arte drammatica», xli, 1912, 50, p. 1.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *Le Coefore date a Siracusa. Che delusione!*, «L'arte drammatica», I, 1921, 21-22, pp. 1-2.
- E. MADDALENA, *Peripezie vecchie e recenti di Mirandolina*, «La lettura», xxi, 1921, 9, pp. 619-624.
- V. TALLI, *La mia vita di teatro*, Milano, Treves, 1927.
- C. ANTONA TRAVERSI, *Teresa Franchini*, in *Le grandi attrici del tempo andato*, Torino, Formica, 1930, vol. III, pp. 227-250.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *200 e più profili di attrici e di attori scritti da uno... che ben li conosce*, Milano, Arti Grafiche E. Ferrario, 1934.
- O. SIGNORELLI, *La Duse*, Roma, Signorelli, 1938.
- N. LEONELLI, *Teresa Franchini*, in *Attori tragici e attori comici italiani*, Roma, Tosi, 1946, vol. I, pp. 387-388.
- R. SIMONI, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, ILTE, 1951, vol. I, pp. 576, 702, 744.
- P. MEZZANOTTE-R. SIMONI-R. CALZINI, *Cronache di un grande teatro: il teatro Manzoni di Milano*, Milano, Edizione per la Banca nazionale del lavoro, 1952.
- Processo a Gesù*, dossier nel supplemento al n. 49 de «La fiera letteraria», 5 dicembre 1954.
- L. RIDENTI, *La Duse minore*, Roma, Gherardo Casini editore, 1966.
- R. ALLEGRI, *Ho insegnato alle oche. Intervista con la maestra di recitazione*, «Genete», settembre 1970, pp. 86-87.
- E. ALBINI, *Cronache teatrali 1891-1925*, a cura di G. BARTOLUCCI, Genova, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1972.

A. CAMILLERI, *Franchini, Teresa*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, UNEDI-Unione editoriale, 1975, vol. v, col. 593.

F. SAVIO, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno, 1975.

F. POSSENTI, *I teatri del primo '900*, Lucarini, Roma, 1984.

M. SCHINO, *Profilo di una prima attrice di scuola*, «Quaderni di teatro», VII, 1985, 28, pp. 87-94.

M. SCHINO, *La Duse contro il teatro del suo tempo*, postfazione a L. RASI, *La Duse*, a cura di M. S., Roma, Bulzoni, 1986, pp. 157-233.

A. PRUDENZI, *Raffaello Matarazzi*, Milano, La nuova Italia (Il Castoro), 1991.

M. SCHINO, *La compagnia dei Fiorentini e T. F. da Santarcangelo a via Laura*, «Ariel», VI, 1, gennaio-aprile 1991, pp. 67-90.

T. SORMANNI RASI, *Diario della compagnia drammatica fiorentina dal 18 febbraio 1899 al 5 dicembre 1899, cinque mesi con Eleonora Duse*, a cura di A. BARBINA, «Ariel», VI, 1, gennaio-aprile 1991, pp. 91-208.

V. VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Franco Angeli, 1992.

P. BOSISIO, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, ricerca iconografica e apparati a cura di A. BENTOGGIO, Milano, Electa, 1993.

V. VALENTINI, *Il poema visibile: le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1993.

E. DEL MONACO, *Franchini, Teresa*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1998, vol. 50, pp. 121-124.

M. MORETTI-A. PALAZZESCHI, *Carteggio*, I. 1904-1925, a cura di S. MAGHERINI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999.

P. BOSISIO, «*Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...*». *Teresa Franchini: un'attrice per D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 2000.

P. BOSISIO, *Teresa Franchini: un'attrice nuova per un vecchio teatro*, in *Il grande attore nell'Otto e Novecento*, «Quaderni del castello di Elsinore», 2001, pp. 145-158.

E. LANCIA-R. POPPI, *Dizionario del cinema italiano. Le attrici*, Roma, Gremese, 2003, pp. 142-143.

F. SALLUSTO, *Una «Fiaccola» en plein air: dai monti d'Abruzzo ai pini di Villa Borghese*, «Quaderni del Vittoriale», n.s., 4, 2008, pp. 27-32.

G. D'ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*, ediz. critica a cura di M.T. IMBRIANI, Verona, Il Vittoriale degli italiani, 2009.

A. ZAZZARONI, *Luigi Rasi tra Giosuè Carducci e Giovanni Pascoli: carteggi e letture teatrali*, «Studi e problemi di critica testuale», 79, 2009, pp. 201-213.

K.L. ANGIOLETTI, «*Quando io venni in Italia vinsi perché ero solo*». *Mario Fumagalli attore, capocomico, innovatore*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LXIV, 2011, III, pp. 117-136.

F. SIMONCINI, *Eleonora Duse capocomico*, Firenze, Le Lettere, 2011.

L. MANCINI, «Un ritrovo di poeti alla ricerca del nuovo». Luigi Rasi, Gabriellino d'Annunzio e la Regia Scuola di recitazione di Firenze, «Archivio D'Annunzio», iv, ottobre 2017, pp. 11-24.

L. MANCINI, *Luigi Rasi e la Regia scuola di recitazione di Firenze: la formazione teatrale tra i 'figli d'arte' e i 'dilettanti'*, in Unici. *Le famiglie d'arte nel teatro italiano del Novecento*, a cura di S. BRUNETTI, Bari, Edizioni di Pagina, 2019.

F. ARDUINI, *Voglio essere attrice! Monologo di Desiderio Chilovi per Teresa Franchini*, «Studi Romagnoli», LXXIIIV, 2021, pp. 1015-1034.

L. MANCINI, *Luigi Rasi. La declamazione come scienza nuova*, Milano-Udine, Mimesis, 2021.

I. INNAMORATI, *Punti di svolta: La figlia di Iorio fra trionfi e rovine del teatro italiano di primo Novecento*, in *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, a cura di L. RESIO, n. monografico di «Sinestesie», 24, 2022, pp. 133-147.

P.A. FONTANA, *Un'attrice e il suo paese. Teresa Franchini. «C'è Santarcangelo nella mia fotografia interiore»*, Firenze, Vallecchi, 2025.



Fig. 1. Teresa Franchini in *La Parigina* di Henry Becque, s.d., fotografia (Santarcangelo di Romagna, Biblioteca comunale Antonio Baldini, *Fondo Teresa Franchini*, b. 2, fasc. 5, n.n.).



Fig. 2. Teresa Franchini nella parte di Candia della Leonessa in *La Figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio, [1904 ca.], Varischi, Artico & C. – Milano; (Santarcangelo di Romagna, Biblioteca comunale Antonio Baldini, *Fondo Teresa Franchini*, b. 2, fasc. 5, n.n.).

LAURA PIAZZA

FEBO MARI

(Messina, 16 gennaio 1881–Roma, 9 giugno 1939)

Sintesi

Attore, capocomico, autore cinematografico, drammaturgo e poeta. Alla fulminea affermazione come primo attore e alla significativa produzione filmica, seguono anni di inattività e marginalità. Malgrado ciò, la figura di Mari spicca per singolare poliedricità tra gli interpreti della scena italiana del primo Novecento, di cui interpreta efficacemente il diffuso sperimentalismo.

Biografia

Alfredo Rodriguez,¹ in arte Febo Mari, nasce a Messina il 16 gennaio 1881,² nella casa di famiglia in via Munizione 16. Entrambi i genitori, il barone Giovanni Rodriquez e la marchesa Teresa Spadaro Calapai, appartengono all'antica nobiltà decaduta. La coppia ha tre figli: Daniela, Alfredo e Luisa, che si aggiungono ai quattro che Giovanni ha avuto da un matrimonio precedente (tra questi, Leopoldo, che nel 1887 fonda l'importante cantiere navale Rodriquez di Messina). La famiglia si trasferisce a Napoli prima del terremoto-

1. Febo Mari è registrato all'anagrafe messinese con il nome di Alfredo Rodriquez. La diversa grafia del cognome, mutata per vezzo nobiliare (discende da baroni spagnoli), è stata assunta da Mari (come ha ricostruito Nino Genovese) sin dagli studi liceali e pare sia stata ufficialmente ratificata, dato che il nome figura con questa grafia sull'atto di morte dell'attore e che con il cognome Rodriguez sono stati riconosciuti i suoi tre figli (sulla questione cfr. N. GENOVESE, *Febo Mari*, Palermo, Papageno, 1998, pp. 12-14; 31-32).

2. Nella sua monografia sull'artista, Nino Genovese pubblica l'estratto dell'atto di nascita di Mari, rilasciato dal Comune di Messina, risolvendo definitivamente le ambiguità su questo dato (cfr. *ivi*, p. 12).

to di Messina del 1908. Giovanni Rodriquez muore probabilmente nel 1916.³ La madre continua a essere una presenza rilevante nella vita del figlio, ormai adulto, occupandosi di accudire per lunghi periodi Libero, il primogenito di Mari, nato da madre ignota fuori dal matrimonio e affidato dal tribunale in via esclusiva al padre. È descritta dalla nipote Luisa come donna rigida e severa.⁴

All'infanzia messinese di Mari risalgono due di quelle esperienze originarie che appartengono alla costellazione di eventi da cui scaturisce la vocazione teatrale tipica degli interpreti che non sono figli d'arte. A nove anni entra in contatto, per mezzo del docente di liceo, poeta e politico Michelangelo Bottari, che lo aveva invitato a scrivere una recensione per la rivista «l'Aquila latina», con una compagnia teatrale amatoriale messinese, gestita da coetanei. L'incontro con i giovani attori è decisivo e Alfredo diventa il sesto componente della 'Scuola de l'arte'. A dieci anni, poi, assiste al Politeama di Messina a una messa in scena della Compagnia Tina di Lorenzo-Flavio Andò, impegnata in *Andreina* di Victorien Sardou, commedia che Mari avrebbe recitato vent'anni dopo come primo attore, al fianco della stessa di Lorenzo, per la Compagnia Stabile del teatro Manzoni.

Degli studi liceali, stando a quanto dichiarato da Mari conclusi a Messina, è documentata la sola frequentazione della prima ginnasio presso il Collegio Pennisi di Acireale (in provincia di Catania). A fianco all'attività artistica, Mari esprime con successo anche attitudini sportive distinguendosi come anellista presso la Società ginnastica Garibaldi,⁵ rivelando una prestanza fisica che avrebbe contraddistinto le sue future interpretazioni attoriali. Non databili gli studi universitari di lettere e filosofia, che non completa, a dispetto di quanto dichiarato da Leonelli.⁶ Nonostante questo, l'innata attitudine allo studio e il bagaglio culturale frutto della formazione liceale, con la padronanza del greco e del latino, sono un punto di forza per l'interprete in tutti i campi della sua poliedrica attività, fino a costituirne un tratto distintivo.

3. In quel periodo, infatti, Mari – che è scritturato dalla Compagnia Stabile del teatro Manzoni – ha un grave lutto familiare (non meglio specificato) che lo induce a chiedere – senza successo – una sospensione degli spettacoli.

4. Cfr. I. MARI, *La casa sulla Via Lattea. Ricordo di mio padre*, in GENOVESE, *Febo Mari*, cit., pp. 18-19.

5. Cfr. *Febo Mari*, «La gazzetta di Messina», 19 marzo 1936.

6. Cfr. N. LEONELLI, *Febo Mari*, in *Enciclopedia biografica e bibliografica italiana. Attori tragici-Attori comici*, Roma, Istituto editoriale italiano Bernardo Carlo Tosi, 1940, vol. II, p. 59. In una lettera al giornalista Jarro del 1912, l'attore dichiara: «ho seguito gli studi classici in quel liceo classico ed interrompi quelli di lettere e filosofia... perché la disciplina dello studio non era fatta per me» (lettera di Febo Mari a Jarro, Firenze, 23 giugno 1912, Roma, Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo, *Autografi*, fasc. *Febo Mari*, ora in ID., *Vita comica. Lettere e scritti inediti*, a cura di L. PIAZZA, Torino, Kaplan, 2024, p. 113).

Nel 1905 si trasferisce a Milano (ma l'allontanamento dalla Sicilia è databile intorno al 1901) e si arruola volontario nel VII reggimento bersaglieri. Concluso il fermo di leva e assillato dall'esigenza di trovare un sostentamento per vivere, vince il concorso come segretario alla Camera di commercio per la sezione speciale dell'Esposizione internazionale di Milano del 1906 (viene scelto, insieme a un altro collaboratore, tra circa quaranta candidati). Presto si afferma come carismatica per quanto improvvisata figura del socialismo rivoluzionario cittadino. Si iscrive al Partito, nonostante la sua sia un'adesione contrastata, per le posizioni divergenti rispetto al movimento sindacale e per un certo slancio utopistico. Nominato segretario degli impiegati alla Camera del lavoro, incarico incompatibile con quello presso la Camera di commercio, è licenziato da entrambi gli impieghi perché nel frattempo inizia l'attività di giornalista per «Il Gazzettino quotidiano», testata nata per raccontare la grande Esposizione meneghina del 1906 e che Mari avrebbe poi diretto per quattro mesi. Nello stesso anno, pur non avendo raggiunto l'età anagrafica necessaria, è candidato alle elezioni comunali di Vigevano, che perde al ballottaggio.

Nel frattempo, è appassionato frequentatore dell'«Arte moderna», compagnia filodrammatica di impiegati e di operai, che ha la sua sede nel piccolo teatro della Camera del Lavoro di Milano, in via Crocifisso. Nello stesso 1906, è nelle vesti di critico drammatico che avviene la definitiva folgorazione per la scena. L'esperienza rivelatrice è un allestimento al teatro Manzoni di Milano de *La via più lunga* di Henry Bernstein, con Irma Gramatica e, di nuovo, Flavio Andò. L'impatto è talmente forte che da critico non riesce a stendere neppure un rigo; il talento esibito sulla scena dagli interpreti è determinante, però, per la scelta di lasciare l'impiego da giornalista per un futuro incerto e a un'età «avanzata» (Mari, tra l'altro, è già padre del suo primo figlio).

Nel 1908⁷ Mari supera l'esame d'ingresso alla Scuola per attori dell'Accademia dei Filodrammatici. Ma Teresa Boetti Valvassura, insegnante di declamazione, dopo averlo esaminato per alcuni giorni, lo ritiene troppo vecchio e troppo preparato per rimandare ulteriormente il suo ingresso in arte. La stessa maestra gli offre la prima opportunità di scrittura, non prima di avergli intimato di radersi la lunga barba. All'età di ventisette anni, dunque, Mari debutta come professionista nella Compagnia di Teresa Franchini e Mario Fumagalli dove, nel giro di alcuni giorni,⁸ è promosso da generico a primo attor giovane. Dopo tre mesi, la compagnia si scioglie, ma la sera stessa Mari è assoldato

7. Nelle bozze dell'autobiografia di Mari, *Vita comica*, il tentativo di ingresso all'accademia dei Filodrammatici è datato al 1906. In realtà, come si evince dagli altri scritti autobiografici, l'ingresso in arte (di poco successivo all'episodio milanese) avviene due anni dopo, nel 1908.

8. Negli scritti autobiografici, Mari fa riferimento al breve periodo trascorso come generico indicandone tre durate diverse: quindici giorni, una settimana e quattro giorni.

dall'impresario Angelo De Farro, suo futuro suocero, come primo attor giovane nella compagnia di Virginia Reiter.

Nei mesi che precedono la data stabilita per la prima riunione della Compagnia Reiter, Mari è scritturato in due formazioni sociali, la Compagnia Rossi-Pianelli e la Compagnia Tellini-Zaggia-De Velo, utili, soprattutto quest'ultima, a rafforzare il senso di appartenenza del 'figlio adottivo' alla famiglia dei teatranti, di cui condivide intimamente i valori della tradizione, del «decoro, mantenuto a costo d'ogni sacrificio, in scena e fuori di scena».⁹ Per la Compagnia Reiter interpreta, tra gli altri, Neipperg in *Madame Saint Gène* di Sardou/Moreau e Max in *Casa paterna* di Hermann Sudermann. Dopo sei mesi, per decisione di Reiter, è promosso a primo attore. Nello stesso 1908 sposa l'attrice Pierina Vestri (1889-1937), figlia di Angelo De Farro e Anna Vestri e pronipote di Luigi Vestri. La coppia ha due figli, Luisa e Gastone.

Nel 1909, dopo due tournées con Reiter, Mari è arruolato nella compagnia De Farro-Gamna, diretta da Ferruccio Garavaglia. Per precisa volontà del capocomico, Mari alterna parti da primo attore giovane a parti da generico, allo scopo di forgiare non solo le competenze tecniche ma anche il carattere del neo-attore, che il più anziano maestro accoglie come allievo. Mari collabora con Garavaglia anche in qualità di drammaturgo (la compagnia mette in scena i suoi *Il padre*, *Il gorgo*, *La vita dell'uomo e delle bestie*, *Paradosso*, *Chi sa perché?*). Nel corso della tournée in Spagna (durante la quale Garavaglia interpreta il suo celebre *Amleto* al teatro Eldorado di Barcellona), il maestro affida alcune prove a Mari, che nel frattempo inizia a dedicarsi allo studio e alle traduzioni delle opere shakespeariane. Nello stesso anno, l'interprete approda nella compagnia di Beppe e Dora Baldanello, con Lamberto Picasso, Luigi Russo e Nella Masi, che ha in repertorio le tragedie di Valentino Soldani. La tournée è interrotta bruscamente dal fallimento dell'impresario Ugo Coari.

Come ricorda Polese nel suo ritratto dell'attore, «dato lo spirito fiero ed indipendente non tardò [a] sentire il bisogno d'essere solo, d'essere lui il Direttore della sua Compagnia».¹⁰ È così che, nel 1911, dopo appena tre anni dall'entrata in arte, Mari si cimenta nelle vesti di capocomico. Per soli tre mesi è direttore della Compagnia italiana d'arte drammatica del nuovo teatro Manzoni di Roma, con l'ambizioso obiettivo di rinnovarne l'identità, fino a quel momento legata alle produzioni popolari. Nello stesso anno, e di nuovo in collaborazione con Angelo De Farro, fonda la Compagnia Drammatica Italiana, con un repertorio che prevede drammi francesi, ibseniani e dello stesso Mari (*Il*

9. MARI, *Vita comica*, cit., p. 111.

10. E. POLESE SANTARNECCHI, *200 Profili di attrici e attori da uno... che ben li conosce*, Milano, Arti grafiche di E. Ferrario, 1934, p. 34.

