

Sandro Pasqual

L'onesto divertimento

Teatri, opera e spettacoli
a Bologna nel Settecento

UTORPHEUS

LB 44

ISBN 978-88-8109-532-2

© Copyright 2023 Ut Orpheus Edizioni S.r.l.

Piazza di Porta Ravennana 1 - 40126 Bologna (Italy)

www.utorpheus.com

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, memorizzazione o trasmissione, anche parziale, in qualsiasi forma o con qualunque mezzo, elettronico, meccanico, fotocopia, disco o altro, senza preventiva autorizzazione scritta dell'editore.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

Printed in Italy 2023 - Global Print S.r.l. - Via degli Abeti 17/1 - Gorgonzola (Mi)

Indice

| | |
|--|-----|
| Premessa..... | V |
| 1. Vent'anni prima (1680-1699)..... | 1 |
| 2. Uscire dalla crisi (1700-1719)..... | 41 |
| 3. La maturità del sistema produttivo (1720-1739)..... | 77 |
| 4. Splendore e fine di un grande teatro (1740-1749)..... | 117 |
| 5. L'apogeo dell'opera giocosa (1750-1759)..... | 141 |
| 6. Il nuovo grande teatro pubblico (1760-1769)..... | 163 |
| 7. Le prime ombre del tramonto (1770-1779)..... | 193 |
| 8. La fine di una lunga storia (1780-1796)..... | 227 |
| Indice dei nomi..... | 281 |

Premessa

Le istituzioni teatrali, e la produzione di spettacoli, sono elementi imprescindibili nell'amalgamare e far crescere una comunità. Richiedono investimenti cospicui, e disponibilità di risorse economiche, sono necessarie competenze e coraggio, e va ricercato un sapiente equilibrio tra ritualità e provocazione, tra la chiarezza della comunicazione ed il desiderio di formare, e contribuire alla crescita collettiva.

Lo spettacolo commerciale, in particolare, è un compromesso ancora più delicato tra originalità e sensibilità creativa, coraggio imprenditoriale, professionalità artistica e tecnica, e disponibilità di risorse economiche distribuite nella collettività unite al desiderio/esigenza di crescita intellettuale ed esperienziale.

L'onesto divertimento, saggio su teatri, opera e spettacoli a Bologna nel Settecento, è la sintesi dell'ambizioso progetto di ricomporre i modelli di produzione e di fruizione degli spettacoli commerciali nel Settecento bolognese, quei modelli che resero Bologna il centro di riferimento della produzione internazionale, in particolare per l'opera in musica.

Partendo dai luoghi dello spettacolo commerciale – i teatri –, e dalla loro proprietà (alla quale furono interessate molte famiglie bolognesi: Malvezzi, Formagliari, Marsigli Rossi, Zagnoni, Felicini, Angelelli, Calderini, Albergati, e altre), soffermandosi sui processi economici, arrivando alle vicende delle professionalità coinvolte – dagli impresari agli interpreti, dagli autori ai collaboratori artistici –, il saggio ripercorre più di un secolo di personaggi ed eventi che rappresentano il periodo d'oro dello spettacolo bolognese.

All'interno di una relativa stabilità politica ed economica, la dinamica degli spettacoli commerciali risente delle molte personalità cittadine che manifestarono interesse, a cominciare dai governatori pontifici (i Legati, tra cui in fatto di ingerenza si possono distinguere gli "interventisti" dagli "integralisti"), passando per l'aristocrazia senatoria, che fu spesso protagonista della vita teatrale, sino a giungere ai mecenati, ed ai politici/intellettuali immersi nell'ambiente teatrale (tra cui Pirro Albergati, Francesco Capacelli, Lodovico Savioli).

La modalità con cui viene presentata la ricchissima produzione di spettacoli commerciali a Bologna, tra 1680 e 1796, è quella "annalistica", che privilegia lo scorrere del tempo inserendo le stagioni di eventi all'interno delle vicende storiche della città, così da evidenziare la stretta dipendenza tra le dinamiche della comunità e l'attività dei teatri.

Pur nel rispetto delle molte notizie fornite dagli importanti lavori ottocenteschi di ricostruzione dei cartelloni teatrali, il lavoro è completamente

originale, fondato su una accurata ricostruzione storica – l'Archivio di Stato di Bologna è una fonte inesauribile di documenti –, e su un rigoroso inquadramento tecnico-economico delle modalità di produzione, e di allestimento degli spettacoli.