Vortice, prima recita al teatro Sperimentale di Bologna e *Il Gorgo*, prima recita al teatro Garibaldi di Padova).

Ma la consacrazione arriva nel 1912 con l'ingresso nella Compagnia Stabile del teatro Manzoni, diretta da Marco Praga e nata da un contratto tra la Società del teatro Manzoni e Tina di Lorenzo e Armando Falconi, con l'intento di realizzare «i sogni di 'elevazione artistica' concepiti un ventennio prima intorno al caffè del teatro Manzoni, con la chimera del teatro stabile, di repertorio soprattutto italiano, curato nell'allestimento e nella recitazione degli interpreti».¹¹ Il particolare assetto che Praga dà alla formazione, 'di complesso', con il tentativo di abolizione del sistema dei ruoli, con un repertorio non scontato e un accurato coordinamento d'insieme dell'allestimento scenico, è terreno fertile all'affermazione dell'interprete messinese, dotato di qualità tecniche di pregio, aspro nel carattere ma rigoroso nel lavoro e affidabile al punto da indurre Praga ad appoggiarsi sovente a lui nella direzione delle prove, a consultarlo per la scelta dei testi da mettere in repertorio e la distribuzione delle parti.

Mari, che debutta in compagnia con *I mariti* di Torelli, si distingue nelle interpretazioni de *I pescicani* e *L'Aigrette* di Dario Niccodemi, *L'Aiglon* di Edmond Rostand, *La signora dalle camelie* di Dumas figlio, *Madame Sans Gêne* di Victorien Sardou, *Tristi amori* di Giuseppe Giacosa, *L'assalto*, *Il segreto* e *Félix* di Henry Bernstein, *Il viluppo* e *Sole d'ottobre* di Sabatino Lopez, *Il ferro* di Gabriele d'Annunzio e *La porta chiusa* dello stesso Praga. Per la sua dizione pulita Mari è, inoltre, l'interprete per eccellenza dei componimenti in versi declamati al termine delle rappresentazioni.

Gli anni alla Stabile del Manzoni sono cruciali anche sul piano personale. Nel 1912, l'attore entra in compagnia insieme alla prima moglie Pierina Vestri, ma è lì che incontra la compagna, musa e confidente di tutta una vita, Antonietta Mordegia, da lui chiamata Misa (nome d'arte che l'attrice assume dopo la morte di Mari). Tra il giugno e l'ottobre del 1913 è impegnato con la Compagnia milanese in una tournée in Sud-America.

A inizio 1915, Mari si allontana momentaneamente dalla Stabile per entrare come primo attore nella Compagnia Talli-Melato-Giovannini (quest'ultimo in sostituzione di Annibale Betrone, assente per malattia). Nella scelta pesa l'insofferenza nei confronti del decisionismo di di Lorenzo e Falconi, ma incidono fortemente anche questioni private: Mari è in procinto di separarsi legalmente dalla moglie e per evitare di essere accusato di tradimento e abbandono del tetto coniugale decide di congedarsi dalla Stabile, dove sono

11. M. CAMBIAGHI, *Il caffè del teatro Manzoni. Autori e scena a Milano tra Otto e Novecento*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp. 126-127.

scritturate contemporaneamente la moglie e la nuova compagna, evitando il più possibile i contatti pubblici con quest'ultima. Alla militanza nella Compagnia guidata da Talli risalgono le interpretazioni di *L'ombra* e *Il rifugio* di Dario Niccodemi, *Il malefico anello* di Vincenzo Morello, *I capelli bianchi* di Giuseppe Adami e *La gioconda* e *Il ferro* di d'Annunzio, mentre *l'Assalto* di Bernstein è scelto da Mari per le sue serate d'onore. Nel frattempo, il 19 febbraio 1915, ormai considerato un protagonista di primo piano della scena teatrale italiana, su invito di Polese, Mari partecipa alla serata di beneficenza curata da Renato Simoni al teatro Dal Verme di Milano in onore di Virginia Reiter ed Ermete Novelli, in procinto di abbandonare le scene. Interpreta il personaggio di Zigo nella commedia di Paolo Ferrari, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*,¹² con lui: Ermete Novelli, Virginia Reiter, Irma ed Emma Gramatica, Luigi Carini, Maria Melato, Alberto Giovannini, Lyda Borelli, Ugo Piperno, Antonio Gandusio, Edoardo Ferravilla e Virgilio Talli. Nello stesso periodo, è scelto da Ermete Zacconi (che resta legato al più giovane collega da un rapporto di fraterna amicizia per tutta la vita)¹³ per affiancarlo nella sua interpretazione di Otello. Lo Iago di Mari è considerato uno dei cavalli di battaglia dell'interprete, parte che Zacconi lo inviterà a ricoprire – in più occasioni – dal 1915 e fino al 1934-1935. L'esperienza con la Compagnia di Talli, positiva sul piano dell'affermazione artistica, sebbene funestata dall'improvvisa morte per tifo di Alberto Giovannini, si conclude nel luglio del 1915 per motivi non noti. Sofferente di cuore, Mari è riformato dall'esercito.

Nell'ottobre 1915, il suo agente, il livornese Franco Ciuti, confessa all'attore le difficoltà di fare il suo nome presso le compagnie perché, anche se unanimemente riconosciuto come interprete di grande talento, la sua fama di uomo dal pessimo carattere, se non addirittura di «pazzo»,¹⁴ rende impossibili le trattative. Sul carattere difficile di Mari insiste nello stesso periodo il giornali-

12. Cfr. *Il saluto e l'omaggio d'Italia a Virginia Reiter che lascia il teatro*, «La donna», XI, 20 febbraio 1915, p. 26.

13. I rapporti tra Mari e Zacconi risalgono almeno al 1914. I momenti salienti della collaborazione tra i due interpreti sono riconducibili al film *L'emigrante* (1915), scritto e diretto da Mari, che vede Zacconi nei panni del protagonista e all'*Otello* di Shakespeare. Il sodalizio con Zacconi è altresì consolidato anche a livello personale da alcuni gesti di amicizia che il più anziano interprete rivolge a Mari: Zacconi scrittura nel 1915 la prima moglie di Mari, Pierina Vestri (si da consentirne l'uscita dalla Stabile del Manzoni, dove è sotto contratto la nuova compagna dell'attore); garantisce presso le banche perché Mari ottenga dei prestiti come capocomico e – negli anni Trenta – scrittura il figlio minore di Mari, Gastone, nella sua compagnia, arruolandolo anche per un film che però non viene realizzato.

14. Lettera di Franco Ciuti a Febo Mari, 19 ottobre 1915, Torino, Centro studi del Teatro Stabile (d'ora in avanti CSTo), *Archivio Febo Mari*, FM-Ciuti-1915_10_19. La missiva è il primo dei documenti citati in questo studio appartenenti al ricco *Archivio Febo Mari* del CSTo.

sta Jarro che, in una lettera all'attore (dal quale aspetta da tempo una risposta), attribuisce ironicamente il suo silenzio a un'ipotetica reclusione d'urgenza in manicomio.¹⁵ A questo punto, Mari accetta di rientrare nella rinnovata Compagnia Stabile del Manzoni. Nell'aprile del 1913, infatti, Tina di Lorenzo e Armando Falconi avevano deciso di non confermare gli accordi con la Società che gestiva il teatro milanese dopo la scadenza del primo triennio. La nuova Compagnia Stabile, ancora diretta da Praga e salvata dai finanziamenti del conte Giuseppe Visconti di Modrone, inaugura la sua prima stagione nel marzo 1915. Mari riprende il suo posto in formazione in una posizione consolidata dai successi ottenuti in campo cinematografico e con Irma Gramatica come prima attrice. L'apporto dell'attore alla direzione della compagnia è incrementato e a lui è affidata la prima fase di prove di ogni nuova produzione, oltre alle riprese.

Gli anni antecedenti e contemporanei alla Grande Guerra vedono l'ingresso di Mari nelle produzioni italiane di cinema muto, prima come attore e poi, dal 1913, come direttore. La sua filmografia conta più di trenta titoli, tra direzioni, interpretazioni e supervisioni. La prima apparizione su pellicola è ne *L'innocente* di Eduardo Bencivenga (Ambrosio Film, 1912). Al 1913 risale la prima direzione, con *Il critico*, prodotto da Ambrosio Film. Ma il primo film di rilievo è *L'emigrante* (Itala Film, 1915), con Ermete Zacconi e Valentina Frascaroli, di cui Mari è autore del soggetto e della sceneggiatura, centrata sull'amara storia di un padre di famiglia emigrato senza fortuna e rientrato in Italia, dopo molti anni e sventure, inabile per un infortunio sul lavoro. La pellicola è l'occasione – in parte abortita per le resistenze della maggioranza dei gestori di sale cinematografiche – per tentare la sperimentazione di un'immagine emancipata dalla parola, in quanto priva di titoli e sottotitoli. Per l'Itala Film di Giovanni Pastrone e l'Anonima Ambrosio, Mari è impiegato – come di norma avviene negli anni pionieristici del cinema italiano – oltre che come interprete, anche in qualità di direttore, supervisore, sceneggiatore, soggettoista e autore delle didascalie. La partecipazione ad alcune pellicole di rilievo di quegli anni, tra cui *Il fuoco* (1915) e *Tigre reale* (1916), prodotti dall'Itala Film e attribuiti a Giovanni Pastrone¹⁶ e i suoi *La gloria* (Itala Film, 1916) e *Tormento* (Ambrosio Film, 1917), non gli offre, tuttavia, una vera consacrazione, che è, invece, riservata alle dive femminili che lo accompagnano o che dirige (Pina Menichelli, Helena Makowska, Francesca Bertini).

15. Lettera di Jarro a Febo Mari, senza data [1914-1915], ivi, FM-Jarro-sd_02.

16. Sulla possibile coautorialità di Mari de *Il fuoco*, al fianco di Pastrone e sotto lo pseudonimo complessivo di Piero Fosco, ci permettiamo di rimandare a L. PIAZZA, *Ribalte, schermi e microfoni*, in MARI, *Vita comica*, cit., pp. 34-38.

Mari sperimenta il nuovo mezzo non solo, come pure riconosce, per soldi e fama, ma per testarne le specificità al fine di realizzare prodotti d'arte, lontani dagli stereotipi che per pressioni produttive incidono sulle scelte artistiche. Un ideale che ben si sposa, almeno a livello teorico, con i propositi dusiani di approccio alla settima arte. L'attività cinematografica si concentra durante le pause estive dal teatro; l'estate del 1916 fa, così, da scenario all'incontro con Eleonora Duse. È il produttore cinematografico Arturo Ambrosio a presentare Mari all'attrice, in cerca di un direttore cui affidare il suo già solido progetto artistico ispirato al romanzo *Cenere* di Grazia Deledda. I documenti a disposizione permettono di ricostruire abbastanza puntualmente il procedere dei lavori, tra studio della sceneggiatura, prove, girato, fase di post-produzione e quella, non meno articolata, della distribuzione. A dispetto delle parole spesso dure riservate da Duse nei confronti della pellicola e dell'esperienza cinematografica nel suo complesso, emerge nei confronti di Mari un'affezione umana e professionale che sarebbe durata, come testimoniano gli scambi epistolari, almeno fino al 1920. La forza immaginativa della grande interprete trova un controcanto sintonico nell'immaginario simbolista di Mari e il carteggio tra i due consente, da un lato, di confermare la tesi per cui quella messa in atto da Mari e Duse nei confronti di *Cenere* possa essere definita una coautorialità, con uno sguardo più concorde di quanto sia stato detto, in cui il realismo è sempre coniugato a una ricerca simbolica e poetica; dall'altro, di intercettare l'irrequietezza e l'incessante ricerca di Duse, mai paga, che Mari condivide intimamente.¹⁷

Nel frattempo, deluso artisticamente dal rendimento della nuova Stabile, nel gennaio del 1917 Mari approfitta di una degenza di due mesi – dal dicembre 1916 – presso la casa di cura Villa Rosa di Bologna per un non meglio precisato problema cardiaco, per rescindere il contratto senza conseguenze economiche. In contemporanea, Praga riduce progressivamente l'impegno nella direzione della compagnia, che si scioglie quello stesso anno.

Nei primi mesi del 1917 la *débâcle* di *Cenere*, dalle molte sfumature di lettura, non sancisce per Mari un mutamento di prospettiva nella sua poetica filmica, che al contrario insiste con maggiore risolutezza nel percorso intrapreso nell'ottica di un simbolismo espressivo che fa capolino all'interno dei due filoni che la contraddistinguono: quello maggioritario del dramma a forti tinte e quello minoritario, benché persistente, dei temi sociali. Nello stesso anno realizza forse la sua pellicola più rappresentativa, *Il Fauno* (Ambrosio Film), che lo vede interprete principale insieme ad Antonietta Mordegli. Un caso a suo

17. Su tale questione ci sia consentito di rimandare a *ivi*, pp. 38-41.

modo esemplare è quello di *Attila* (Ambrosio Film), successo del 1918, anticipato dall'omonima biografia in sei puntate scritta per il «Corriere della Sera».¹⁸

Fino al 1924, Mari si dedica esclusivamente alla cinematografia, lanciandosi ben presto anche nel ruolo di produttore. Con la Mari films, attiva dal 1918 al 1919, finanzia i suoi ...*E dopo?* (1918), *Casa di bambola*, *Giuda*, *L'orma* (tutti del 1919). Con la pellicola storica *Maddalena Ferat*, nel 1920, inizia la collaborazione con la potente UCI film di Giuseppe Barattolo, con cui nel 1921 firma un contratto in esclusiva. Mari è assunto nel ruolo di direttore, autore di soggetti e supervisore, ma tenta anche di distribuire all'estero i suoi film (la presenza di Mari come direttore e produttore è attestata in Francia nel 1920, in Spagna nel 1924 e in Germania nel 1928-1929). Il rapporto con l'UCI non è tra i più sereni e si conclude intorno al 1924. La parabola cinematografica come direttore di cinema si esaurisce nel 1925 con film commerciali in cui Mari si sforza, tuttavia, di mantenere una linea «artistica di fondo».¹⁹ L'attore avrebbe voluto procedere nel suo lavoro nel teatro di prosa di pari passo con quello per il cinema. A tal fine, nel 1917, insieme al suo agente Franco Ciuti, aveva tentato di fondare senza riuscirvi una compagnia dalla doppia vocazione, impegnata sei mesi l'anno negli spettacoli e sei mesi sul set.²⁰ Così, fino al 1925, Mari resta pressoché privo di scritture teatrali, perché i tempi delle produzioni filmiche mal si conciliano con quelli dei teatri di prosa.

Contestualmente a un rapido e non particolarmente significativo ritorno alle scene, all'inizio del 1924 Mari è nominato segretario generale dell'Associazione nazionale capocomici italiani, nata nel 1917 per tutelare gli interessi della categoria. L'esperienza è breve e deludente e si conclude, il 30 marzo 1925, con le dimissioni dell'attore. Dopo sette anni d'assenza dal teatro, nel settembre 1925 Mari ritorna sulle scene con una propria compagnia, sperimentando la fatica di riconquistarsi un posto tra le compagini di primo ordine. Accanto a lui, come prima attrice, Giannina Chiantoni, oltre a Nella Bonora, Antonietta Mordegli, Adele Musso e Carlo Lombardi. Il repertorio, a parte *Amleto* (su cui Mari si cimenta per la prima volta e che è in scena per dodici sere all'Argentina di Roma), si compone prevalentemente di *pièce* di drammaturgia contemporanea, tra cui: *Gutlibi* di Giovacchino Forzano, *L'amore* di Henry Kistemaekers, *Il mondo è un fazzoletto* e *Il fine della vita* dei fratelli Quintero, *L'uomo in maschera* di Gian Capo, *Parole sulla sabbia* di Attilio Canilli, *Il burattino*

18. Cfr. F. MARI, *Attila. Biografia in sei puntate*, «Corriere della sera», 26 agosto 1917, 2 settembre 1917, 9 settembre 1917, 23 settembre 1917, 30 settembre 1917, 21 ottobre 1917. Nell'*Archivio Febo Mari* si conservano le bozze di un romanzo inedito su Attila, datato 19 maggio 1931 (CSTo, *Archivio Febo Mari*, FM-Mari-Attila).

19. Lettera di Febo Mari a Misa Mordegli, 24 luglio 1917, ivi, FM-Mari-1917_07_24.

20. Cfr. Lettera di Franco Ciuti a Febo Mari, 31 marzo 1917, ivi, FM-Ciuti-1917_03_31.

di Gherardo Gherardi, *Il calzolaio di Messina* di Alessandro De Stefani e *Il miracolo* di Antonio Greppi. Ma ritornano pure i titoli portati al successo durante gli anni della Stabile milanese, come *Il segreto*, *Il viluppo* e *L'Aigrette*.

La vivace creatività di Mari, che insiste sempre in parallelo su teatro, cinema e letteratura, lo porta a lanciarsi in progetti che non sempre vedono la luce. Tra questi, nel 1927, l'ipotesi di messa in scena di *Peer Gynt* di Henrik Ibsen, con le musiche di Edvard Grieg. Il disegno non va a buon fine perché viene anticipato da un analogo progetto di Sem Benelli, che va in scena a Torino l'11 ottobre 1928, a cura della Compagnia Sem Benelli per l'Arte Drammatica diretta dal drammaturgo, con il coordinamento di Guido Salvini. Il mancato debutto è oggetto di una polemica sulle pagine dell'«Arte drammatica»,²¹ che due anni dopo – siamo nel 1929 – rilancia il nome di Mari come direttore artistico di un avveniristico teatro Sintetico,²² in cui capolavori del passato possano essere resi per brevi scene attraverso una particolare operazione di drammaturgia testuale e per mezzo di un palcoscenico girevole e di proiezioni cinematografiche sonorizzate. Una visione difficilmente sostenibile sul piano produttivo che Mari è costretto a dichiarare sospesa *sine die* con una lettera pubblicata nel numero successivo della rivista: «la realizzazione del teatro Sintetico non può essere effettuata che nella sua integrità che non ammette riduzioni di sorta. Perciò è indispensabile una perfezione tecnica e l'assicurazione di un rendimento adeguato all'importanza, al costo e al rischio dell'impresa. Constatato che ciò è irraggiungibile, almeno per ora, e in breve tempo: debbo con rammarico rinunciare al progetto».²³

Tra il 1928 e il 1929, Mari trascorre un periodo di osservazione e lavoro a Berlino con una nuova casa di produzione, la Febo Mari film (da non confondere con la Mari films, attiva dal 1918 al 1919). Ma l'attività filmica procede a rilento e l'interprete è costretto a partecipazioni secondarie in film diretti da altri.²⁴ Al 1931 risale, invece, il fallimento di un ambizioso progetto cinematografico su *Pinocchio* per la Caesar film. La pellicola, diretta da Mari, di cui

21. Cfr. PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *Mari e Per Gynt* [sic], «L'arte drammatica», LVII, 21 aprile 1928, p. 3; ID., *Atto di cameratismo!*, «L'arte drammatica», LVII, 19 maggio 1928, p. 4.

22. Cfr. PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *Il teatro Sintetico e Febo Mari?*, «L'arte drammatica», LVIII, 26 ottobre 1929, p. 1.

23. Dichiarazioni di Febo Mari in *Sospensione del Sintetico*, «L'arte drammatica», LIX, 2 novembre 1929, p. 4.

24. Tra il 1937 e il 1939, Mari colleziona alcune partecipazioni secondarie in *I tre desideri* (Kurt Gerron, 1937), *Il conte di Brechard* (Mario Bonnard, 1938), *Giuseppe Verdi* (Carminio Gallone, 1938), *Lotte nell'ombra* (Domenico Gambino, 1938).

risultano girate solo alcune scene di prova, avrebbe dovuto essere il primo film sonoro della nota casa di produzione romana.

Nel 1930 Mari riprende l'attività di capocomico. Nonostante il generale apprezzamento della critica, riferito essenzialmente all'intelligenza interpretativa e al carisma dell'attore, il responso freddo del pubblico, una certa diffidenza da parte del regime fascista e la salute sempre più cagionevole rendono particolarmente duro l'ultimo decennio di attività. Gli spazi lasciati aperti dalla società dello spettacolo sono angusti e Mari è costretto a tournée in teatri di provincia. In questi anni è il primo interprete italiano dell'*Imperatore d'America*, di *Caterina la Grande* e *Tra gli scogli* di George Bernard Shaw (di cui cura l'adattamento in lingua italiana).

Al 1932 risale la sua riduzione a monologo del romanzo *Giovanni Episcopo* di Gabriele d'Annunzio. Nello stesso anno, Mari torna ad appellarsi alle sue competenze di letterato, perché anche le mille lire guadagnate per la consegna del romanzo *Chi sa perché...*²⁵ sono «una goccia d'acqua che aiuterà a resistere».²⁶ Nel 1934 è interprete, insieme a Memo Benassi, Arturo Falconi, Enzo Biliotti, Guglielmo Fazzini e Giulio Paoli, de *Il pipistrello* di Johan Strauss, per la regia di Max Reinhardt, in collaborazione con Guido Salvini. Tra il 1932 e il 1933 è in scena con *Adamo ed Eva* di Sem Benelli e *Il bacio davanti allo specchio* di László Fodor.

Al triennio 1934-1937 risalgono gli ultimi tentativi, al fianco di Maria Melato e Luigi Carini, di riconquistare un posto al sole in una società teatrale che annaspa di fronte ai nuovi assetti e fatica a lasciare spazio a una proposta di alto mestiere, per quanto ormai fuori tempo massimo. Nel 1933 è databile il primo tentativo di istituire una compagnia sociale insieme all'attrice, cui è legato da una conoscenza che risale alla sua militanza nella Compagnia Talli-Melato-Giovannini (1915) e dal medesimo sentimento di isolamento rispetto al sistema teatrale di quegli anni. Il serrato confronto tra i due interpreti riguarda innanzi tutto il repertorio. Si tratta di una scelta delicata per l'esigenza di offrire un programma variegato – i due attori sono relegati alle piazze secondarie – e che preveda dei ruoli da prima attrice appropriati alle condizioni di Melato, non più giovane ma – per esigenze di mercato – ancora non rassegnata alle parti da vecchia. Le preoccupazioni sulla sostenibilità finanziaria della ditta sono assillanti per l'attrice e incidono in maniera determinata nella scelta degli attori. Il fallimento di questo primo tentativo è ricondotto da Melato alle già menzionate rigidità caratteriali di Mari. Eppure, dopo poco

25. Cfr. F. MARI, *Chi sa perché...*?, Milano, L'editoriale moderna, 1932.

26. Lettera di Febo Mari a Misa Mordegli, 11 luglio 1931, CSTo, *Archivio Febo Mari*, FM-Mari-1931_07_11.

più di un anno, è la donna a tornare a proporre al collega una collaborazione, in vista, anche, di sovvenzioni pubbliche che potrebbero rendere più leggero il peso della responsabilità finanziaria dell'operazione. Più di tutto incide su questa scelta l'urgenza di riprendere a lavorare, drammaticamente condivisa da entrambi gli interpreti. La Compagnia Melato-Carini-Mari è attiva dal 1934 al 1937 e annovera in repertorio, tra gli altri: *Canadà* di Cesare Giulio Viola, *La donna in fiore* di Denys Amiel, *La fine del mondo* di Sacha Guitry, *Primavera sulla neve* di Giuseppe Romualdi. In contemporanea, Mari è impegnato anche autonomamente nel suo tradizionale repertorio, in cui un posto di rilievo è occupato da *Il piccolo santo* di Roberto Bracco.

Nel frattempo, dal 1933 al 1938, Mari è scritturato dalla Compagnia di prosa radiofonica dell'EIAR di Milano. Delle oltre trenta interpretazioni effettuate in quegli anni non rimane alcuna traccia sonora. Il repertorio, che conta alcuni titoli in comune con quello del Mari capocomico, lascia ipotizzare sottotraccia un ruolo direttivo di Mari anche in questo frangente. Frattanto, nel 1938, con la morte della prima moglie, Mari può sposare Antonietta Mordegli, sua compagna da ventisei anni.

Chiusa l'esperienza con Melato e Carini, nel 1937 Mari fonda con Gianna Cellini e Aristide Braghetti la Compagnia di Arte Sceneggiata, con la quale mette in scena *Zuda* di Giuseppe Lanza. Il primo settembre del 1938, in un articolo non firmato su «Perseo» è denunciato il fatto che Mari, Lamberto Picasso e Alfredo De Sanctis siano rimasti ancora una volta «fuori dai ranghi». L'ignoto autore invita capocomici e impresari a fare in modo che possano presto «rimettere il piede sui palcoscenici d'Italia».²⁷ Nella speranza di rivitalizzare la sua carriera, l'attore decide allora di lasciare in un magazzino a Milano tutti i suoi arredi e di trasferirsi a Roma, dove si stabilisce in un modesto albergo.

Ma la capitale non riserva a Mari l'accoglienza sperata e, tra il 1938 e il 1939, restano inascoltate le richieste di Antonietta Mordegli a Benito e Rachele Mussolini e a personalità legate al Governo affinché si offra al marito un incarico pubblico che gli consenta di vivere, dal momento che la sua salute precaria gli rende impossibile l'andare in scena. In una testimonianza orale,²⁸ Mordegli riferisce della frequentazione giovanile tra Mari e Mussolini nella Milano socialista, non attestata altrove ma plausibile, dati i contatti personali e gli incontri intercorsi tra i due negli anni Trenta (come attestano i biglietti dei segretari particolari di Mussolini). A tal proposito, l'attrice ricorda come nell'aprile 1930, durante le date romane della tournée della Compagnia Mari

27. «Perseo», 1° settembre 1938.

28. Il riferimento è alla videointervista rilasciata dall'attrice a Edmo Fenoglio per il documentario RAI *Torino: una donna* (1983).

al teatro Valle, la censura avesse vietato l'affissione dei cartelloni di *réclame* de *Il carretto di mele* (adattamento italiano de *L'imperatore d'America* di Shaw) per ostruzionismo nei confronti di Mari. Dopo l'incontro dell'attore con il capo del Governo, il divieto viene revocato e Mussolini, insieme al resto della sua famiglia, si reca a teatro per assistere alla prima. Se Mari non lesina sia negli scritti privati che pubblici critiche alle scelte in ambito artistico del regime, nel 1938 pubblica la raccolta di poemetti *Il solco e le spighe*,²⁹ omaggio in versi al dittatore, inviato a politici e letterati come estrema richiesta di ascolto e attenzione. A dispetto di ciò, il regime manifesta una sostanziale indifferenza nei confronti dell'attore, se non una velata ostilità, che Mordeglia attribuisce al fatto che egli non volle mai prendere la tessera fascista (cosa che negli ultimi giorni di vita intima di fare, invece, alla moglie). Anche dopo la morte di Mari, il Ministero della Cultura Popolare (come attesta la comunicazione del 25 gennaio 1940)³⁰ boccherà la proposta avanzata dall'attrice di finanziare, come omaggio all'arte del marito defunto, il film *Goldoni e i suoi tempi...*,³¹ sceneggiato da Mari nel settembre 1937.

Nel 1938, le cattive condizioni di salute suggeriscono a Mari di ripiegare di nuovo sul giornalismo. Inizia dunque la collaborazione con il mensile «Turismo d'Italia», dove, tra agosto e dicembre, affronta questioni legate all'industria cinematografica e agli interessi in comune con quella turistica; mentre da febbraio a maggio 1939 per «L'Adriatico» cura la rubrica settimanale *Ribalte, schermi e microfoni*, un notiziario sulle novità teatrali, cinematografiche e radiofoniche, non di rado spazio per acute analisi e spunti polemici, in cui Mari mostra pieno dominio degli argomenti trattati, con riferimenti che valicano i confini nazionali. Inoltre, nel settembre del 1938, in contemporanea con l'emanazione della legislazione antiebraica dell'Italia fascista, Mari scopre, non senza preoccupazione, che il suo vero cognome, Rodriquez, rientra nell'elenco dei cognomi ebraici. Assillato dall'inoperosità e dall'isolamento, muore in povertà a Roma, nella stanza dell'albergo di via del Gesù in cui viveva, il 9 giugno 1939.

Famiglia

Il 23 dicembre del 1908 Febo Mari sposa l'attrice Pierina Vestri (1889-1937), figlia dell'impresario fiorentino Angelo De Farro e dell'attrice Anna Vestri e

29. Cfr. F. MARI, *Il solco e le spighe*, Pescara, Edizioni de L'Adriatico, 1938.

30. Lettera del segretario di Alessandro Pavolini a Misa Mordeglia, 25 gennaio 1940, CSTo, *Archivio Febo Mari*, FM-Min.Cul.-1940_01_25).

31. Cfr. F. MARI, *Goldoni e i suoi tempi...*, sceneggiatura cinematografica (1937), ivi, FM-Mari-Gold.

pronipote di Luigi Vestri. Vestri debutta come prima attrice giovane con Eleonora Duse. In seguito, è scritturata (con la madre e la sorella Luisina) nella Compagnia Reiter, dove incontra il futuro marito. Nel 1912, insieme a Mari, entra nella Compagnia Stabile del teatro Manzoni di Milano. Pierina Vestri e Febo Mari si separano legalmente nel 1912. Alla donna sono affidati i due figli della coppia, Luisa e Gastone, che vivono insieme ai nonni materni a Borgo a Buggiano (Pistoia). Nel 1915 l'attrice entra nella compagnia di Ermete Zacconi.

Nel 1912, Mari avvia la sua relazione con Antonietta Mordeglija, un legame appassionato e profondo, destinato a durare tutta la vita (la coppia non avrà figli). Mordeglija nasce alla Spezia, il 25 gennaio 1894 (il padre è un ufficiale della marina militare). Frequenta a Milano la scuola dell'Accademia dei Filodrammatici, dove si diploma nel 1911. Quello stesso giorno viene scritturata da Praga per la sua Stabile, dove debutta ufficialmente nel gennaio 1912. Dopo un intermezzo nella Compagnia Galli-Guasti-Bracci, rientra nella nuova Stabile di Praga. Apprezzata dalla critica sia come interprete teatrale che cinematografica, Mordeglija segue la carriera di Mari mantenendosi sempre un passo indietro. Eppure, è la principale interlocutrice dell'attore, che la consulta su ogni aspetto artistico e strategico della sua carriera. Per volere di Eleonora Duse, alla quale è legata da una sincera amicizia, prende parte alle riprese di *Cenere* nel ruolo di Margherita, fidanzata di Anania, ma è *Il fauno* a consacrarla come attrice cinematografica. Seguiranno, sempre per la direzione di Mari, *Casa di bambola* (nel ruolo di Nora), *Giuda*, *Tormento* e *L'orma*. Ritorna sulla scena di prosa insieme al compagno nel 1928. Sono anni complessi, in cui la donna alterna la presenza nelle compagnie dirette da Mari a periodi d'inattività. Nel 1938 – con la morte di Pierina Vestri – la coppia può finalmente sposarsi. Dopo la morte del marito, Mordeglija smette di recitare in teatro. Accetta di entrare nella Compagnia di prosa dell'EIAR di Torino, dove diventa una delle voci radiofoniche più apprezzate. Torna occasionalmente a recitare in video negli sceneggiati televisivi *I Buddenbrook* (Edmo Fenoglio, 1971), *Una donna* (Gianni Bongioanni, 1977), *Che fare?* (Gianni Serra, 1979) e nel film *Nostra madre* (Silverio Blasi, 1983). Muore a Torino il 26 febbraio 1992.

Il primogenito di Mari, Libero Rodriguez, nasce fuori dal matrimonio il 1° maggio 1906. La madre è sconosciuta e il padre riesce a ottenerne l'immediato affidamento dal tribunale. Trascorre infanzia e giovinezza tra Napoli, dove vive con la nonna paterna, e Torino, dove frequenta il collegio. Completa gli studi di ragioneria a Roma e nel 1927 è giornalista praticante nella redazione de «Il Resto del Carlino», sotto la guida di Gherardo Gherardi. Muore in circostanze tragiche il 19 maggio 1931.

Luisa Rodriguez (1910-1992), che assume il nome d'arte di Isa Mari, è scrittrice, sceneggiatrice e segretaria di edizione per produzioni cinematografiche (tra cui *Letto a tre Piazze* di Steno e *La dolce vita* di Federico Fellini). È autri-

ce del romanzo *Roma, via delle Mantellate*, sui suoi otto mesi di reclusione per motivi politici nel carcere di Regina Coeli. Gastone Rodriguez (1912-d.s.) debutta come generico nella Compagnia di Zacconi, con il quale avrebbe dovuto girare anche un film, poi annullato. Abbandonata l'attività artistica, si stabilisce con la moglie e i figli a Firenze. Di lui non si hanno notizie successive.

Formazione

Stando a quanto dichiarato da Mari, sin da bambino recita versi e monologhi nelle occasioni conviviali. Tuttavia, i genitori ne ostacolano risolutamente l'entrata in arte. A Messina, a nove anni entra in una compagnia teatrale composta da altri cinque coetanei, 'La Scuola de l'arte', con sede in un primo tempo in Via di Neve e in seguito al teatro della Munizione. Oltre alle mansioni di attore si dedica a quelle di autore e scenografo (una competenza acquisita, quest'ultima, che – insieme alle buone capacità grafiche – continuerà a impiegare sotto pseudonimo durante gli anni di capocomicato). Esperienza folgorante sulla via della vocazione teatrale è la messa in scena di *Andreina* di Sardou, a cura della Compagnia di Lorenzo Andò, a cui assiste all'età di dieci anni al teatro Politeama della sua città natale.

Emancipatosi dalla famiglia d'origine con il trasferimento a Milano nel 1905, il suo spirito appassionato gli consente di cogliere occasioni di teatralità all'interno delle manifestazioni politiche nel capoluogo lombardo. Nel 1906 è attore nella compagnia filodrammatica socialista *L'Arte moderna*. In quell'anno, dopo un'esibizione di Flavio Andò e Irma Gramatica, impegnati nell'allestimento al teatro Manzoni de *La via più lunga* di Henry Bernstein, matura la decisione di entrare in arte. Decide così di frequentare il triennio di formazione dell'Accademia dei Filodrammatici. Nel 1908, dopo aver superato l'esame di ammissione e frequentato per qualche giorno le lezioni insieme ad allievi più giovani di lui, la maestra di declamazione, Teresa Boetti Valvassura, pur riconoscendolo tecnicamente poco attrezzato e con difetti di dizione (che le ricordano quelli di Flavio Andò), gli suggerisce di imparare il mestiere direttamente sulle tavole del palcoscenico, perché troppo vecchio e troppo colto per seguire un percorso accademico.

Mari, dunque, impara l'arte direttamente dai capocomici con cui lavora nei primi anni di carriera. Da loro apprende anche le tecniche per gestire una compagnia, che impiegherà negli anni di capocomicato. Negli scritti autobiografici, Mari annovera tra i suoi maestri Virginia Reiter, che sancisce la rapidissima ascesa del più giovane compagno di scena promuovendolo dopo solo sei mesi a

primo attore. Di Virginia Reiter Mari ricorda la statura d'attrice, la voce cristallina e l'espressività «asimmetrica, storta, mutevole in infinite espressioni».³²

Ma l'impatto più rilevante è quello offerto dalla breve eppure intensissima militanza, tra il 1909 e il 1910, al fianco di Ferruccio Garavaglia, di cui si definisce «devoto discepolo riconoscente».³³ Garavaglia impone a Mari, non senza suscitargli l'iniziale disappunto, di alternare le parti di primo attore e primo attore giovane a quelle di generico, per stimolarne la ricerca espressiva e attutirne le spigolosità caratteriali. Quando Mari, ormai interprete maturo, mette in scena *Amleto* e *Il piccolo santo* di Roberto Bracco, cavalli di battaglia di Garavaglia, non potrà fare a meno di guardare alle interpretazioni fattane dal maestro, recuperando con cura filologica i copioni con i tagli predisposti in quelle occasioni. Il loro rapporto si conclude per la morte di Garavaglia in quel 1912 che segna il passaggio di Mari alla Stabile milanese. La cooperazione tra Garavaglia e il giovane discepolo, che lo sostituisce nelle prove e con cui condivide lo studio di Shakespeare, anticipa quella intercorsa tra Mari e Marco Praga.