La dimensione della ricerca ha indotto a condensare nel saggio la narrazione veloce delle storie e dei personaggi, rimandando il lettore all'approfondimento garantito dalle monografie che verranno rese disponibili on-line.

Resta così un convincente quadro della relazione tra la vita della comunità bolognese, l'attività dei suoi teatri commerciali, e le dinamiche politiche, economiche e naturali che influirono sulle vicende di Bologna nel corso del Settecento.

Si possono seguire le iniziative che portarono alla costruzione di nuove sale (da quella dei Malvezzi, all'iniziativa di Silvio Marsigli Rossi, sino al magnifico teatro del Pubblico del Bibiena) ed all'acquisto e valorizzazione di teatri pre-esistenti (come fece il senatore Zagnoni con la proprietà dei Formagliari). Compare un accenno alle biografie dei grandi impresari (da Cesare Bonazzoli a Bortolo Ganassetti, a Felice Novelli), e di molti interpreti bolognesi che ottennero fama internazionale (dove "bolognese" non si era solo per nascita, ma si diveniva per adozione come fu della parmigiana Francesca Cuzzoni, e di molte altre cantatrici e musicisti). Vi sono le storie di declino, come quella del teatro della Sala, ed emerge l'impatto negativo di vicende sovranazionali che modificavano le abitudini consuete della comunità (come i passaggi di truppe in occasione di guerre, i terremoti, la morte del pontefice che interrompeva ogni attività di spettacolo). Vi si possono leggere gli esiti fortunati di talune imprese, così come le rovinose disfatte di altre, ed i motivi per cui ciò successe.

Questa storia dello spettacolo a Bologna nel Settecento non mira solo al recupero di informazioni e alla correzione di errori, ma alla dimostrazione di come in città operasse un sistema professionale di straordinaria qualità che garantiva alla produzione locale una rilevanza internazionale, importanza che durante il secolo non fu mai messa in discussione.

SANDRO PASQUAL

In memoria di Roberto De Caro

1. Vent'anni prima (1680-1699)

Attorno al magnifico Nettuno dominatore dello spazio pubblico che identifica e rappresenta la comunità bolognese, nel Settecento si stendeva una fitta rete di luoghi dedicati agli spettacoli. Teatri privati e commerciali, sale e persino chiese ed oratori, palchi di ciarlatani e casotti di burattinai ospitarono una tale quantità di eventi da apparire oggi sovradimensionata, sia rispetto alla popolazione della città che in rapporto all'economia locale. Comparabile con la vita teatrale delle capitali, come Venezia, Roma o Parigi, la produzione bolognese di spettacoli costituisce un caso di studio di straordinario interesse. Per molto tempo quella abbondante produzione fu sostenuta e realizzata con risorse professionali selezionate in città, consentendo alle imprese di sperimentare modelli avanzati di organizzazione, che portarono le compagnie locali progressivamente sempre più lontano da Bologna, conquistando piazze prestigiose e fornendo così un contributo di ricchezza all'economia cittadina. Durante gli ultimi decenni del Settecento la spinta propulsiva dell'ambiente artistico bolognese andò riducendosi, ed anche sul mercato locale la proposta di spettacoli finì per omologarsi, limitandosi sovente all'acquisto di produzioni allestite altrove, importate da compagnie di giro o da impresari forestieri.

Il Nettuno del Giambologna aveva steso la sua rete di sale da spettacolo cominciando dalla punta delle dita del suo braccio sinistro. Nel duecentesco palazzo vecchio del Comune, detto di re Enzo o del Podestà, si apriva (e si apre tuttora) un magnifico salone «di 170 piedi di lunghezza». Uno spazio così ampio, la cui balaustra domina piazza Maggiore, era stato utilizzato dapprima come arengo, per le assemblee della comunità.

La proprietà municipale, la facilità nel controllare gli ingressi e nel vigilare sull'ordine pubblico, resero presto il grande salone al primo piano del Palazzo del Podestà il luogo ideale per ogni genere di evento popolare. Vi si facevano rappresentazioni, acrobazie, spettacoli di ombre o burattini, e commedie di comici. A partire dalla metà del Cinquecento, la gestione della Sala (come era chiamata comunemente) si era stabilizzata, risolvendo le criticità che per almeno un secolo ne avevano condizionato l'attività.

Il complicato rapporto tra governo pontificio e Senato municipale, ad esempio, era stato causa di contrasti. Il primo intendeva sovrintendere sugli spettacoli, e lo fece pretendendo di autorizzare ogni singolo evento; il secondo era proprietario della Sala, rispondeva delle spese, e si riteneva legittimato a disporre secondo le esigenze della comunità, anche se fossero state iniziative di svago e divertimento. I contrasti si risolsero con la definizione di un modello che si rivelò efficace e duraturo: il Senato affidava la conduzione della Sala ad un privato, con bandi triennali, in cambio di un canone d'affitto.