Praga e Mari sono legati da un rapporto di affetto e fiducia che si protrae ben oltre la fine della loro collaborazione e fino al suicidio del drammaturgo. Praga non lesina all'attore, che appella «Divo»,³⁴ consigli interpretativi, come quello di premettere a quello psicologico un saldo studio mnemonico, indispensabile per poter pensare ciò che si dice e per affinare più efficacemente i dettagli dell'esecuzione in modo collegiale sulle tavole del palcoscenico. «Papà Praga»,³⁵ come viene definito da Mari, lo incoraggia quando, a inizio 1915, l'interprete si allontana dalla Stabile per entrare nella Talli-Melato-Giovanini: pur consigliandogli di non avere troppa fretta di arrivare, lo rassicura scrivendogli che ha tutto «per diventare un grande attore, per prendere il primo posto quando qualche grande che ancora rimane sulla scena italiana si sarà ritirato».³⁶ Il lavoro in una compagnia di complesso come quella del Manzoni si rivela determinante per Mari, perché gli consente di imparare a intonare la sua recitazione a quella degli altri compagni di scena, senza cercare di primeggiare sugli altri, ma inseguendo il successo d'ensemble. Uno spirito di servizio alle superiori ragioni artistiche che contraddistingue anche le sue partecipazioni cinematografiche in ruoli secondari nella fase declinante della carriera.

32. MARI, *Vita comica*, cit., p. 107.

33. F. MARI, *Un uomo nudo. Ovverossia: Febo Mari che si spoglia... anche della barba*, «Comoedia», x, 15 maggio-15 giugno 1928, p. 25; ora in ID., *Vita comica*, cit., p. 128.

34. Lettera di Marco Praga a Febo Mari, s.d. [1912], CSTo, *Archivio Febo Mari*, FM-Praga_sd1.

35. MARI, *Un uomo nudo*, cit., p. 25, ora in ID., *Vita comica*, cit., p. 129.

36. Lettera di Marco Praga a Febo Mari, 21 febbraio 1915, CSTo, *Archivio Febo Mari*, FM-Praga-1915_02_21; ora in MARI, *Vita comica*, cit., p. 218.

Nelle prose memoriali, infine, Mari ricorda il magistero di Virgilio Talli, «maestro-donno e compagno»,³⁷ con cui lavora per sei mesi nel 1915 e che influisce considerevolmente sulla sua peculiare visione dei mestieri della scena. Mari descrive con profondo rispetto il severo piglio di Talli (di cui evoca l'appellativo di 'sergente istruttore'),³⁸ che definisce massimo maestro nella direzione d'attori. Un controllo sull'esecuzione artistica a cui Mari attribuisce il perfetto affiatamento della compagnia, raggiunto dopo un alto numero di prove, affinché gli interpreti apprendano e consolidino fonìa e meccanica della scena predisposte nel dettaglio dal direttore. Un modello che, pur colpevole di rendere eccessivamente dipendenti gli allievi dalle indicazioni del maestro, appare in piena sintonia con la vocazione allo studio e all'approfondimento che è propria del Mari interprete, prima e direttore, poi. Un dirigismo interpretativo introiettato da Mari, come sembrano alludere le parole di Maria Melato quando, nel 1933, contrattando con il collega la composizione di una loro potenziale ditta, gli ricorda: «anche voi mi avete detto che nella vostra compagnia avevate degli elementi scadenti, che voi, per miracolo, siete riuscito a far recitare bene – E voi continuerete anche nella nostra compagnia a compiere questi miracoli!». ³⁹

Un'ultima annotazione riguarda gli incontri sul set con Ermete Zacconi ed Eleonora Duse. Allo Zacconi cinematografico si richiamano esplicitamente le interpretazioni filmiche di Mari, in cui riaffiorano gli occhi spalancati del più anziano collega, il volto mobilissimo, i movimenti a scatti alternati alle pause. Più stratificati gli echi dell'influenza di Eleonora Duse, che suggerisce al più giovane compagno di lavoro un modo nuovo di stare sulla scena teatrale (più che in quella cinematografica). Della sfaccettata espressività dusiana, Mari farà proprio, pur in maniera originale, come altrove è stato descritto, un «dolorismo estetizzante»,⁴⁰ talvolta fatto di silenzi e di sospensioni, che innerva di modernità un dettato scientemente radicato sui principi interpretativi propri della tradizione attorica precedente, da cui Mari non sa pienamente staccarsi.

37. Ivi, p. 61.

38. Cfr. ivi, p. 91.

39. Lettera di Maria Melato a Febo Mari, 10 dicembre 1916, CSTo, *Archivio Febo Mari*, FM-Mela-1916_12_10; ora in F. MARI, *Vita comica*, cit., p. 186.

40. A. PETRINI, *Febo Mari. Fra dannunzianesimo e dolorismo*, in ID., *Fuori dai cardini. Il teatro italiano negli anni del primo conflitto mondiale*, Torino, UTET Universitaria, 2020, p. 114.

Stile

Mari edifica la sua identità d'attore attorno alla fisionomia dell'interprete colto e poeta. Gli scritti autobiografici e di autoanalisi consentono di ricostruire il suo elevato grado di consapevolezza nella riflessione sullo statuto dell'arte scenica. In essi affronta il tema della vocazione attoriale e della formazione dell'interprete, facendosi sostenitore di un'idea di arte come dote innata, in ultimo non trasmissibile. Come dichiara, infatti, gli allievi possono essere indottrinati sulle tecniche ma l'arte in sé non si può insegnare.

Mari è un paladino dell'immedesimazione dell'attore, che per lui deve condividere intimamente le emozioni dei personaggi per potere effettuare delle interpretazioni efficaci. Tuttavia, l'adesione all'emozionalismo viene proclamata apoditticamente, senza esplicitare che parte abbiano le competenze tecniche e che parte le doti innate; senza chiarire come avvenga, infine, il processo di creazione: «ci sono degli attori che arrivano ad ottenere l'effetto della commozione nel pubblico, senza soffrire affatto... anzi... senza 'sentire' niente. Io sono di quegli altri».⁴¹

Nonostante l'approccio dichiaratamente antididerotiano, il controllo tecnico della materia, l'intelligenza del testo, la propensione allo studio e la perfetta dizione sono gli elementi che più colpiscono la critica all'apparire di Mari sulla scena teatrale. Come osserva Enrico Polese, infatti, «il Mari non è un improvvisatore, è un artista di studio, è un uomo intelligente, istruito, che si è dato all'arte perché chiamato a questa da forte, da sentita passione e che porta anche nella sua recitazione una traccia della continua sua riflessione».⁴² Ma Polese sottolinea anche la fortuna di Mari, affatto scontata, di aver potuto far fiorire il suo talento all'interno della Stabile del teatro Manzoni, una compagnia – almeno a livello programmatico – sperimentale, in cui la sua ricerca espressiva e la sua linea interpretativa sempre originale hanno trovato lo spazio per affermarsi. Le 'regole' dell'arte di Mari sono addirittura assunte a decalogo per l'intera compagnia, tanto da essere affisse a un cartello, visto e approvato dal direttore Praga, in cui si legge: «Devo rendere sobrio il mio gesto. / Non mi devo 'ascoltare'. / Devo preoccuparmi di non essere lento. / Febo Mari».⁴³

Se Mari è celebrato come una rivelazione nelle commedie di complesso, la sua fisionomia d'interprete si definisce meglio, nel 1914, all'indomani del debutto nel ruolo di Gherardo Ismera per la prima italiana de *Il Ferro* di Ga-

41. F. MARI, *Cavallo di battaglia... Quello dello scontro di domani*, «Comoedia», XIV, 15 luglio-15 agosto 1932, p. 27; ora in ID., *Vita comica*, cit., p. 144.

42. E. POLESE SANTARNECCHI, *Febo Mari*, «L'arte drammatica», XLI, 29 giugno 1912, p. 1.

43. F. MARI, cartello per la Compagnia Stabile del teatro Manzoni, s.d., CSTo, *Archivio Febo Mari*, FM-Mari-Stabile.

briele d'Annunzio, *pièce* protagonista di un clamoroso lancio studiato dall'impresario Adolfo Re Riccardi con tre debutti in contemporanea in tre città diverse a cura di compagnie di primissimo piano.⁴⁴ In quell'occasione, l'interpretazione di Mari per la Stabile del Manzoni, al fianco di Tina di Lorenzo, è particolarmente apprezzata e ritenuta superiore a quelle di Luigi Carini e Ugo Piperno, protagonisti maschili delle altre due versioni (rispettivamente con la Compagnia di Virginia Reiter, a Torino, e con quella di Lyda Borelli, a Roma). Il personaggio del superomistico assassino è messo in luce da Mari in tutta la sua potenza drammatica. L'attore ne fa una rilettura appassionata e intelligente, in grado di compensare i limiti del disegno drammaturgico dannunziano: «Febo Mari fu artista sommo, incomparabile, fino al punto da far scomparire la inverosimiglianza mostruosa del carattere».⁴⁵ Un'interpretazione decisiva per la carriera, che gli spiana la strada per l'ingresso nella Compagnia di Virgilio Talli, dove l'apprezzamento della critica e del pubblico viene ulteriormente rinsaldato. Non a caso, Mari torna a interpretare, specialmente nelle sue serate d'onore, quei ruoli che lo avevano consacrato durante la militanza nella Stabile milanese. Lo vediamo impegnato di nuovo ne *L'assalto*, ne *Il ferro*, come pure ne *La gioconda* e ne *I capelli bianchi*, dove l'attore esibisce «tutta la sua forza e sicuro [cammina] verso quella perfezione superiore che lo rende già tra i più eletti».⁴⁶

La carenza di sfumature che pochi detrattori gli rimproverano agli esordi sembra superata nel giro di pochi anni attraverso una consapevole ricerca di semplificazione, nel gesto e nella parola, nel rifiuto dell'enfasi e dell'urlo. L'esperienza cinematografica, che si sostituisce per alcuni anni alla pratica di palcoscenico, lascia inevitabilmente una traccia significativa nelle scelte dell'attore. Se sul piano interpretativo il magistero zacconiano – con i più canonici occhi sgranati e movimenti spezzati tra stasi e movimento – emerge nel Mari interprete cinematografico, è del tutto originale il sapiente uso del corpo, che più del volto rivela un percorso trasformativo. Ma la prassi filmica incide anche nello sguardo del Mari capocomico. Così che, per esempio, nel 1926, quando per la prima volta porta in scena *Amleto* (che resta in repertorio fino al 1932) la domestichezza con la fono-fotografia gli suggerisce di sostituire il ruolo dello spettro con una registrazione a riverbero continuo e proiezioni luminose, mentre – più in generale – un uso sperimentale della luministica e del cromatismo gli suggerisce di tingere di sfumature diverse, in base al momento

44. Sulla vicenda si rimanda a M.I. BIGGI, *Le tre prime de 'Il ferro'*, «Archivio d'Annunzio», iv, ottobre 2017, pp. 95-108 e a PETRINI, *Febo Mari*, cit., pp. 116-121.

45. TOM, *La 'ripresa' del 'Ferro' di Gabriele D'Annunzio al teatro Valle*, «Giornale d'Italia», 10 maggio 1914.

46. A. ROTA, *La Talli e soci e Niccoli a Genova*, «L'arte drammatica», XLIV, 6 marzo 1915, p. 2.

della tragedia, le nubi di cui è disseminata la scena. Infine, il Mari interprete shakespeariano ha un nuovo momento di gloria con la «personalissima» interpretazione di Iago al fianco di Zacconi-Otello, nel corso di serate benefiche eccezionali distribuite tra il 1915 e il 1934-1935, «tale da non essere adombrata da quella del maestro». ⁴⁷

Il ritorno sulle scene negli anni Trenta ci consegna un interprete che ha raggiunto la piena maturità e arricchito il suo prisma interpretativo di nuove sfumature. Il successo di pubblico e critica ottenuto nei panni del personaggio di Félix, protagonista della commedia omonima di Bernstein (in repertorio dal 1926 al 1932), dà modo, per esempio, all'anonimo recensore de «Il Piccolo di Trieste» di segnalare quanto il pubblico apprezzi «questo attore che sa plasmare e vivificare con prontezza intuitiva e ardore di temperamento i personaggi del suo repertorio. Calore di effusione, ricchezza di colorito, vigore di espressione, vivacità e rapidità mimica, nitidezza e precisione di contorni: la tavolozza interpretativa di Mari è composta di molti colori ch'egli sa usare con pittoresco estro e con accorgimento». ⁴⁸

Negli anni del capocomicato Mari si mostra insofferente ai limiti della drammaturgia italiana contemporanea, per la sua tendenza all'epigonismo degli stranieri. Eppure, non esita a investire sui nuovi autori, che invita a farsi guidare dalla stella polare della rappresentabilità sulla scena, della teatralità. I drammaturghi attivi tra gli anni Venti e Trenta si rivolgono a lui non solo come potenziale *metteur en scène* delle loro opere, ma come critico severo e come intellettuale avvertito delle logiche che reggono la scrittura scenica. Con molti di loro Mari intesse un fertile rapporto, nutrito anche di *vis* polemica. Sono, inoltre, frequenti i momenti di scontro con la Società Italiana degli Autori, cui Mari chiede una riduzione dei diritti d'autore per poter proseguire nella sua operazione di sostegno alla nuova drammaturgia: specie in provincia, dove lui è «condannato» ⁴⁹ a recitare, proporre in repertorio autori contemporanei significa mettere in conto incassi irrisori rispetto a quelli procurati dalle serate riservate ai classici. Per l'attore, la scelta consapevole di contribuire allo svecchiamento culturale delle scene deve tornare a essere sostenibile sul piano economico.

Nell'ambito della ricerca drammaturgica in proprio, un momento centrale è rappresentato dalla riduzione a monologo del romanzo *Giovanni Episcopo* di Gabriele d'Annunzio. Ricevuto il benestare dall'autore, l'adattamento di

47. L. ANTONELLI, *Attori allo specchio: Febo Mari visto da Luigi Antonelli*, in MARI, *Vita comica*, cit., p. 133.

48. *La prima recita di Febo Mari al Verdi*, «Il Piccolo di Trieste», s.d.

49. Lettera di Febo Mari ad Alessandro De Stefani, 4 novembre 1925, CSTo, *Archivio Febo Mari*, FM-Mari-1925_11_4.

Mari debutta al teatro Manzoni di Milano nel maggio 1932, ma gli esiti sono discordanti (resta in repertorio fino all'anno successivo). Nelle recensioni predominano i riferimenti alla maschera quasi espressionista⁵⁰ dell'attore, valorizzata da un sapiente uso della luministica, con un disegno interpretativo che estremizza l'impronta patologica del referente letterario. Schiettamente negativa la testimonianza della figlia Luisa: «il pubblico si allontanava sempre più dalla sua recitazione tenorile. Il teatro era semideserto. I giornali, feroci: 'esempio madornale di carenza autocritica'. Avrei voluto andare da papà, scuoterlo, dirgli di non cantare più recitando, di affogare in libreria D'Annunzio e il suo *Giovanni Episcopo*».⁵¹ Un caso analogo era stato, nel 1930, quello di *Padre Sergio*, riduzione di Mari per le scene del racconto omonimo di Tolstoj. Anche in quell'occasione era stato essenzialmente il pubblico a sancirne la mancata riuscita. Sebbene, infatti, della recitazione di Mari venga messa in risalto la nobiltà e compostezza, il recensore non può fare a meno di rilevare la contraddizione insanabile di una tale operazione: «è davvero ammirabile la tenacia con cui Febo Mari persegue il suo sogno d'arte, inteso a portare sulla scena opere d'eccezione in cui l'elemento di pensiero predomina su quello puramente teatrale, non curandosi della indifferenza del pubblico che preferisce le situazioni chiare ed emozionanti, mostrandosi riluttante a tutto ciò che impone uno sforzo del cervello [...]».⁵²

Non pago, in epoca di protezionismo anche culturale, di portare per primo sulle scene i lavori di George Bernard Shaw, Mari prosegue a manifestare indifferenza nei confronti della censura fascista scegliendo di allestire nel 1936 *Il piccolo Santo* di Roberto Bracco, una delle sue interpretazioni più significative. La fascinazione dell'interpretazione del maestro Ferruccio Garavaglia, cui si deve nel 1912 la prima assoluta del capolavoro del drammaturgo napoletano, è il movente iniziale di avvicinamento di Mari all'opera e al suo autore. La prima richiesta a Bracco in tal senso, datata 21 ottobre 1914, testimonia che il desiderio di Mari di interpretare Don Fiorenzo precede l'edizione di Ruggero Ruggeri (la cui nota interpretazione è del 1915). Ma Bracco ha appena concesso l'opera a Ruggeri e Mari deve aspettare il 1936 per portare a compimento il suo proposito, immune com'è dal servilismo della società dello spettacolo, che, per paura di ritorsioni, in quegli anni ha smesso di portare sulla scena i drammi dell'autore invisibile al fascismo. Lo studio che l'attore fa del personaggio di Don Lorenzo è occasione per innescare uno scrupoloso dialogo con il

50. N. CARELLI, *Un 'Giovanni Episcopo' espressionista*, «Vita femminile», XIV, luglio 1932, pp. 22-23.

51. MARI, *La casa*, cit., p. 23.

52. A. LA., *Duse. 'Padre Sergio' di Leone Tolstoj*, [senza testata], s.d.

drammaturgo. Memore della lezione di Garavaglia, Mari parte dai tagli sul copione predisposti dal maestro per costruire il suo personale disegno interpretativo. Lo spettacolo debutta quell'anno, ma lo spirito inquieto dell'interprete, la voglia di approfondire lo scavo del personaggio a partire dalla parola poetica dell'autore, lo inducono a mettere in dubbio la validità della sua visione originaria e a chiedere il conforto dell'autore che riconosce l'efficacia della proposta dell'attore. La sua è un'interpretazione intima, esaltata dalla scelta – a dispetto di quanto suggerito dal testo – di non accompagnare nella scena finale lo stravolgimento emotivo di Don Fiorenzo con uno sconvolgimento anche fisico. Una poetica dell'inespresso di matrice simbolista che traspare in questa occasione, come in quelle pause e silenzi propri di alcune delle interpretazioni più riuscite di Mari, sin dagli anni della sua fulminea affermazione e che ravviva uno stile recitativo diviso tra modernità e tradizione, da cui Mari sceglie di non affrancarsi.