Il Legato si riservava alcuni privilegi, esercitando con rigore il ruolo di censore per cui pretese sempre di rilasciare una specifica licenza per ciascuna stagione di spettacoli.

Un altro elemento di criticità nel processo che portò la Sala ad affermarsi come luogo di spettacoli pubblici era costituito dall'importante funzione politica esercitata dal salone del Podestà. Per renderlo adatto agli spettacoli si impose un uso promiscuo dell'ambiente, stabilito da un protocollo che fu minuziosamente replicato da tutti i contratti con cui veniva affidata la conduzione.

Il Senato, ad esempio, si riservò sempre il diritto di avvalersi della Sala in qualsiasi circostanza, al più riconoscendo un indennizzo al conduttore, oppure riducendo il canone di locazione qualora le iniziative pubbliche avessero recato danno alle rappresentazioni di spettacoli.

C'era un ulteriore aspetto nell'uso del salone che richiese tempo: manifestandosi l'esigenza di un ambiente funzionale agli spettacoli colti, dapprima vennero autorizzati all'interno del salone allestimenti provvisori secondo la tradizione dei teatri all'aperto, dove falegnami esperti realizzavano strutture con palcoscenico, palchetti e gradinate in legno, che venivano rimosse al termine degli spettacoli. Era però una procedura costosa, al punto che i primi conduttori della Sala prosperarono mettendo a disposizione il legname necessario di cui erano proprietari.

A partire dagli anni '40 del Seicento, dopo un incendio che aveva distrutto le strutture interne al salone, cominciò l'edificazione di un teatro permanente. Questo teatrino venne realizzato in modo da occupare solo una metà dell'intero salone – si appoggiava alla parete dalla parte degli Orefici –, ma si configurò solidamente con una struttura portante in pietra, camerini ad uso di magazzino, gelosie e porte per chiudere i palchetti.

Gli interventi di edificazione ed arredamento del teatro vennero sostenuti e pagati dai privati, i quali divennero così titolari di un diritto di proprietà sui propri palchi e camerini; successivamente, questo *ius* consentì di formalizzare la cessione dei palchi in cambio di denaro.

Finì per crearsi un complicato circuito commerciale tra i proprietari dei palchi, che dovevano pagare un canone annuo al conduttore (quando veniva proposta almeno una stagione di spettacoli), il Senato che riscuoteva l'affitto dal conduttore, le compagnie di artisti che in genere traevano il loro guadagno dalla vendita dei biglietti d'ingresso ai loro spettacoli, ed il conduttore che offriva agli spettatori occasionali i palchi residui e le sedie in affitto.

La risoluzione di tutti questi contrasti determinò un assetto curioso ed originale, ma stabile e funzionale, ed a partire dagli anni '60 del Seicento la Sala rappresentò per la comunità bolognese un punto di riferimento nel mercato degli spettacoli pubblici, aperti a tutti coloro che disponessero del denaro per il biglietto.

In qualità di proprietario, il Senato sceglieva il conduttore della Sala tra i candidati che rispondevano ai bandi, da cui pretendeva il mantenimento di numerosi privilegi, in particolare che vi fossero palchi riservati alle autorità civili, e che l'ingresso fosse libero per molte cariche pubbliche. Dall'altra parte il Senato garantiva, tramite l'Assunteria di Munizione, le risorse necessarie, la risoluzione dei problemi pratici (dalla manutenzione ai lavori di restauro), il sostegno politico alle iniziative del teatro.

Il Legato, rappresentante del governo pontificio, esercitava uno stretto controllo su molte delle attività che si svolgevano nella Sala, ed in particolare sugli spettacoli teatrali e musicali. Disponeva quali titoli potessero essere rappresentati e quali no, in quali giornate si potesse recitare ed in certi casi ordinava persino l'orario di inizio delle rappresentazioni, o di chiusura della Sala. Attento all'ordine pubblico, il Legato intervenne spesso con editti anche per dettare le regole di comportamento degli spettatori.