Scritti

Oltre che attore e direttore, Febo Mari è poeta, romanziere e giornalista. Ciò che caratterizza l'artista non è il semplice dominio dei contenuti ma un'attitudine allo studio, all'approfondimento, all'indagine scrupolosa che applica indistintamente nella preparazione di un nuovo ruolo, nella stesura di una sceneggiatura o di un romanzo, come nell'elaborazione di proposte di riforma dell'industria cinematografica italiana.

Mari intraprende da giovanissimo l'attività di giornalista, per testate messinesi («l'Aquila latina», «La Tribuna» e «La Gazzetta di Messina») e per «Il Gazzettino quotidiano» di Milano. Autore di articoli autobiografici durante l'acme della sua carriera, ripiega nella scrittura su periodico negli ultimi anni di crisi (collabora con «Turismo d'Italia» e «L'Adriatico»). Nell'ampio arco della sua produzione giornalistica e saggistica emerge costantemente la voglia di andare oltre il proposito originario di scrittura, di scollinare dal tema dato con uno stile che, tra ironia e rivendicazione, rivela un tentativo di costruzione non solo di un'identità di interprete ma anche d'intellettuale, allo scopo di edificare intorno a sé un'autorevolezza, frutto di cultura personale e di piglio critico, utile – a maggior ragione – negli anni di isolamento e inattività.

In contemporanea all'inizio dell'attività di redattore, Mari esordisce come poeta. I suoi componimenti, permeati di un sentimento estetizzante di derivazione dannunziana, sono pubblicati su periodici lungo tutto l'arco della sua carriera d'attore, a partire dal 1909. Tra questi citiamo: *La canzone del Vessillo* (1916), *Ver Sacrum* (1929), *Per Gabriele d'Annunzio* (1938), *Il re* (1938). Nel 1938 Mari pubblica per le edizioni del periodico «L'Adriatico» la plaquette di versi

Il solco e le spighe, che contiene i poemetti in terzine dantesche *Dux*, dedicato a Benito Mussolini e alla campagna etiopica, *Ver Sacrum*, che celebra Roma dalla nascita fino all'affermazione del fascismo e, infine, *Ariel*, in morte di d'Annunzio. Le sue virtù poetiche, tra l'altro, hanno spesso accompagnato l'attività di attore di prosa e di interprete e autore cinematografico. Le uscite de *Il fuoco* (1915) e *Il fauno* (1917) sono accompagnate dalla pubblicazione dei poemetti omonimi, intesi come sintesi lirica e ideale didascalica dei quadri che compongono le due pellicole. L'Archivio Febo Mari conserva anche la bozza 'in bella' di una raccolta di liriche, a cui l'attore lavorava al momento della morte.

Il Mari autore si cimenta anche nella narrativa. Nel 1918, l'uscita nelle sale del successo cinematografico *Attila* è anticipata da una biografia in sei puntate per il «Corriere della sera» (inoltre, in Archivio si conservano le bozze di un diverso romanzo inedito, datato 19 maggio 1931 e intitolato *Attila*). Nel 1932 l'attore, assillato dal bisogno di sostenersi economicamente, pubblica *Chi sa perché...?*, che risente dell'influenza del romanzo d'appendice e popolare.

Sin dal periodo della militanza nella Compagnia De Farro-Gamna, la creatività di Mari si manifesta anche nella drammaturgia. Il capocomico Ferruccio Garavaglia porta in scena in Italia e all'estero i suoi: *Il padre*, *Il gorgo*, *La vita dell'uomo e delle bestie*, *Paradosso*, *Chi sa perché?*, *Il fratello*. Tra questi, solo la tragedia *Il gorgo*,⁵³ ambientata in Sicilia ai primi dell'Ottocento e ricca di echi dannunziani, è pubblicata nel 1910 (e riedita, col titolo *Le Spire* e lievi differenze nel 1913). Negli anni della maturità, fortemente critico nei confronti di questi lavori, sceglie di non inserirli in repertorio. Nel 1928 pubblica su «Comoedia» il monologo in cinque atti *Un uomo nudo*, che non risulta sia mai stato rappresentato. Si tratta di un testo autobiografico dal tono umoristico, composto con l'intento di rinfrescare la memoria del pubblico sulla sua carriera teatrale per prepararlo al suo rientro sulla scena di prosa, dopo gli anni di chiusura «nel mutismo... interpretativo delle films».⁵⁴

Resta purtroppo incompiuto lo scritto memoriale *Vita comica*, recentemente pubblicato, che concorre ad ampliare il repertorio di autobiografie d'attore del Novecento italiano. Databile sulla base di riferimenti interni al 1938, si compone di medaglioni biografici dei personaggi incontrati da Mari durante il suo percorso professionale, dal 1905 al 1909 circa. La scrittura per *exempla* è un modo consapevole di lavorare sulla memoria del teatro; nel rivolgersi a un pubblico dichiarato di colleghi, Mari contribuisce a mantenere in vita la trasmissione del sapere attoriale, con l'obiettivo d'innescare nei potenziali lettori lo stimolo all'emulazione verso i maestri e le maestre i cui ritratti sono cesel-

53. Cfr. F. MARI, *Il Gorgo*, Tipografia di Borgo a Buggiano, 1910.

54. MARI, *Un uomo nudo*, cit., p. 25; ora in ID., *Vita comica...* cit., p. 129.

lati nei brevi capitoli. Il fatto che l'opera sia stata composta pochi mesi prima di morire, in condizioni di grave instabilità di salute ed economica, non può non incidere sulla scrittura. *Vita comica* si colloca nell'epoca del disincanto. Non ha l'intento di forgiare o consolidare una fisionomia precisa alla carriera di Mari – come spesso accade negli scritti d'artista – ma rivela lo spirito sagace, colto, ironico dell'attore, in un certo senso superiore alle miserie umane cui adesso deve far fronte, tradendo un gusto letterario che sovrasta il progetto 'autoagiografico'.

Infine, del febbrile dinamismo creativo dell'attore sono specchio le decine di adattamenti e traduzioni che compongono il vasto repertorio delle compagnie che ha diretto e che sono testimoniate dai documenti raccolti nel ricco Archivio Febo Mari. Nell'ampio ventaglio della produzione di Febo Mari è possibile rintracciare un'unità formale di fondo, una poetica che si arricchisce delle reciproche intersezioni tra teatro, cinema e letteratura. Una sinergia di cui lo stesso interprete ha coscienza se, pochi mesi prima di morire, dichiara a Renato Simoni, che la poesia per lui, ormai inattivo in teatro e cinema, è il solo mezzo rimastogli per far sentire la sua voce.⁵⁵

REPERTORIO

Per il dettaglio degli spettacoli teatrali, delle interpretazioni cinematografiche e radiofoniche di Febo Mari, per la consultazione delle fonti audiovisive relative alla carriera dell'attore e per l'iconografia, si rinvia al profilo completo edito in Archivio Multimediale degli Attori Italiani: amati.unifi.it.

FONTI, RECENSIONI E STUDI CRITICI

Dell'attore è presente un fondo documentario (*Archivio Febo Mari*) conservato presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino. Il ricco archivio è giunto al Centro Studi in momenti successivi a partire dal 20 marzo 1992, quando l'esecutore testamentario di Antonietta Mordegli, l'attore Pieralberto Marché consegna il primo nucleo di materiali. Altri lotti documentali sono affidati al Centro Studi nel 1992, nel 1998, nel 2008 e nel 2016. La notevole mole di materiale ospitata nell'Archivio torinese comprende: 326 monografie appartenute a Mari (in parte annotate); 143 copioni teatrali, sceneggiatu-

55. Lettera di Febo Mari a Renato Simoni, 7 aprile 1939, CSTo, *Archivio Febo Mari*, FM-Mari-RS-1939_04_07.

re, soggetti cinematografici e documenti dattiloscritti e manoscritti relativi a progetti artistici di Mari e alla sua produzione lirica e in prosa; 550 recensioni, locandine, foto (di scena e personali), *dépliant* pubblicitari (relativi alla sua attività di capocomico) e una ricca corrispondenza (circa 1250 documenti, tra lettere e telegrammi), comprendente il carteggio tra Mari e la moglie e quello tra Mari e alcune importanti personalità del suo tempo.

Manoscritti:

Il fratello, dramma, 1908, CSTo, *Archivio Febo Mari*, FM-Mari-Fratello.

Lettera di Febo Mari a Jarro (Giulio Piccini), Firenze, 23 giugno 1912, Roma, Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo, *Autografi*, fasc. *Febo Mari*, ora in *Id.*, *Vita comica...* cit., p. 113.

Telegramma di Febo Mari a Ermete Zacconi, 4 ottobre 1914, CSTo, *Archivio Febo Mari*, FMZacco-1914_10_04.

Lettera di Jarro (G. Piccini) a Febo Mari, s.d. [1914-1915], *ivi*, FM-Jarro-sd_02.

Lettera di Franco Ciuti a Febo Mari, 19 ottobre 1915, *ivi*, FM-Ciuti-1915_10_19.

Il paradosso, dramma, 1915, *ivi*, FM-Mari-Paradosso.

Attila, soggetto cinematografico dattiloscritto, 1917, *ivi*, FM-Mari-Attila_sg.

Lettera di Franco Ciuti a Febo Mari, 31 marzo 1917, *ivi*, FM-Ciuti-1917_03_31.

Lettera di Febo a Misa Mordegli, 24 luglio 1917, *ivi*, FM-Mari-1917_07_24.

Giuda, sceneggiatura cinematografica dattiloscritta, 1918, *ivi*, FM-Mari-Giuda.

La donna di cera, soggetto cinematografico dattiloscritto, 1925, *ivi*, FM-Mari-Cera.

Lettera di Febo ad Alessandro De Stefani, 4 novembre 1925, *ivi*, FM-Mari-1925_11_4.

Vortice, dramma, 1926, *ivi*, FM-Mari-Vortice.

Lorenzinaccio, dramma dattiloscritto, 1926-1927, *ivi*, FM-Mari-Lorenzinaccio.

Sancho Pancho, dramma, 1927, *ivi*, FM-Mari-Sancho.

L'emigrante, cineromanzo dattiloscritto, 1928, *ivi*, FM-Mari-Emigrante.

Cerco un cane, dramma, 1931, *ivi*, FM-Mari-Cane.

Lettera di Febo Mari a Misa Mordegli, 11 luglio 1931, *ivi*, FM-Mari-1931_07_11.

La ruota, dramma dattiloscritto, 1932, *ivi*, FM-Mari-Ruota.

Il fauno, dramma dattiloscritto, 1927, *ivi*, FM-Mari-Fauno_dr.

Attila, dattiloscritto, 19 maggio 1931, *ivi*, FM-Mari-Attila.

Goldoni e i suoi tempi..., sceneggiatura cinematografica, 1937, *ivi*, FM-Mari-Gold.

V.E.R.D.I., sceneggiatura cinematografica dattiloscritta, 1937-1938, ivi, FM-Mari-Verdi.

Vita comica, autobiografia, 1938, ivi, FM-Mari-Vita; ora in F. MARI, *Vita comica. Lettere e scritti inediti*, a cura di L. PIAZZA, Torino, Kaplan, 2024, pp. 57-112.

Lettera di Febo Mari a Renato Simoni, 7 aprile 1939, ivi, FM-Mari-RS-1939_04_07.

F. MARI, cartello per la Compagnia Stabile del teatro Manzoni, s.d., ivi, FM-Mari-Stabile.

I. (Luisa) MARI, *Tela d'infanzia*, autobiografia dattiloscritta, 5 ottobre 1978, ivi, FM-IsaMa-Tela.

Lettera del segretario di A. Pavolini a Misa Mordeglia, 25 gennaio 1940, ivi, FM-Min.Cul.-1940_01_25.

Lettera di Enrico Polese a Febo Mari, 5 febbraio 1915, ivi, FM-Pole-1915_2_5.

Lettera di Marco Praga a Febo Mari, s.d. [1912], ivi, FM-Praga_sd1.

Lettera di Marco Praga a Febo Mari, 21 febbraio 1915, ivi, FM-Praga-1915_02_21.

Testi a stampa di Febo Mari:

Primo canto di grazie dei Zanclei: dopo il disastro Calabro-Siculo (28 dicembre 1908), Napoli, Tipografia A. Trani, [1909].

Il Gorgo, Borgo a Buggiano, Tipografia di Borgo a Buggiano, 1910.

Le Spire, poema drammatico in 3 episodi, Roma, Armani e Stein, 1913 (riediz., con lievi differenze, de *Il Gorgo*, messo in scena anche con il titolo *Vortice*).

Come divenni attore, «Il Secolo XX», XIII, giugno 1914, pp. 554-556.

L'innocente, *Scugnizzu*, *La sfida*, *La canzone del ceppo a Roma rossa*, in *Un attore poeta*, «La donna», XI, 20 febbraio 1915, p. 26.

Così parlò Febo Mari, intervista a cura di VERITAS (A.A. CAVALLARO), «La vita cinematografica», VI, numero speciale, dicembre 1915, pp. 135, 138.

Il fuoco (La favilla-La vampa-la cenere), «La vita cinematografica», VI, numero speciale, dicembre 1915, pp. 142-145.

La canzone del Vessillo, «La gazzetta del popolo», 1° gennaio 1916.

Scorci torinesi, intervista a cura di G.P. PACCHIEROTTI, «Film», III, 31 agosto 1916, p. 6.

Rettifiche, Proteste e Smentite. Febo Mari, «Film», III, 30 novembre 1916, pp. 5-6.

Fauno. Racconto in tre Capitoli, brochure con quindici illustrazioni di Carlo Nicco, Torino, Tipografia sociale, [1917].

Il Fauno, «La vita cinematografica», VIII, 22-30 aprile 1917, p. 83.

Fauno, «Film», IV, 4 giugno 1917, p. 6.

Attila. Biografia in sei puntate, «Corriere della Sera», 26 agosto 1917, 2 settembre 1917, 9 settembre 1917, 23 settembre 1917, 30 settembre 1917, 21 ottobre 1917.

Un uomo nudo. Ovverossia: Febo Mari che si spoglia... anche della barba, «Comoedia», x, 15 maggio-15 giugno 1928, pp. 23-25.

Ver Sacrum, «L'Adriatico», 21 aprile 1929.

Chi sa perché...?, Milano, L'editoriale moderna, 1932.

Cavallo di battaglia... Quello dello scontro di domani, «Comoedia», xiv, 15 luglio-15 agosto 1932, pp. 27-28.

La voce nel deserto, A Ulisse, «L'ora», 14-15 marzo 1933.

Il solco e le spighe, Pescara, Edizioni de L'Adriatico, 1938.

Per Gabriele d'Annunzio, «L'Adriatico», 6 marzo 1938.

A Genova!, «L'Adriatico», 3 aprile 1938.

Dux, «L'Adriatico», 9 maggio 1938.

Gabriele d'Annunzio: Presente, «L'Adriatico», 28 novembre 1938.

Gabriele d'Annunzio il viandante, «Turismo d'Italia», xiii, 1938, pp. 7-8.

Turismo e cinematografia. 'I documentari', «Turismo d'Italia», xiii, 1938, pp. 30-32.

Produzione filmica. 'Esclusività' e 'compartecipazione', «Turismo d'Italia», xiii, 1938, pp. 26-28.

Filmisofia, «Turismo d'Italia», xiii, 1938, pp. 27-29.

Nudità... di cifre e di ragionamenti, «Turismo d'Italia», xiii, 1938, pp. 31-33.

Passo ridotto. Cronache del cinema, «Turismo d'Italia», xiii, 1938, pp. 33-34.

Ribalte, schermi e microfoni [rubrica], «L'Adriatico», 6 marzo-22 maggio 1939.

Vita comica. Lettere e scritti inediti, a cura di L. PIAZZA, Torino, Kaplan, 2024.

Altri testi a stampa:

A. LA., *Duse. 'Padre Sergio' di Leone Tolstoi*, [senza testata], s.d.

La prima recita di Febo Mari al Verdi, «Il piccolo di Trieste», s.d.

PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *Febo Mari*, «L'arte drammatica», xli, 29 giugno 1912, p. 1.

TOM, *La 'ripresa' del 'Ferro' di Gabriele D'Annunzio al teatro Valle*, «Giornale d'Italia», 10 maggio 1914.

Il saluto e l'omaggio d'Italia a Virginia Reiter che lascia il teatro, «La donna», xi, 20 febbraio 1915, p. 26.

A. ROTA, *La Talli e soci e Niccolò a Genova*, «L'arte drammatica», xlv, 6 marzo 1915, p. 2.

Febo Mari e 'Il fauno', «Film», iv, 15, 19 maggio 1917, p. 10.

S. PAPALIA JERACE, *Artisti messinesi: Febo Mari*, «Eloquenza siciliana», VIII, marzo-aprile 1968, pp. 86-88.

A. GRAMSCI, *Nel nome di Febo...*, «Il grido del popolo», 7 gennaio 1916, ora in ID., *Cronache torinesi (1913-1917)*, a cura di S. CAPRIOGLIO, Torino, Einaudi, 1980.

G. LEGA, *Profili. Febo Mari*, «Film», XXVI, 10 settembre 1916, p. 9.

L. DELLUC, *Le Faune*, «Le film», 110-111, 29 avril 1918, ora in ID., *Écrits cinématographiques*, II. *Cinéma et Cie*, Paris, Cinématèque Française, 1986, pp. 71-72.