Al deferente servizio del Senato, ed allo stesso tempo ligio alla volontà del Legato, operava il conduttore della Sala. Figura di modesto spessore culturale ed economico, più vicina ad un custode che ad un organizzatore, più *factotum* che impresario, il conduttore era il punto di raccordo tra le esigenze popolari di spettacoli ed il senso di decoro che si richiedeva al salone municipale. La sua attività consisteva nell'affittare l'ambiente a chi lo cercasse (compagnie di comici, saltimbanchi, acrobati, ciarlatani e poi anche impresari e compositori di opere musicali), predisporre la funzionalità e curarne la sicurezza e la manutenzione. In cambio ne avrebbe ricavato un compenso dai proprietari dei palchi, dovuto quando nel teatro fosse allestito almeno uno spettacolo all'anno.

La riscossione degli affitti era più facile a dirsi, che a farsi, ed i conduttori mettevano a bilancio ogni anno crediti per molte centinaia di lire con le prime famiglie di Bologna.

Né per il denaro, né per il prestigio, l'incarico poteva dirsi ambito. I bandi triennali si susseguirono con regolarità, ma nel corso di un secolo i conduttori furono solo sei; quattro di questi (i due Ordella, Domenico ed Antonio, ed i due Posterla, Antonio e Francesco) che tennero la Sala tra 1680 a 1740, provenivano dall'ambiente dei *ballonari*, i custodi del gioco del pallone.

Si collocavano dunque in un ambiente sociale modesto; né l'incarico che tennero per il Senato contribuì a migliorarne la condizione. Con la sola eccezione di Francesco Posterla, nessuno dei conduttori si intromise nell'organizzazione di spettacoli, limitandosi ad affittare la Sala – al più condividendo alcuni ricavi con comici o compagnie di istrioni.

Alla base di questa articolata piramide stavano gli impresari e le compagnie di comici, che si assumevano il rischio di proporre i loro spettacoli al pubblico bolognese.

I più intraprendenti tra loro chiedevano in affitto la Sala; le compagnie più famose, in genere, venivano però invitate gratis, ed anzi talvolta il conduttore

(o il Senato) offriva loro una mancia (*regalia*) a fine stagione. Gli attori e gli acrobati incassavano il denaro dei biglietti d'ingresso, il conduttore si limitava a riscuotere l'affitto di sedie e palchi. Con tali caratteristiche, sin dagli anni '60 del Seicento il teatro della Sala – cioè la parte del salone del palazzo del Podestà in cui erano stati costruiti palchetti e palcoscenico, in un assetto permanente – propose stagioni di spettacoli commerciali.

Il vivo interesse che incontravano quelle recite, sulla scia del successo dei teatri veneziani, trovò la Sala preparata ad intercettare l'offerta delle compagnie e le richieste del pubblico, favorita da un privilegio pontificio – sollecitato dal Senato bolognese – che concedeva l'esclusiva degli spettacoli «venali» alla sala municipale, almeno durante la stagione d'autunno.

La varietà e la quantità delle proposte collocavano in quel periodo la Sala ed il suo teatro al centro del panorama degli spettacoli cittadini. Il successo creava problemi di ordine pubblico (in una sera di novembre del 1676 il bargello intervenne durante lo spettacolo nella Sala, eseguendo una retata di arresti), ma anche interesse tra le prime famiglie di Bologna: il senatore Giuseppe Malvasia comprò un palco nel 1674, il conte Filippo Ariosti nel 1675, a prezzi crescenti. In una relazione del 1681 in cui compaiono i proprietari di palchi della Sala, si leggono i nomi delle principali famiglie della società cittadina, talune con più di un palco.

Disponevano del diritto ad un palco anche le autorità, gli Anziani Senatori come il Vicegato, l'Uditore del tribunale e il colonnello della cavalleria.

* * *

Le potenzialità commerciali del teatro della Sala furono colte da un gruppo di cantori bolognesi, i quali si improvvisarono impresari di un'opera in musica nella stagione di **carnevale 1680**. La formula organizzativa in cui gli artisti del palcoscenico avevano un interesse economico diretto nella gestione di spettacoli commerciali venne adottata di frequente, verso la fine del Seicento, restando un'opzione di successo ancora nel secolo successivo.

In genere la loro iniziativa partiva dalla volontà di un mecenate, o di un gruppo di appassionati, o ancora di una comunità, disposti a sostenere economicamente l'allestimento di uno spettacolo senza però volersi occupare direttamente delle complicate pratiche amministrative. In quel caso musicisti, ballerini o altre figure artistiche, disponendo di una rete di relazioni e di un minimo di esperienza, potevano assumersi la responsabilità dell'impresa, e beneficiare così sia del fatto di esibirsi come interpreti, sia del piccolo attivo di bilancio che una gestione oculata poteva procurare (benché vi fosse sempre il rischio che alla fine i conti non tornassero)

Nella stagione di opere della Sala dovette crearsi una situazione di questo tipo: la prima opera, *Tullia superba* (musica di Domenico Freschi su poesia

di Antonio Medolago, già andata in scena due anni prima a Venezia), venne dedicata da un gruppo di *protettori*, che si facevano chiamare Accademici Uniti, al duca di Modena Francesco II, cui si chiedeva di continuare l'«alto suo Padrocinio». Per la realizzazione dell'allestimento si affidarono a tre cantori, affiancati da una bella figura di intellettuale, Antonio Maria Monti, artista eclettico (pittore, poeta ed autore di teatro) che fu lodato da Fantuzzi.

Uno dei musicisti era Benedetto Sarti, cantante di basso settantenne che era Accademico Filaschiso e poi divenne anche Filarmonico. Faceva parte della cappella musicale di San Petronio, e con lui vi cantava Ludovico Monti (figura di minor spessore artistico, come dimostra il fatto che riceveva per cantare un decimo del compenso riconosciuto a Sarti). Completava il trio di soci Stefano Gotti, Accademico Filarmonico, interprete che si ritrova in altre occasioni cantare nei teatri.

I quattro firmarono la richiesta di affitto della Sala quando la stagione di carnevale era già avanzata (la dedica è datata 10 febbraio), ma restava sufficiente tempo per alcune recite prima del giorno delle Ceneri, che sospendeva gli spettacoli, poiché in quell'anno la Pasqua cadde molto alta.

Considerando il fatto che si riprese un'opera già allestita l'anno prima a Reggio Emilia, anche in quella occasione con il sostegno del duca d'Este, si può affermare che l'iniziativa della Sala sia nata in aperta concorrenza, commerciale e politica, con l'impresa rivale che andava in scena in quei giorni al Formagliari.

Quella rivalità tra due teatri pubblici, che si confrontavano offrendo lo stesso genere di spettacolo (per l'occasione la Sala aveva alzato il costo del biglietto sino a 17 soldi, inusuale per il teatrino di Palazzo), rappresentava una novità per le abitudini dei bolognesi.

A contrapporsi alla Sala, infatti, era un'impresa che allestiva un'opera nel teatro dei signori Formagliari, i cui ambienti raccontavano agli spettatori tutt'altra storia.

Effetto della prima ondata di interesse nei confronti degli spettacoli venali, la trasformazione in teatro di un salone di proprietà dei Formagliari fu completata alla fine degli anni '30 dal senatore Filippo Guastavillani per favorire l'attività della Accademia dei Riaccesi, da lui protetta.

Fallito il tentativo di ravvivare la fiamma dei Riaccesi, il teatro Guastavillani venne utilizzato per ospitare aristocratiche iniziative, tornando poi nel 1659 proprietà esclusiva dei Formagliari, dopo una disputa legale.

Nella comunità il ricordo di quell'inizio si conservò a lungo; ancora vent'anni dopo, nel suo celebre saggio *Felsina pittrice*, Malvasia chiamava il teatro «Guastavillani, o Formagliari che siasi».

Realizzato in stile veneziano da un brillante architetto, Andrea Seghizzi, il teatro veniva chiamato anche dei Casali (con riferimento al luogo in cui

sorgeva, nei pressi di una reliquia devozionale, la Croce dei Casali cosiddetta perché collocata di fronte al palazzo della famiglia patrizia dei Casali).

Nonostante ne abbiano conservato la proprietà per oltre un secolo, i Formagliari non furono mai particolarmente presenti nella gestione del teatro; la prassi consueta, sin dall'inizio, fu quella di affittare la sala a chi ne facesse richiesta, impresari o Accademie cittadine.

In quella stagione di carnevale del 1680 furono gli Accademici Disuniti a presentare due opere in musica, la prima delle quali fu *I generosi rivali*, dedicata ad una signora bolognese, Maria Orsi Tortorelli.

Il secondo titolo in scena fu *Il pedante di Tarsia*: anche per questa seconda opera le poche informazioni di cui disponiamo rimandano all'ambiente borghese. La lettera dedicatoria stampata sul libretto è firmata dal compositore piacentino Francesco Maria Bazzani, ed è indirizzata all'impresario veneziano Giovanni Carlo Grimani. Esempio, tra i tanti che potremmo indicare, di auto-candidatura professionale, da parte di un compositore di teatro nei confronti di un potente manager, la dedica di Bazzani colloca l'iniziativa del Formagliari in una dimensione meno politica, e più commerciale, di quanto non fosse quella evocata dall'offerta del libretto della Sala al potente duca d'Este.