A.R. VANOTTI, *Indiscrezioni intorno al 'Giuda' di Febo Mari*, «L'arte del silenzio», 1° marzo 1920, p. 1.

PES [PSEUD. DI ENRICO POLESE SANTARNECCHI], *Mari e Per Gynt* [sic], «L'arte drammatica», LVII, 21 aprile 1928, p. 3.

PES [PSEUD. DI ENRICO POLESE SANTARNECCHI], *Atto di cameratismo!*, «L'arte drammatica», LVII, 19 maggio 1928, p. 4.

Sospensione del Sintetico, «L'arte drammatica», LIX, 2 novembre 1929, p. 4.

PES [PSEUD. DI ENRICO POLESE SANTARNECCHI], *Il teatro Sintetico e Febo Mari?*, «L'arte drammatica», LVIII, 26 ottobre 1929, p. 1.

N. CARELLI, *Un 'Giovanni Episcopo' espressionista*, «Vita femminile», XIV, luglio 1932, pp. 22-23.

A. CASELLA, *Teatro e radio*, «Comoedia», XIV, 15 luglio-15 agosto 1932, pp. 11-13.

PES [PSEUD. DI ENRICO POLESE SANTARNECCHI], *200 Profili di attrici e attori da uno... che ben li conosce*, Milano, Arti grafiche di E. Ferrario, 1934, p. 34.
«Perseo», 1° settembre 1938.

M. CORSI, *Cinema della Duse*, «Cinema», XVIII, 10 luglio 1940, pp. 20-21.

N. LEONELLI, *Febo Mari*, in *Enciclopedia biografica e bibliografica italiana. Attori tragici-Attori comici*, Roma, Istituto editoriale italiano Bernardo Carlo Tosi, 1940, vol. II, pp. 59-60.

D. FALCONI, *Febo Mari l'attore senza... gambe*, «La stampa», 4-5 settembre 1943.

O. SIGNORELLI, *Eleonora Duse e il cinema*, «Bianco e Nero», X, 1949, 5 pp. 33-42.

Pastrone e la Duse: un film mai realizzato, a cura di F. MONTESANTI, «Bianco e Nero», XIX, 1958, 12, pp. 29-38.

O. SIGNORELLI, *L'epistolario di Cenere*, «Bianco e Nero», XIX, 1958, 12, pp. 17-28.

Enciclopedia dello spettacolo, a cura di S. D'AMICO, Roma, Le Maschere, 1960, vol. VII, pp. 125-126.

M. QUARGNOLO-R. CHITI, *Filmlexicon degli autori e delle opere. Autori*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1961, vol. IV, pp. 256-258.

M. VERDONE, *Pastrone, ultimo incontro*, «Bianco e Nero», XXII, 1961, 1, pp. 1-10.

- L. RIDENTI, *Febo Mari, fuoco e cenere*, «Il dramma», xli, 1965, pp. 45-50.
- G. SADOUL, *Il cinema. I cineasti*, Firenze, Sansoni, 1981, vol. i, s.v.
- Febo Mari ed il cinema delle origini in Italia*, a cura dell'Arci-Ucca di Messina, Messina, tip. Samperi, 1982.
- A. MIGNEMI, *Ricordando Febo Mari, attore di un cinema lontano*, «Sicilia Oggi», 1-15 gennaio 1982, pp. 64-65.
- V. MARTINELLI, *Il 'Giuda' di Febo Mari*, «Immagine. Note di storia del cinema», iv, 1985, 1, pp. 21-24.
- R. CHITI-J. PANTIERI-P. POPESCHICH, *Almanacco del cinema muto italiano*, Forlì, Centro Studi Cinetelevisivi, 1988, p. 99.
- I. (Luisa) MARI, *Nata e vissuta in una famiglia di artisti*, intervista a cura di N. GENOVESE, «Gazzetta del Sud», 18 luglio 1989.
- M. (Antonietta) MORDEGLIA, *Sognatore e trasgressivo*, intervista a cura di M.A. MASINO, «Gazzetta del Sud», 15 dicembre 1990.
- N. GENOVESE, *Fra cinema e teatro, sempre multiforme*, «Gazzetta del Sud», 15 gennaio 1991.
- G. GUCCINI, *Il grande attore e la recitazione muta*, in *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo*, a cura di R. RENZI, Bologna, Cappelli, 1991.
- N. GENOVESE, *Ricordo di Febo Mari*, «Immagine. Note di storia del cinema», n.s., 1991, 17, pp. 13-17.
- P. CHERCHI USAI, *Le pietre preziose del 'Fauno'*, «Cinematografie», iv, 1994, 7, pp. 96-98.
- A. BALDI, *Febo Mari*, in F. DI GIAMMATTEO, *Nuovo dizionario universale del cinema. Gli autori (L-Z)*, Roma, Editori Riuniti, 1996, s.v.
- M. CANOSA, *Bruciami... bruciami l'anima*, in *Il cinema nelle arti (La Biennale di Venezia per il centenario del cinema)*, a cura di L. QUARESIMA, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 335-342.
- R. CHITI, *Dizionario dei registi del cinema muto italiano*, Roma, Museo internazionale del cinema e dello spettacolo, 1997, pp. 176-177.
- M. CANOSA, *Muto di luce*, «Fotogenia», 1997-1998, 4-5, pp. 16-18.
- N. GENOVESE, *Febo Mari*, Palermo, Papageno, 1998.
- N. GENOVESE, *Quando il teatro entrò in simbiosi con il cinema*, «Gazzetta del Sud», 30 agosto 1998.
- P. CRIVELLARO, *Ultime notizie su Cenere di Eleonora Duse. Con cinquantadue documenti inediti dall'archivio di Febo Mari*, «Notiziario dell'Associazione Museo nazionale del cinema», 2000, 64, pp. 11-48.
- R. VENTRELLA, *Se quel guerrier io fossi... 'Attila' di Febo Mari*, «Immagine. Note di storia del cinema», n.s., 2001, 43-44, pp. 39-41.
- Tournée tornare. Carteggi Duse/Febo Mari e Duse/Bianca Prampero*, a cura di P. BERTOLONE, Castelfranco Veneto, Duck edizioni, 2007, pp. 5-48.

M. HEYER-CAPUT, 'Cenere' by Grazia Deledda and Eleonora Duse, in *The Challenge of the Modern: Essays on Grazia Deledda*, ed. by S. WOOD, London, Troubador, 2007, pp. 189-213.

A. AUDIOLI, *Chimere. Miti, allegorie e simbolismi plastici da Bistolfi a Martinazzi*, Torino, Weber & Weber, 2008 pp. 29-61.

G.P. BRUNETTA, *Il cinema muto italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 104-108, 226-227.

E. DAGRADA, *La tentazione del silenzio. Eleonora Duse e 'Cenere'*, in *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, a cura di M. DALL'ASTA, Bologna, Cineteca di Bologna, 2008, pp. 82-92.

L. RE, *L'art du silence: Eleonora Duse e il cinema muto*, in *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del convegno internazionale su Eleonora Duse* (Venezia, 1-4 ottobre 2008), a cura di P. PUPPA e M.I. BIGGI, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 427-444.

C. JANDELLI, 'Un vetro che vede le anime'. *Eleonora Duse e il cinema*, «L'Asino di B.», 2008, 14, pp. 17-26.

D. GHERARDI, *La carriera degli attori italiani di prosa dalla scena allo schermo (1909-1916)*, tesi di dottorato di ricerca in Studi teatrali e cinematografici, Università di Bologna, 2009, Tutor prof. M. Canosa.

B. MATTIELLO, *Peer Gynt di Ibsen secondo Febo Mari*, «Il castello di Elsinore», xxiii, 2010, pp. 107-124.

D. GHERARDI, *Non tutto è 'Cenere'. Sulla carriera artistica di Febo Mari*, «Immagine. Note di storia del cinema», iv, 2012, 5, pp. 33-55.

M. CAMBIAGHI, *Il caffè del teatro Manzoni. Autori e scena a Milano tra Otto e Novecento*, Milano-Udine, Mimesis, 2013.

A. CIMINI, *Tra palcoscenico e scrittura: l'attore mette in scena sé stesso* in «Comedia» e «La Lettura», in *La letteratura degli italiani*, 4. *I letterati e la scena*. Atti del XVI Congresso nazionale Adi (Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012), a cura di G. BALDASSARRI et al., Roma, Adi editore, 2014.

M.I. BIGGI, *Le tre prime de 'Il ferro'*, «Archivio d'Annunzio», iv, 2017, pp. 95-108.

M. LENTO, *La scoperta dell'attore cinematografico in Europa*, Pisa, ETS, 2017, pp. 224-226.

Eleonora Duse and Cenere (Ashes). Centennial Essays, a cura di M.P. PAGAN e P. FRYER, Jefferson, McFarland & Company, 2017, in partic. pp. 127-138, 109-126.

M.P. PAGANI, *Eleonora Duse: An Actress-Manager for the Italian Film Industry in the 1910s*, «Nineteenth Century Theatre and Film», xlv, 2018, 1, pp. 81-95.

F. BRIGNOLI, *Eleonora Duse and Febo Mari: a Revelatory Encounter*, in *Presences and Representations of Women in the Early Years of Cinema, 1895-1920*, a cura di M. DALL'ASTA e L. MAZZEI, Girona, Museu del Cinema-Ajuntament de Girona, 2019, pp. 231-238.

F. BRIGNOLI, *Il fauno di Febo Mari. Mostruosa eccezionalità*, in F. BRIGNOLI-M. VERONESI, *Il cinema, arte dei corpi*, Milano, Unicopli, 2019, pp. 41-46.

D. LOTTI, *Il fauno pigmalione. Dal 'cine-poema' alla Gesamtkunstwerk*, in *Interferenze. Registi/scrittori e scrittori/registi nella cultura italiana. Con un'intervista a Gianni Amelio*, a cura di D. BROTTO e A. MOTTA, Padova, Padova University Press, 2019, pp. 17-29.

A. PETRINI, *Continuità e discontinuità. Il caso di Emma Gramatica*, in *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, a cura di F. MAZZOCCHI e A. PETRINI, Torino, Accademia University Press, 2019, pp. 168-189.

A. PETRINI, *Febo Mari. Fra dannunzianesimo e dolorismo*, in ID., *Fuori dai cardini. Il teatro italiano negli anni del primo conflitto mondiale*, Torino, UTET Universitaria, 2020, pp. 113-130.

G. PASTRONE, *Scrutando nel fosco. Scritti inediti*, a cura di S. ALOVISIO e L. DE NICOLA, Torino, Kaplan, 2023, pp. 116-117.

M. SCHINO, *Eleonora Duse. Storia e immagini di una rivoluzione teatrale*, Roma, Carocci, 2023, pp. 243-269.

L. ANTONELLI, *Attori allo specchio: Febo Mari visto da Luigi Antonelli*, in F. MARI, *Vita comica. Lettere e scritti inediti*, a cura di L. PIAZZA, Torino, Kaplan, 2024, pp. 131-134.

L. PIAZZA, *Ribalte, schermi e microfoni*, in F. MARI, *Vita comica. Lettere e scritti inediti*, a cura di L. P., Torino, Kaplan, 2024, pp. 15-53.



Fig. 1. Ritratto di Febo Mari, [1911-1912 ca.], fotografia con firma autografa sul retro (Torino, Centro Studi del Teatro Stabile, *Archivio Febo Mari*).



Fig. 2. Febo Mari in *Pierrot impiegato del lotto* di Enrico Cavacchioli, [1925 ca.], fotografia, sul retro: «M. Crimella di Milano» (Torino, Centro Studi del Teatro Stabile, *Archivio Febo Mari*).



Fig. 3. Febo Mari e Tina Lattanzi in *L'imperatore d'America* di George Bernard Shaw, [1930], fotografia, a margine del cartoncino il timbro apposto su due marche da bollo riporta la data 15/3/1930 (Torino, Centro Studi del Teatro Stabile, *Archivio Febo Mari*).

SUMMARIES

SUMMARIES

DOSSIER IL MODELLO SPETTACOLARE ITALIANO IN EUROPA. PARTE PRIMA

FRANCESCO COTTICELLI

Non solo attori. Modelli organizzativi e gestionali tra Sei e Settecento tra Napoli e l'Europa

The paper focuses on the development of the legal measures which govern the performing arts' system in Naples in the 17th and 18th centuries, with special reference to the theoretical questions and to the management options lying behind the decisions – even the daring ones – adopted in several seasons, and looking at other contexts, such as Vienna, for example, where similar themes emerge. The idea is to reflect upon theatrical models which play an important role in the history of the theatre in the early modern age, as well as in the circulation of ideas and practitioners.

Keywords: theatre, Naples, management, impresarios, 18th century.

PAOLOGIOVANNI MAIONE

Vicende di teatro nelle carte dei notai reali napoletani del Settecento

The notaries' documents preserved in the archive of the Neapolitan *Regia Corte* (Royal Court) contain considerable information about the theatrical life of the Southern capital: they shed light into the complex organizational mechanisms governed by the Royal Palace, often the principal 'actor' in the culture of the performing arts. The numerous functionaries were not only engaged in all those matters concerning the Royal family, but also had to deal with many issued in which all the singer, musicians, composers – who took part in the court life – were involved. This was a privilege aimed to protect all the "servants" who were represented and defended by the same officers who served the Crown. The documents are precious, since they keep memory of decisions which could be reconstructed only by comparing different texts, and are connected to several extant sources, often lacking in details or in passages capable to shed light into the entire process of a given procedure.

Keywords: Pietro Auletta, teatro di San Carlo, education, singers.

ROBERTA CARPANI

Fra Milano e Barcellona: viaggi teatrali di impresari e artisti alla corte di Carlo III d'Asburgo

Federico Piantanida was one of the theater organizers tasked with preparing operas for the court of Charles III of Habsburg in Barcelona. He was a member of the family of theater impresarios who ran the Regio Ducal Teatro in Milan for over twenty years between the 17th and 18th centuries. Opera performances at the Barcelona court were largely funded by the public coffers of the Lombard capital as a sign of homage to the sovereign. These performances were closely connected to the operas performed at the Teatro di Milano in the early 18th century. The migration of libretti, scores, singers, set designers, craftsmen, and musical instruments from Italy to Barcelona between 1707 and 1711 demonstrates one way Italian opera spread throughout Europe in the early 18th century, particularly through court theater. This story illustrates the evolution of the theater impresario, who provided his services to court theaters, where performances were organized without the economic constraints of commercial theaters.

Keywords: Theatre impresario, opera, court theatre, theatrical migrations in Europe.

GIUSEPPINA RAGGI

Economia di un disastro. Gestione dei teatri prima e dopo il terremoto di Lisbona (1755)

The article reconstructs the substantial financial investments made by King Joseph I to implement a theatrical policy that would have placed Lisbon among the most sought-after international venues for singers, musicians, and actors. Between 1752 and 1755, the King of Portugal commissioned the construction of at least four theatres, engaging companies of artists from Italy as well as internationally renowned singers and actors. The earthquake of 1^o November 1755 destroyed both theatres built within the main royal palace located in the Ribeira district of Lisbon. Both the wooden theatre constructed in the summer of 1752 and the grand theatre inaugurated in the spring of 1755 were reduced to rubble, along with the equipment, stage sets, and all apparatus necessary for staging performances. The article then considers the forced dismissal process of the companies and artists and the different strategies employed to find new professional opportunities. While in most cases the artists chose or were forced to leave the country, some redirected their skills to meet the new demands created by the emergency. The Bolognese training of the stage designers and theatre architects Giovan Carlo Sicinio Bibiena and Giacomo Azzolini enabled them to devote themselves to architecture, respectively in Lisbon and Coimbra. In the early years of Lisbon's reconstruction, the unfulfilled project of a royal theatre intended for the new Baixa Pombalina district highlights the strength of a theatrical policy which, although diminished compared to the magnificence destroyed by the earthquake, continued to be promoted by the royal family throughout the eighteenth century.

Keywords: Royal theatres, Lisbon, Belém, Salvaterra de Magos, King Joseph I of Portugal, management of royal theatres, 1755 Lisbon earthquake, engagement and dismissal of artist companies.

JOSÉ CAMÕES, BRUNO HENRIQUES, LICÍNIA FERREIRA
Following the Path of an Ingenious Impresario in 18th Century Lisbon

Paulino José da Silva was one of the most prolific impresarios in 18th century Lisbon, although part of his activity remains obscure. In the 1770s he was associated with small playhouses, namely, the Belém Theatre, where he established a comedy company in 1775; and the Graça Theatre, joining forces with its owners to run the performances from 1776 onwards, presenting mainly «presépios» and marionette theatre. In the 1780s, he was the director and impresario of two of the most important venues, the Rua dos Condes Theatre and the Salitre Theatre; he even envisaged building a third playhouse. His influential position as impresario of the Rua dos Condes Theatre was evident when he very proficiently opposed the royal obstructions to the regular running of performances, which eventually led him to draw up the first statute (as far as we know) of a private theatre in Lisbon. By the end of the 1780s, the experience he gained running the Rua dos Condes Theatre allowed him to launch significant initiatives at the Salitre Theatre, which would last through the early 1790s, presenting a sophisticated repertoire of comedies, dances, and operas. Paulino José da Silva's innovations as an impresario and his deep knowledge of the milieu are visible in his renting out of venues and their adjoining spaces, such as taverns; his entrepreneurial initiative to build sets and costumes for his own use or for hire; his different models for contracting artists both in Portugal and abroad, and particularly in Italy; and the establishment of partnerships with theatre owners, other businessmen and artists. The profile of this impresario helps to fill in gaps that can still be detected in the history of performances in Portugal and the circulation of Italian artists hired to perform in Portuguese theatres.

Keywords: theatre managers, theatre in Portugal, 18th century, Italian artists.

BERTHOLD OVER
More splendour? Additional Musicians at the Munich Court in the 18th Century

Since the 17th century, the Munich court hired high numbers of musicians for opera and oratorio performances, balls and other entertainments at court. Up to 48 singers and 67 instrumentalists reinforced the Hofkapelle – not occasionally, but regularly. The c. 350 musicians drawn out of the documents (1728-1777) came from musical establishments with a close connection to the court, but to a great extent from the Munich town musicians, the Munich churches and the Jesuit college. The documents not only give a glance on musical life in Munich and not only document the intense

musical exchange between the court and the city, but also give an insight into the circumstances of production. Rehearsal and performance dates reflect the complexity and success of a work. In sum, the high numbers of performers, which make the chorus a real chorus as we understand it today and enlarge the orchestra considerably, show that the Electors at this time were more concerned about the sound of the performance than about adding splendour to courtly spectacles.

Keywords: Court music, town music, musical exchange, prosopography, sound.

ANDREA SOMMER-MATHIS

Il primo teatro d'opera commerciale di Vienna (1728–1748) tra gestione impresariale e direzione cortigiana

Vienna's first commercial opera house (1728–1748) between impresario management and courtly direction. In the first half of the 18th century, the Kärntnertortheater in Vienna was not only a venue for spoken theatre performances, but also a centre for opera. Between 1728 and 1748, around 150 musical dramas, mostly Italian, were performed. In a volume published in 2023 (*Das Wiener Kärntnertortheater 1728-1748. Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, hg. von A. SOMMER-MATHIS und R. STROHM, Wien, Hollitzer), the repertoire of this first commercial opera house in Vienna was reconstructed using surviving libretti and scores. The present contribution is based on this book and focuses on the organisation of the Kärntnertortheater at this time, which was managed alternately by private impresarios and court officials. The two impresarios who took over the management of the theatre in 1728, the singer Francesco Borosini and the dancer Joseph Carl Selliers, were supported by a number of court dignitaries, but had to contend with an exclusive opera privilege, which the singer Francesco Ballerini held until 1734, but which he never made use of. Even after this privilege expired, Borosini and Selliers struggled with various problems, especially financial ones, until Maria Theresa decided in 1741 to entrust Selliers with the organisation of court operas as well, thus eliminating the separation between the administration of the court theatre and the municipal theatre.

Keywords: Kärntnertortheater, Wien, opera house, public theatre, court theatre.

ANDREA ZEDLER

Gli impresari in precariato: Mingotti e Crosa e la prima diffusione dell'opera buffa fuori dall'Italia

After the first documented performance of an opera buffa outside of Italy, more precisely *Madama Ciana* at the Lisbon Court Theatre in 1740, more and more opera companies took up the genre. They were responsible for the first stage successes of the comic operas not only on the Iberian Peninsula but also north of the Alps. Barely

twenty years later, opera buffa was present on stages all over Europe. Giovanni Francesco Crosa and the brothers Angelo and Pietro Mingotti were among the first opera impresarios to make a significant contribution to the establishment of the opera buffa outside Italy alongside its competitor, the opera seria. The article traces the strategies of the mobile opera companies and clarify questions such as: How, when and where did the companies and their responsible impresarios explicitly focus on opera buffa? How was the relationship between the company and its impresario structured? What problems was the impresario confronted with in connection with opera buffa performances and to what extent did the specific characteristics of the respective companies influence the work of their repertoire.

Keywords: opera buffa, comic opera, 18th century opera, mobility studies, cultural transfer.

MARTA BRITES ROSA
The Actress beyond the Stage

The second half of the 18th century was a period of consolidation for theatrical activity in Portugal, punctuated by some moments of growth and others of crisis. It's a dynamic phase, marked by the multiplication of theatrical venues in the capital and the rest of the country, where businessmen and theatregoers set out to form companies and dramatic societies, rent and sublet theatres, hire companies or individual actors, among many other adjustments necessary for theatrical life, from which, at first glance, women seem to be excluded, being present only as performers (actresses, dancers or singers). In this communication we will explore other professional facets of female theatre performers through a careful analysis of contracts that tell us about their working conditions as actresses, but also about the roles of responsibility they assumed in the societies they belonged to, revealing other skills of women in the theatrical dynamics of the 18th century. In addition to the contracts, other documents will be called upon, such as press reports and theatre regulations, which will help answer the following questions: what were the general conditions of the acting profession for women? What degrees of increased responsibility could be asked of them? What were the dynamics of theatrical activity that enabled and encouraged different contracts? What role did women play in establishing their own contracts? Which women stood out in the theatre, beyond acting, and what was their career? By answering these questions, we aim to deepen our knowledge of theatrical activity and contribute to the appreciation of female theatre professionals in the second half of the 18th century.

Keywords: actresses, 18th century, theatre regulations.

SUMMARIES

TARCISIO BALBO

Una nuova fonte librettistica sugli esordi di Anna Lucia De Amicis: 'Catone in Utica' (Mazzarino, 1752)

The essay examines a libretto of *Catone in Utica* by Metastasio, performed in 1752 in Mazzarino (Caltanissetta) with music by Egidio Romualdo Duni and «diversi maestri napoletani». The copy, preserved in the Municipal Library of Piazza Armerina (Enna), attests to the enduring operatic activity in the private theatre built in Mazzarino at the end of the seventeenth century by Carlo Maria Carafa, previously documented only by a libretto of *Gli equivoci nel sembiante* by Alessandro Scarlatti (1688). The new source serves as a valuable document both for reconstructing the itineraries of artists who, in the eighteenth century, spread the language of the Neapolitan school in peripheral or secondary centres, and for identifying the transmission channels that carried texts and musical scores from Naples to Sicily. The libretto also helps to understand the mechanisms and rhetoric of musical patronage on the island, thanks to the list of noble patrons (the family of Ercole Michele Branciforte, Prince of Scordia), who appear in the libretto as sponsors of individual cast members. Furthermore, it provides new information about the tenor Domenico De Amicis and his daughter, Anna Lucia — the renowned soprano whose debut, previously dated to 1754 in Florence as a comic singer, must consequently be moved back by two years.

Keywords: *dramma per musica*, Metastasio, *Catone in Utica*, Anna Lucia De Amicis.

SAGGI

ANDREA GIOVANNI STRANGIO

Spettacoli da perdere la testa. Ciarlataneria e illusionismo nel secondo Cinquecento

Among the congeries of *cerretani* who crowded Italy and Europe in the 16th century, some performers combined the sale of their products with ingenious and surprising sleight of hand. This essay, aiming to provide a deeper understanding of the phenomenon, presents some of the results of a contextual broader ongoing investigation, which aims to examine the history, performances, distinctive technical knowledge, and reception of those charlatans who, in sixteenth-century Italy, performed — mainly with attractive function — marvellous illusionistic acts. From the material study of a specific case from their repertoire — the illusion of decapitation — it clearly emerges that these actors of deception, through rigorous technical skill, deliberate strategies of misdirection, and constant training, were able to effectively deceive both the *visual perception* and the *cognitive apperception* of their spectators, offering them truly amazing events capable of eliciting genuine wonder.

Keywords: quackery, charlatans, decapitations, sleight of hand, conjuring.

SUMMARIES

MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI

Luigi Marchionni traduttore, adattatore, dramaturg

The essay examines the work of Luigi Marchionni (1792–1864) as a translator and adapter of foreign theatrical plays. Marchionni, brother of the better-known Carlotta, combined throughout his long career the roles of actor, playwright, translator, and adapter, becoming one of the most sought-after actor-translators in early 19th-century Italy. This study, based on an analysis of manuscript scripts and a comparison with numerous 19th-century printed editions, sheds light on his working methods, which reflect the common practice of adapting plays ‘for Italian stages’. At the same time, the analysis reveals previously overlooked qualities that position him as a cultural mediator, closely resembling the figure of the German and European dramaturg, of which he may be considered one of the earliest Italian examples.

Keywords: Luigi Marchionni, translations, adaptations, dramaturg.

RICERCHE IN CORSO

FRANCESCA SIMONCINI

La solitudine dell'attore: Teresa Franchini e Febo Mari. Nuove voci per l'Archivio AMAI

The section is devoted to the biographical profiles of Teresa Franchini (1877–1972) and Febo Mari (1881–1939).

Keywords: biography, actors, repertory, performance.

ANTONIA LIBERTO

Teresa Franchini

Actress and student of Luigi Rasi, she excelled in D'Annunzio's tragic plays but was also appreciated for her comic performances. Active during the transition from ‘teatro d'attore’ to director-based theatre, she represented a central figure in many important theatrical events in the early 20th century. She also worked in cinema, as well as in television and radio. From 1935 onwards, she taught diction at the Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome, beginning a teaching career that she would alternate with stage work until her death.

Keywords: biography, actors, repertory, performance.

SUMMARIES

LAURA PIAZZA

Febo Mari

Actor, capocomico, film author, playwright and poet. The sudden success as a *primo attore* and his participation in significant film productions are followed by years of inactivity and marginality. Despite this, Mari's figure stands out among the performers of the early 20th century Italian scene, distinguishing himself for his exceptional versatility, effectively embodying the widespread experimentalism of the time.

Keywords: biography, actors, repertory, performance.

GLI AUTORI

Tarcisio BALBO, diplomato in pianoforte, si è laureato *cum laude* in Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo all'Università di Bologna, dove ha conseguito anche il dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali (tutor prof. Lorenzo Bianconi e prof. Anna Laura Bellina). Dal 2002 è docente di Musicologia e Storia della musica nel Conservatorio «Orazio Vecchi - Antonio Tonelli» di Modena. Tra le sue pubblicazioni: l'edizione critica del *Demofonte* (1770) di Niccolò Jommelli, e l'*Urtext* della *Missa defunctorum* (1799) di Giovanni Paisiello.

Marta BRITES ROSA si è laureata in Letteratura portoghese e ha conseguito un master e un dottorato in Studi teatrali presso la Scuola di Arti e Scienze umane dell'Università di Lisbona. Il suo ambito di ricerca è il teatro portoghese, con particolare attenzione all'attività teatrale e alla drammaturgia del XVIII secolo. Nel 2021 ha intrapreso un progetto di ricerca *The feminine paradox in 18th Century Portuguese Theatre*, finanziato dal Programma di stimolo all'occupazione scientifica. Dal 2022 è docente del corso di Storia del teatro in Portogallo presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Lisbona (FLUL). Coordina la rivista

«Sinais de Cena. Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas».

Mariagabriella CAMBIAGHI è professore associato presso l'Università degli studi di Milano, dove insegna Discipline dello spettacolo. La sua ricerca è incentrata sullo studio del teatro e dello spettacolo italiano dell'Ottocento e del Novecento, oltre che sull'analisi dello spettacolo di regia contemporaneo italiano e straniero. Si è anche occupata dell'interazione tra drammaturgia e azione scenica, con particolare riferimento al lavoro dell'attore. È autrice di diverse monografie e di molti articoli e saggi pubblicati in volumi e riviste nazionali e internazionali.

José CAMÕES è professore nel programma post-laurea in Studi teatrali presso la Scuola di Arti e Lettere dell'Università di Lisbona. In qualità di ricercatore principale presso il Centro di Studi teatrali, si è concentrato sulla storia del teatro in Portogallo, sull'edizione critica del corpus teatrale portoghese della prima età moderna e dell'età moderna classica, sugli studi teatrali comparativi e sulla produzione di strumenti di ricerca nelle digital humanities. Come ricercatore, ha diretto numerosi progetti nazionali e internazionali di ricerca e sviluppo. In quanto

studioso di testi, ha curato e co-curato l'edizione di testi teatrali portoghesi dei secoli XVI, XVII e XVIII sia in formato digitale che cartaceo.

Roberta CARPANI insegna Storia del teatro e dello spettacolo e Storia della performance e del teatro moderno e contemporaneo presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. È direttrice del Centro di ricerca CIT 'Mario Apollonio' presso la stessa università. Dal 2011 è accademica della accademia Ambrosiana, classe di Studi Borromaiici. È autrice di libri, saggi, articoli dedicati alla storia del teatro musicale, alle pratiche festive e cerimoniali in Antico regime, al teatro e alla performance contemporanea modellati dalla narrazione, al teatro nei contesti pedagogici. Fra le sue pubblicazioni il volume *Le feste e la città in età moderna. Culture, drammaturgie e comunità a Milano nel primo Seicento* (2020) e i contributi *L'organizzazione teatrale dal XVI al XXI secolo* (2022); *Il racconto di una «vera et generalissima allegrezza». Festa dinastica e città ideale a Milano nel 1605* (2022); *Culture della rappresentazione e libri teatrali a Milano nel Settecento. La 'Raccolta copiosa d'intermedj' (1723)* (2024); *Memoria sociale, storia d'impresa e drammaturgia narrativa nel teatro di Laura Curino fra scena e media* (2025). Ha curato con Roberta Ferro e Alessia Alberti la mostra *Le finzioni del potere. L'Arco trionfale di Albrecht Durer per Massimiliano I d'Asburgo tra Milano e l'Impero* (Milano, Biblioteca nazionale Braidense, 7 maggio–20 giugno 2019).

Francesco COTTICELLI è docente di Discipline dello spettacolo all'Università degli Studi di Napoli Federico II. È stato Gastprofessor presso l'Università di

Vienna; nel 2017 Fulbright Distinguished Lecturer presso la University of Notre Dame negli Stati Uniti. Collabora a varie riviste teatrali italiane e straniere. Si è occupato a lungo di temi e problemi del teatro europeo sei-settecentesco, con particolare riferimento alla Commedia dell'Arte e alla diffusione del suo repertorio, a Metastasio, all'organizzazione e alla produzione dello spettacolo a Napoli tra età vicereale e regno autonomo. Sue le edizioni bilingui della raccolta Casamarciano (2001) e del trattato di Andrea Perrucci *Dell'Arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso* del 1699 (2008). Tra le sue pubblicazioni «*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento* (1996); *Le istituzioni musicali a Napoli durante il Vicereame austriaco (1707-1734)* (1993, 2012); *Eduardo. Modelli, compagni di strada, successori* (2015). Sua la co-curatela della *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento* (ed. it. 2009, ed. ted. 2010) e *Il Seicento* (2019).

Licinia FERREIRA ha una laurea in Filosofia e un post-laurea in Scienze documentali, entrambi conseguiti presso l'Università di Coimbra. Ha inoltre conseguito un master e un dottorato in Studi teatrali presso l'Università di Lisbona. È ricercatrice presso il Centro di Studi teatrali e ha un interesse specifico nella storia del teatro in Portogallo nel XVIII e XIX secolo. Ha partecipato a progetti di ricerca su storia del teatro, censura, accademie scientifiche e storia politica, e ha pubblicato studi sulle relazioni tra teatro e politica, spazi e attori teatrali, letteratura drammatica e accademie scientifiche. Ha inoltre lavorato come bibliotecaria in biblioteche accademiche e comunali.

Siro FERRONE, professore emerito di Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università di Firenze, è autore di libri sulla Commedia dell'Arte e sullo spettacolo del Seicento, sul teatro di Carlo Goldoni, sulla drammaturgia dell'Ottocento e sul teatro contemporaneo. Dirige l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), la collana «Storia dello spettacolo» (Le Lettere, poi Polistampa) e, con Renzo Guardenti, la rivista annuale cartacea e digitale «Drammaturgia» e il portale telematico d'attualità drammaturgia.fupress.net. Tra i suoi volumi: *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore* (2023, 2006; ed. francese 2008); *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)* (2014, ed. francese 2024); *La vita e il teatro di Carlo Goldoni* (2011); *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (2011², 1993).

Renzo GUARDENTI è professore ordinario di Discipline dello spettacolo presso l'Università di Firenze. Ha insegnato all'Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle e all'Université de Caen-Basse Normandie. Specialista di iconografia teatrale, si è interessato alla Commedia dell'Arte in Francia, al Théâtre de la Foire, ai grandi attori europei dell'Ottocento, in particolare a Sarah Bernhardt. È responsabile scientifico dell'Archivio digitale di iconografia teatrale *Dionysos*. Dirige la collana «Quaderni di Dionysos» (Bulzoni), gli «Atlanti per la storia dello spettacolo» (Titivillus) e, con Siro Ferrone, la rivista cartacea e digitale «Drammaturgia» e il portale telematico d'attualità drammaturgia.fupress.net. Tra le sue pubblicazioni si segnalano i volumi: *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia* (1990); *Le*

fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. (1995); *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento* (2005); *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale* (2008); *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale* (2020); *Atlante iconografico. La Commedia dell'Arte* (2023).

Bruno HENRIQUES ha una laurea in architettura e un titolo post-laurea in scenografia presso la Scuola di Architettura dell'Università di Lisbona; un master e un dottorato in Studi teatrali presso la Scuola di Arti e Lettere dell'Università di Lisbona. È ricercatore presso il Centro di Studi teatrali dove si occupa della storia del teatro portoghese nei secoli XVII, XVIII e XIX e della ricostruzione virtuale di teatri scomparsi. Fa parte di vari progetti digitali sulla storia del teatro in Portogallo (documentazione, censura, letteratura drammatica, architettura). Ha presentato i risultati delle sue ricerche in conferenze nazionali e internazionali ed è stato membro del comitato organizzatore di diversi congressi promossi dal Centro di Studi teatrali.

Antonia LIBERTO è dottoressa di ricerca e assegnista in Discipline dello spettacolo presso l'Università di Firenze. Tra i suoi principali interessi di studio la Storia del teatro e dello spettacolo tra XVI e XX secolo, le arti di strada e il circo, la cultura teatrale napoletana, l'alterità in età moderna. Di recente ha pubblicato la monografia *Figure teatrali dell'alterità. La zingara nello spettacolo italiano fra Cinque e Seicento* (2025). Si è occupata della stesura di biografie artistiche di donne di spettacolo (Vittoria Piissimi, Luisella Viviani, Anna Fougez, Sarah Ferrati) e ha tradotto dal francese *Noi, i Fratellini*, autobiografia del clown Albert Fratellini (2022).

È redattrice dell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI) e da anni lavora con Binario di Scambio, compagnia teatrale dell'Ateneo fiorentino diretta da Teresa Megale, in progetti formativi e di divulgazione della cultura teatrale.