Grazie alla rivalità tra Uniti e Disuniti, dunque, in quel carnevale la città di Bologna poté beneficiare di due teatri aperti, e tre titoli di opera in musica in scena.

Il successo degli spettacoli commerciali indusse una prospera famiglia bolognese, i Malvezzi, ad immaginare ed a proporre alla comunità un'iniziativa collettiva per la realizzazione di una nuova grande sala, in un edificio di proprietà della famiglia. Quel tentativo avviato nel 1680 non si realizzò, ma l'idea venne ripresa con maggior fortuna qualche anno dopo.

Disinteressati alle pratiche commerciali, i Formagliari non diedero mai l'impressione di voler valorizzare al massimo il capitale costituito dalla sala teatrale. Il contratto con cui la cedevano in affitto presentò nel corso degli anni le medesime clausole, che ponevano principalmente condizioni relative al genere degli spettacoli (che dovevano essere *decorosi*) ed ai privilegi da riconoscere ai familiari.

Giacché l'apertura dipendeva dall'interesse di impresari esterni, non sorprende che, nelle stagioni meno propizie per gli spettacoli, il teatro dalla Croce dei Casali restasse sovente chiuso.

Al contrario, la presenza di un conduttore movimentava l'attività della Sala del Podestà, benché senza una progettualità coerente; si rileva infatti un'imprevedibile alternanza tra spettacoli di buon livello all'interno del teatrino, ed esibizioni di altra natura che avevano luogo nell'immenso salone, di qualunque genere purché attirassero pubblico pagante (acrobati, esposizioni di animali, illusioni ottiche, eventi sportivi).

Quando il conduttore lasciava la disponibilità del teatro ad imprese esterne, si potevano realizzare spettacoli più sofisticati; in analogia a quanto era avvenuto durante il carnevale, venne proposta nel giugno di quell'anno l'opera seria, unico evento a Bologna nella stagione di **primavera 1680**. Vi si fece *La schiava fortunata*, produzione veneziana già vecchia di sei anni; in questa occasione gli Accademici Uniti che si erano assunti la responsabilità dell'allestimento vollero rendere omaggio al governo pontificio, dedicando il libretto dell'opera al Vicelegato Giuseppe Archinto, di recente insediato in città.

Nei mesi successivi il teatro della Sala fu preso in affitto da un cantante ferrarese che si era dato all'impresariato, Antonio Pietrogalli detto Cottini, il quale allestì una stagione di opere nell'**estate 1680**.

Nel periodo più caldo non si registravano spettacoli nella città di Bologna, se non occasionalmente nella prima parte del mese di luglio quando la nobiltà non si era ancora trasferita nelle residenze di campagna.

Era invece consuetudine proporre eventi durante la seconda parte del mese di agosto, a partire dalla festa di San Bartolomeo quando cominciava la grande fiera cittadina.

Cottini approfittò delle prime settimane d'estate, a partire dalla fine di giugno, per proporre due opere serie, trame eroiche che avevano raccolto successi nei teatri commerciali.

Il primo titolo, *Germanico sul Reno*, era un cavallo di battaglia dell'impresario, giacché Pietrogalli lo aveva interpretato in diversi teatri, negli ultimi tre anni, esibendosi insieme alla moglie Francesca Sarti.

Il compositore della musica di quell'opera, Giovanni Legrenzi, costituisce il legame che unisce *Germanico* con il secondo titolo in cartellone, *Odoacre*, una partitura scritta dal nipote di Legrenzi, Giovanni Varischino. Cottini individuò i destinatari delle dediche in due aristocratici bolognesi, ricollocando la linea politica del teatro entro l'ambiente del Senato municipale – proprietario della sala –, dopo l'omaggio filogovernativo della stagione precedente. Firmò una ispirata dedica del libretto di *Germanico* indirizzata al conte Ercole Pepoli, figura di spicco nell'ambiente culturale e aristocratico cittadino. In *Odoacre* si rivolse invece al marchese Felice Montecuccoli, anch'egli avvezzo alle attenzioni di artisti e letterati cittadini anche se la sua immagine era guastata dalla fama di uomo violento, carattere che gli valse in seguito l'ostilità del Legato Pignatelli.

* * *

Con cinque titoli di opere in musica, ed almeno un teatro aperto in tutte le stagioni (benché non restino notizie sulle recite autunnali dei comici, non vi sono motivi per dubitare che la Sala non abbia approfittato come ogni anno

del privilegio concesso dal Papa di ospitare in esclusiva recite *venali*), il 1680 fu un anno ricco di spettacoli per la comunità bolognese.