Paologiovanni MAIONE è professore presso l'Università degli studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'; è co-direttore artistico e scientifico della Fondazione Pietà de' Turchini di Napoli, membro del comitato scientifico del Centro de Estudos Musicais Setecentistas em Portugal 'Divino sospiro' di Lisbona; del Centro interdisciplinare di Cultura italiana (CiCi) dell'Universität Leipzig; di ARPREGO (Archivio pregoldoniano) dell'Università di Santiago de Compostela; della Fondazione Pergolesi-Spontini di Jesi. È presidente del comitato dell'edizione nazionale delle commedie per musica di Domenico Cimarosa. È stato nel comitato direttivo della «Rivista italiana di musicologia» (1998-2003) e nel consiglio direttivo della Società italiana di musicologia come responsabile del settore *convegni* (2004-2009). È direttore scientifico delle riviste «Poliorama» e «AIRDanza Journal» ed è nei comitati scientifici delle riviste «Kinetès», «Caderno de Queluz», «Il parlaggio», «Studi goldoniani», «Archivi delle emozioni», e «Sinestesie» nonché della collana *Chorégraphie. Ricerche sulla danza della LIM e della Collana di Culture musicali e Arti Performative per l'Abruzzo e il Centro-Sud*. Tra le sue pubblicazioni: «Onesto divertimento, ed allegria de' popoli». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento* (1996); *La cappella musicale del Tesoro di San Gennaro di Napoli tra Sei e Settecento* (2008); *Francesco Oliva 'Lo castiello saccheato' Commedea* (2015) e

ha curato l'edizione de *L'impresario delle Smirne* di Carlo Goldoni (2018).

Sara MAMONE, professore ordinario onorario di Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università di Firenze, è stata coordinatore del Dottorato di Storia dell'arte e di Storia dello spettacolo presso il medesimo Ateneo. Ha fatto parte del Consiglio di amministrazione della Fondazione per la ricerca e l'innovazione dell'Ateneo fiorentino dal 2007 al 2009. È direttore responsabile della rivista cartacea e digitale «Drammaturgia». Specialista nello studio del teatro di Antico Regime, si è occupata anche dello spettacolo d'accademia e della committenza medicea, relativamente al mecenatismo delle granduchesse e dei principi cadetti della dinastia, in particolare Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo de' Medici. Tra i suoi lavori: *The intermedi of 'La Pellegrina' (1589)* (2021, con Siro Ferrone e Anna Maria Testaverde); *Court Culture and Pageantry of the 'Spanish Nation' in Florenz* (2019, con Annamaria Testaverde); *Il teatro nella Firenze medicea* (2018, 1981); *Forme dello spettacolo in Europa tra Medioevo e Antico Regime* (2018, con Carla Bino, Stefano Mazzoni e Caterina Pagnini); *'La locandiera', comédie nouvelle ou portrait d'une compagnie?* (2016); *Drammaturgia di macchine nel teatro granducale fiorentino. Il teatro degli Uffizi da Buontalenti ai Parigi* (2015); *Mattias de' Medici serenissimo, vero mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici (1629-1667)* (2013); *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)* (2003); *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo fiorentino fra neoplatonismo e realtà borghese* (2003); *Firenze e Parigi, due capi-*

tali dello spettacolo per una regina: Maria de' Medici (1988², ed. francese 1990).

Berthold OVER è un collaboratore scientifico presso l'università di Augsburg, dove lavora nel progetto internazionale WEAVE *TartinianS: Transmitting Musical Knowledge in Eighteenth-Century European Violin Playing: Tartini's Scuola delle Nazioni in Light of its Transnational Networks (Pupils, Patrons, Printers)*, e al Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, dove sta realizzando un catalogo digitale delle opere di Georg Philipp Telemann e un'edizione digitale delle sue lettere. Da maggio 2023 ad aprile 2024 è stato Visiting Research Fellow alla Goldsmiths University of London. Fra il 2007 ed il 2022 ha lavorato presso le università di Greifswald e Magonza partecipando ai progetti internazionali di ricerca *PASTICCIO: Ways of Arranging Attractive Operas* (DFG/NCN), *Music Migrations in the Early Modern Age: The Meeting of the European East, West and South (MusMig)* (HERA) e *Die Kantate als aristokratisches Ausdrucksmedium im Rom der Händelzeit (ca. 1695-1715)* (Fritz Thyssen Stiftung). Ha scritto la sua tesi di dottorato sulla musica agli osepdali veneziani (1994) e ha scoperto autografi musicali importanti di Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Händel e Gustav Mahler.

Laura PIAZZA è attualmente assegnista di ricerca in Discipline dello spettacolo presso l'Università di Torino. Si è laureata e ha conseguito il dottorato di ricerca all'Università di Catania e ha ottenuto l'Abilitazione Scientifica Nazionale come docente di seconda fascia per il settore 10/PEMM-01 - Arti performative, musicali, cinematografiche e medialità. Il suo principale campo d'interesse è il teatro

di prosa italiano tra Otto e Novecento, indagato in ottica storico-interpretativa e attraverso la ricerca d'archivio, con una particolare attenzione ai temi dell'attore, del teatro all'aperto e di regia. È autrice dei volumi *Il gesto, la parola, il rito. Il teatro di Mario Luzi* (2012, Premio Mario Luzi-Università di Urbino 'Carlo Bo' 2015) e *L'acrobata dello spirito. I quaderni inediti di Orazio Costa* (2018). Ha recentemente curato e introdotto la raccolta di testi di Febo Mari *Vita comica. Lettere e scritti inediti* (2024). Suoi studi sono pubblicati in volumi e riviste nazionali e internazionali.

Giuseppina RAGGI, dottore di ricerca in Storia dell'Arte (Universidade de Lisboa e Università degli Studi di Bologna, 2005) è docente di Storia dell'Arte presso il Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Universidade NOVA de Lisboa e ricercatrice integrata dell'Istituto de História da Arte (IHA-NOVA FCSH / IN2PAST). Si dedica allo studio degli scambi artistico-culturali durante l'epoca moderna (XVI-XVIII secolo), in particolare tra Italia, penisola iberica e spazio atlantico. Negli ultimi anni ha posto l'attenzione sul mecenatismo e l'azione politica delle donne nella promozione del teatro e dell'opera in Portogallo. Nel 2021 ha pubblicato il libro *O projeto de D. João V. Lisboa ocidental, Mafra e o urbanismo cenográfico de Filippo Juvarra* e ha co-coordinato l'edizione del volume *Filippo Juvarra, Domenico Scarlatti e il ruolo delle donne nella promozione dell'opera in Portogallo*. Attualmente è Ricercatrice Responsabile del progetto *Making Portugal - Patronage and agency of people of African birth or descent in early modern art and architecture in Portugal*.

Francesca SIMONCINI è docente per le Discipline dello spettacolo presso l'U-

niversità di Firenze. Dal 2015 al 2019 è stata presidente del Corso di Laurea in Progettazione e gestione di eventi e imprese dell'arte e dello spettacolo (Pro. Ge.AS). È responsabile scientifica del progetto Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), diretto da Siro Ferrone e, per l'unità di ricerca dell'Università di Firenze, del progetto PRIN 2017 *Il lavoro dell'attore italiano tra modelli nazionali e contesti internazionali: biografie, processi organizzativi ed esperienze artistiche (XVIII-XX secolo)* e PRIN 2022 *La scrittura delle attrici e degli attori italiani tra Italia e Europa: arte e memoria* coordinati dal prof. Alberto Bentoglio. Fa parte del Comitato direttivo della rivista cartacea e digitale «Drammaturgia» e del Collegio docenti del Dottorato di ricerca in Storia delle arti e dello spettacolo dell'Università di Firenze. Ha pubblicato saggi sullo spettacolo mediceo, sulla Commedia dell'Arte, sul teatro italiano dell'Ottocento e le monografie *'Rosmersholm' di Ibsen per Eleonora Duse* e *Eleonora Duse Capocomico*. Con Teresa Megale ha curato il volume di scritti critici di Siro Ferrone dal titolo *Visioni critiche. Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*.

Andrea SOMMER-MATHIS è specializzata in Storia del teatro e Filologia italiana. Dal 2000 al 2007 è stata vice-direttrice dell'Istituto Storico presso il Forum Austriaco di Cultura di Roma all'Università di Vienna e dal 1984 fino al 2021 ricercatrice presso l'Accademia Austriaca delle Scienze. Durante il dottorato ha indagato i festeggiamenti organizzati in occasione delle nozze dell'imperatrice Maria Teresa e dei suoi figli. La dissertazione è stata pubblicata con il titolo *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert* (1994). Numerose le sue co-

operazioni in progetti internazionali, in particolare con l'Università Complutense di Madrid e l'Università di Malaga, nonché le attività curatoriali per mostre in Austria e in Spagna, tra cui, *Spettacolo barocco! Der Triumph des Theaters* (Vienna, Theatermuseum, 2016). Tra le sue principali aree di ricerca il teatro, le feste e le cerimonie presso le corti asburgiche nella prima età moderna (XVI-XVIII secoli); le relazioni culturali e diplomatiche con la Spagna e l'Italia; i libretti d'opera italiani del XVII e XVIII secolo.

Gianluca STEFANI è ricercatore presso l'Università di Firenze, dove insegna Storia del teatro e dello spettacolo. Dirige il progetto *Eunuchus. L'immagine dei castrati nella società barocca, tra spettacolo e medicina*. È stato borsista presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Caporedattore del portale telematico d'attualità *Drammaturgia.it*, è segretario di redazione della rivista cartacea e digitale «Drammaturgia» e fa parte del comitato scientifico della rivista «Studi goldoniani». Ha pubblicato saggi sul teatro italiano e sul teatro musicale del Settecento veneziano. Tra i suoi lavori, i volumi *I due 'gemelli' veneziani. Francesco & Francesco Santurini uomini di teatro al servizio della Serenissima Repubblica* (2023) e *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento* (2015), vincitore del Premio Ricerca 'Città di Firenze' 2014.

Andrea Giovanni STRANGIO, dottore di ricerca in Storia delle arti e dello spettacolo, è assegnista di ricerca presso il Dipartimento SAGAS dell'Università di Firenze e membro dell'*équipe* di *Dionysos. Laboratorio e Archivio di iconografia teatrale*. I suoi principali interessi di ricerca riguardano la storia dei ciarlatani nell'Italia del Cinquecento; il Nuovo Teatro italiano

fra gli anni Sessanta e Settanta; le *digital humanities* e la storia dello spettacolo, specialmente per ciò che riguarda la ricostruzione virtuale degli spazi teatrali. Di recente pubblicazione sono i saggi: *Sotto il mantello dell'invisibilità. "Gian della Vigna" e la cerretanesca arte dei prestigii* (2024) e *Indocile scena. La «forza d'urto» del don Milani di Mina Mezzadri* (2024).

e *Musik und Politik* (2024). Sta preparando una pubblicazione sugli operisti italiani del primo periodo moderno e le loro carriere fuori dall'Italia.

Lorena VALLIERI, dottore di ricerca in Storia dello spettacolo, è assegnista e docente a contratto presso l'Università di Firenze. È caporedattore della rivista cartacea e digitale «Drammaturgia» e segretaria di redazione, documentazione ed editing del portale telematico d'attualità *drammaturgia.fupress.net*. Collabora al progetto *Le eredità culturali. Studio, gestione e valorizzazione delle eredità culturali del territorio fiorentino come contributo agli Obiettivi dello Sviluppo Sostenibile* all'interno del quale si occupa degli *Spazi per la storia dello spettacolo fiorentino*, e fa parte delle Unità di ricerca *Dionysos. Laboratorio e Archivio di iconografia teatrale* (prof. Renzo Guardenti) e *IterKhore. The Routes of Dance*, (prof.ssa Caterina Pagnini). Tra le sue recenti pubblicazioni il volume *Eredità Culturali. Studio, gestione e valorizzazione del patrimonio storico fiorentino* (2024, con Alessia Castagnino e Giovanna Liberotti) e l'edizione critica della tragedia inedita *Giuliano cacciatore* di Melchiorre Zoppio (2023).

Andrea ZEDLER è dottore di ricerca in musicologia presso l'Università di Graz (tutor: Michael Walter). Dal 2025 fa parte del progetto internazionale *TartinianS - Tartinians in Europe. The School of Nations and its Networks* all'Università di Augsburg. Ha recentemente pubblicato i volumi *Die Opera buffa in Europa* (2023)

I REFEREES

Per i numeri 10 (2023), 11 (2024), 12 (2025) della nuova serie:

Carmelo Alberti (Università Ca' Foscari di Venezia), Maria Ines Aliverti (Università di Pisa), Olivier Bara (Université Lyon 2), Anna Barsotti (Università di Pisa), Sonia Bellavia (Università di Roma La Sapienza), Paola Bertolone (Università di Roma La Sapienza), Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Maria Ida Biggi (Università Ca' Foscari di Venezia-Fondazione Giorgio Cini), Carla Bino (Università Cattolica del Sacro Cuore), Giulia Bravi (Università di Bergamo), Simona Brunetti (Università di Verona), Rosa Cafiero (Università Cattolica del Sacro Cuore), Mariagabriella Cambiaghi (Università Statale di Milano), Roberta Carpani (Università Cattolica del Sacro Cuore), Livia Cavaglieri (Università di Genova), Cosimo Chiarelli (Università di Pisa), Gianni Cicali (Georgetown University di Washington DC), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle di Parigi), Annamaria Corea (Università di Roma La Sapienza), Giuliano D'Amico (University of Oslo-Centre for Ibsen Studies), Grazia D'Arienzo (Università di Salerno), Paola Degli Esposti (Università di Padova), Mila De Santis (Università di Firenze), Raffaella Di Tizio (Università di Roma Tre), Antonella D'Ovidio (Università di Firenze), Aurora Maria Egidio (Università di Salerno), Francesca Fantappiè (Università Statale di Milano), Elisabetta Fava (Università di Torino), Mara Fazio (Università di Roma La Sapienza), Siro Ferrone (Università di Firenze), Fabrizio Fiaschini (Università di Pavia), Céline Frigau Manning (Université Lyon 3), Roberta Gandolfi (Università di Parma), Giulia Giovani (Università di Siena), Cristina Grazioli (Università di Padova), Renzo Guardenti (Università di Firenze), Javier Gutiérrez Carou (Universidade de Santiago de Compostela), Isabella Innamorati (Università di Salerno), Tatiana Korneeva (Università di Udine), Stefano Locatelli (Università di Roma La Sapienza), Marco Lombardi (Università di Firenze), Paologiovanni Maione (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Bernadette Majorana (Università di Bergamo), Sara Mamone (Università di Firenze), Leonardo Mancini (Università di Torino), Lorenzo Mango (Università L'Orientale di Napoli), Laura Mariani (Università di Bologna), Eva Marinai (Università di Pisa), Elena Mazzoleni (Università di Bergamo), Silvia Mei (Università di Bari), Donatella Orecchia (università di Roma Tor Vergata), Caterina Pagnini (Università di Firenze), Franco

Perrelli (Università di Bari), Armando Petrini (Università di Torino), Giovanni Polin (Conservatorio di Potenza), Roberto Puggioni (Università di Cagliari), Paolo Quazolo (Università di Trieste), Giuseppina Raggi (Universidade Nova de Lisboa), Elena Randi (Università di Bologna), Annamaria Sapienza (Università di Salerno), Simona Scattina (Università di Catania), Francesca Seller (Conservatorio di Salerno), Tiziana Serena (Università di Firenze), Gabriele Sofia (Università di Roma Tre), Carlotta Sorba (Università di Padova), Leonardo Spinelli (Università di Chieti), Gianluca Stefani (Università di Firenze), Carlinda Steffan (Conservatorio di Modena), Anna Maria Testaverde (Università di Bergamo), Gerardo Tocchini (Università Ca' Foscari di Venezia), Cristina Tosetto (Université Bordeaux Montaigne), Lucio Tufano (Università di Palermo), Lorena Vallieri (Università di Firenze), Claudio Vicentini (Università L'Orientale di Napoli), Iskrena Yordanova (Universidade Nova de Lisboa).

DOSSIER IL MODELLO SPETTACOLARE ITALIANO IN EUROPA. PARTE PRIMA

RENZO GUARDENTI, <i>Sulla disseminazione del modello spettacolare italiano nell'Europa del Settecento. Una premessa</i>	7
FRANCESCO COTTICELLI, <i>Non solo attori. Modelli organizzativi e gestionali fra Sei e Settecento tra Napoli e l'Europa</i>	11
PAOLOGIOVANNI MAIONE, <i>Vicende di teatro nelle carte dei notai reali napoletani del Settecento</i>	23
ROBERTA CARPANI, <i>Fra Milano e Barcellona: viaggi teatrali di impresari e artisti alla corte di Carlo III d'Asburgo</i>	37
GIUSEPPINA RAGGI, <i>Economia di un disastro. Gestione dei teatri prima e dopo il terremoto di Lisbona (1755)</i>	53
JOSÉ CAMÕES, BRUNO HENRIQUES, LICÍNIA FERREIRA, <i>Following the Path of an Ingenious Impresario in 18th Century Lisbon</i>	73
BERTHOLD OVER, <i>More Splendour? Additional Musicians at the Munich Court in the 18th Century</i>	89
ANDREA SOMMER-MATHIS, <i>Il primo teatro d'opera commerciale di Vienna (1728-1748) tra gestione impresariale e direzione cortigiana</i>	131
ANDREA ZEDLER, <i>Gli impresari in precariato: Mingotti e Crosa e la prima diffusione dell'opera buffa fuori dall'Italia</i>	153
MARTA BRITES ROSA, <i>The Actress beyond the Stage</i>	167
TARCISIO BALBO, <i>Una nuova fonte librettistica sugli esordi di Anna Lucia De Amicis: 'Catone in Utica' (Mazzarino, 1752)</i>	179

SAGGI

ANDREA GIOVANNI STRANGIO, <i>Spettacoli da perdere la testa. Ciarlataneria e illusionismo nel secondo Cinquecento</i>	213
MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, <i>Luigi Marchionni traduttore, adattatore e dramaturg</i>	233

RICERCHE IN CORSO

FRANCESCA SIMONCINI, <i>La solitudine dell'attore: Teresa Franchini e Febo Mari. Nuove voci per l'Archivio AMAtI</i>	255
ANTONIA LIBERTO, <i>Teresa Franchini</i>	259
LAURA PIAZZA, <i>Febo Mari</i>	285

SUMMARIES	319
-----------	-----

GLI AUTORI	327
------------	-----

I REFEREES	335
------------	-----