La spinta organizzatrice delle accademie prevalse sull'iniziativa privata, ma alcuni tra gli allestimenti videro coinvolti professionisti attivi in città, talvolta direttamente interessati all'impresa come nel caso di Benedetto Sarti.

Il tradizionale contrapporsi di schieramenti politici è ben rappresentato dalle dediche dei libretti, in cui si coglie un'equa distribuzione tra governo pontificio, fronte filo-imperiale, e rappresentanti della nobiltà cittadina in cerca di visibilità.

La stagione di **carnevale 1681** vide di nuovo la contrapposizione tra i due teatri cittadini, nei quali vennero allestite opere in musica.

Non si può parlare di concorrenza commerciale, ma di proposte che si rivolgevano a pubblici differenti, con differenti modelli di spettacolo.

Nella Sala si rinunciò ai titoli di successo provenienti dai teatri forestieri, e venne messa in scena una produzione completamente originale, uno «scherzo drammatico-rusticale» che strizzava l'occhio al teatro popolare realizzato per l'occasione da due autori bolognesi.

Il copione venne scritto da Antonio Maria Monti, già nominato tra gli interessati all'impresa di un anno prima, e la musica composta da Giovanni Antonio Sibelli; i due vantavano la protezione di un aristocratico, il marchese Antonio Legnani, patrocinatoro dell'impresa.

L'operina comica presentata in quella occasione era destinata ad un grande successo, almeno nel repertorio bolognese: intitolata *I diporti d'amore in villa*, venne dedicata alle autorità politiche cittadine, al Gonfaloniere di Giustizia in carica nel bimestre (Filippo Aldrovandi), ed agli Anziani che sedevano in Senato.

Di tutt'altro genere fu la proposta del teatro Formagliari dove vennero allestite due opere serie, la prima delle quali intitolata *Idaspe in Anzio*, favola drammatica musicale che circolava da anni nei teatri. È probabile che con il diverso titolo di *Gl'inganni innocenti, ovvero l'Adalinda* fosse già andata in scena in quella stessa sala sei anni prima.

A ribadire il legame che la famiglia proprietaria vantava con il governo della città, anche quel libretto venne dedicato al Vicelegato Archinto; la lettera dedicatoria è firmata da Ercole Monti, che si qualificava impresario di entrambe le opere.

Più interessante dal punto di vista storico si presenta, invece, l'iniziativa di allestire come seconda opera un lavoro originale, dal titolo *L'Erismonda*, realizzato da un personaggio dalla biografia controversa, il segretario del Senato Tommaso Stanzani, e musicato da un celebre compositore cittadino, Giuseppe Tosi, proveniente dall'ambiente della cappella musicale di San Petronio.

La vita di Stanzani fu sconvolta, in quello stesso anno, dall'accusa di aver assassinato il cognato per motivi di interesse. Grazie alle sue protezioni ne

uscì con una sentenza mite, condannato all'esilio; dopo alcuni anni di assenza fu perdonato, e riammesso a Bologna.

La vicenda di quella produzione originale rappresenta un fallimento: non se ne conoscono altri allestimenti, destino comune a tutta la produzione di Tosi, che realizzò una decina di partiture anche per teatri importanti come il Grimani di Venezia, o il Ducale di Parma, senza mai trovare il successo. Questa seconda opera in cartellone venne offerta ad un nobile di Ferrara, il marchese Ippolito Bentivoglio; il suo «autorevolissimo patrocinio» era il riconoscimento per l'instancabile protezione concessa dall'aristocratico ferrarese a favore di artisti ed interpreti del teatro musicale. L'indicazione dei nomi degli interpreti (che compare ne *L'Erismonda*, ma non nel libretto di *Idaspe*) consente di rafforzare l'ipotesi di un legame con la cappella musicale di San Petronio da cui provenivano, come Tosi, i due musicisti emiliani, i bolognesi Fabrizio Bertoldi ed il giovane Nicolò Zanardi, soprano destinato ad una straordinaria carriera.

Era una protetta del marchese Gasparo Malvezzi, figura influente nella vita politica e di spettacolo cittadina, la prima donna Anna Maria Gulmanelli, che si diceva fosse la sua amante: ipotesi sostenuta dalla irregolare carriera della cantatrice, che sembra poggiare esclusivamente sull'interessamento e sul denaro del Malvezzi. Benché tecnicamente più solida, anche l'altra protagonista femminile, la romana Caterina Porri, era chiacchierata per essere legata ad un nobile bolognese, il conte Cornelio Pepoli.

Non vi sono dubbi che l'interesse di Pepoli fosse prima di tutto artistico, poiché la Porri non era giovane e viveva a Venezia; ma la forza di quel legame è manifesta in un episodio che fece scalpore. Per una oscura questione di rivalità, al Pepoli venne chiesto un aiuto per danneggiare l'impresa del Formagliari. Il conte convinse allora la Porri a non presentarsi in scena in una sera di recita. Venuto a sapere dell'episodio, il Legato intervenne con durezza sospendendo le rappresentazioni sia al Formagliari che nella Sala sino alla fine del carnevale.

Agli spettacoli fastosi del Formagliari, ed a quelli leggeri della Sala, durante quel carnevale la comunità teatrale bolognese alternò le meste cerimonie in ricordo di un suo giovane e celebre rappresentante, Petronio Franceschini. Genuino prodotto della scuola di Bologna, «Petronio dal Violoncello» aveva appena fatto il prestigioso ingresso nei teatri veneziani, città in cui era stato chiamato a comporre un'opera ed in cui morì improvvisamente durante il mese di dicembre.

Le cronache riferiscono come i musicisti bolognesi vollero tributargli a loro spese «esequie solenni» nella chiesa di Santa Maria della Morte, dove fu eretto «un bellissimo catafalco con sopra una statua rappresentante la Musica che stava in atto di piangere».

Nel corso del 1681, che anche le cronache descrivono come «povero di notizie», resta documentata solo un'altra stagione di spettacoli commerciali,

successivamente a quella di carnevale. La propose il Formagliari, con un'iniziativa talmente estemporanea che non si fece in tempo a stampare il libretto del dramma, ma solo quello che conteneva gli intermezzi.

Raccogliendo le poche informazioni disponibili, si ricava che gli spettacoli di teatro musicale vennero realizzati nell'estate 1681 sotto l'egida di una altrimenti sconosciuta Accademia degli Imperfetti.

Il dramma rustico *Le indifferenze d'amore* era stato allestito in fretta, ed il libretto dell'opera «per la brevità del tempo» non aveva potuto «incontrar la fortuna di venire alle stampe». Si poté però pubblicare il libretto dell'intermezzo *Gli amori della luna con Endimione*, «prologo ed intermedij da rappresentarsi nel famoso teatro Formagliari». Di entrambi questi lavori non si ha altra notizia, oltre al poco che si ricava dal libretto. Protettore e sostenitore dell'iniziativa fu il conte Ercole Pepoli, cui venne dedicato l'allestimento, e dunque si può ipotizzare il coinvolgimento anche della teatrale e potente famiglia dei Bentivoglio, ed in particolare del suocero del Pepoli, Ippolito.

Direttamente o indirettamente, erano sempre di più gli aristocratici bolognesi che si andavano legando al teatro d'opera, per puro mecenatismo, per interesse economico o politico, o per legami sentimentali con le giovani cantatrici. I Pepoli, i Malvezzi, Calderini, Casali e Legnani furono tra i primi a lasciarsi coinvolgere, sino a legare indissolubilmente la loro fama pubblica con gli allestimenti di opere da loro sostenuti, o che vedevano in scena gli artisti che proteggevano.

* * *

Nell'anno successivo gli spettacoli commerciali ebbero a Bologna una distribuzione molto più sgranata. Complici i timori per la diffusione di focolai epidemici provenienti dal centro Europa, nel 1682 si registrano molte notizie di grandi oratori sacri allestiti da istituzioni religiose. Le cronache fanno cenno ad alcune opere di teatro musicale proposte in forma semi-privata nei palazzi degli aristocratici più appassionati, gli stessi che l'anno prima avevano sostenuto gli spettacoli commerciali, come il conte Ercole Pepoli.

Nel **carnevale 1682** si fece l'opera seria al Formagliari, allestendo a Bologna l'ultima partitura realizzata da Petronio Franceschini prima dell'improvvisa morte, *Dionisio ovvero la virtù trionfante del vizio*.

Per celebrare l'illustre concittadino prematuramente scomparso si era ricompattato l'asse filo-governativo, affidando l'organizzazione dell'impresa al basso Benedetto Sarti, che firmò l'accorata dedica con cui chiedeva la protezione del Vicelegato Archinto da cui, scriveva, «dependerà sempre ogni mia fortuna».

Sommando alcuni indizi si arriva ad affermare che anche nel Teatro della Sala dovette esservi opera in musica, con la prima proposta di un fortunato