VENETIAN
CENTRE FOR
BAROQUE
MUSIC

Venezia, città della musica (1600-1750)
Stato delle ricerche e prospettive

Venezia, 29 giugno 2012

Atti della giornata di studio

Venezia, città della musica (1600-1750)
Stato delle ricerche e prospettive

Fare il punto sulle ricerche svolte fino ad oggi sull'età d'oro della musica veneziana: ecco il primo obiettivo dell'incontro. Alla luce dei recenti lavori eseguiti a livello internazionale, i partecipanti hanno proposto di sintetizzare una visione d'insieme per determinare in seguito i possibili percorsi teorici e pratici che seguiranno i ricercatori nel XXI secolo. La giornata è stata suddivisa in due sessioni, organizzate in forma di tavola rotonda.

Dall'archivio alla scena: i ricercatori trà teoria e prassi

Research into Venetian Music and Musicians: Old Gaps Filled and New Gaps Created
Michael Talbot (University of Liverpool) pag. 6

Sperimentalismo ed usus: i quattro grandi ospedali veneziani come modelli esemplari della modernità
Helen Geyer (HfM Franz Liszt - FSU Jena / Centro tedesco di Studi veneziani) pag. 12

La musica a Venezia attraverso le fonti d'archivio: rilettura e prospettive
Elena Quaranta (Università Ca'Foscari, Venezia) pag. 19

Gli Incogniti e la musica: riflessioni e nuove indagini
Jean-François Lattarico (Université de Lyon 3 Jean Moulin) pag. 27

Praxis et liberté : l'improvisation vivaldienne
Olivier Fourès (Conservatorio Superior de Danza de Madrid) pag. 40

Cosa rimane da scoprire sull'opera veneziana?

Bernardo Canal and Antonio Vivaldi: a Brief Awakening at the Teatro Sant'Angelo
Eleanor Selfridge-Field (Stanford University) pag. 43

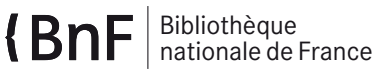
Recherches sur Nicolò Beregan, librettiste de Cesti, Ziani et Legrenzi
Giada Viviani (Università Ca' Foscari, Venezia) pag. 52

I drammi musicali di Nicolò Minato per Francesco Cavalli
Sara Elisa Stangalino (Università di Bologna) pag. 61

Contatto scientifico

Olivier Lexa (Venetian Centre for Baroque Music)
Caroline Giron-Panel (Bibliothèque nationale de France)

La giornata di studi si è potuta realizzare grazie al contributo di



Sede dell'incontro

Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti
Palazzo Loredan
Campo S. Stefano, 2945 - 30124 Venezia

www.vcbm.it

«Venezia, città della musica (1600-1750) - Stato delle ricerche e prospettive»
© Venetian Centre for Baroque Music, 29 giugno 2012
URL: http://www.vcbm.it/public/research_attachments/Venezia_citta_della_musica_-_Atti_della_giornata_di_studio_-_2012.pdf

Dall'archivio alla scena: i ricercatori trà teoria e prassi

Research into Venetian Music and Musicians: Old Gaps Filled and New Gaps Created

What my slightly enigmatic title tries to say is merely that historical research is never-ending. As soon as one closes one gap in knowledge, others adjoining the one just closed instantly open. It is as if one were vainly attempting to complete an infinite jigsaw puzzle.

I have found, over the almost fifty years during which I have worked on Venetian music, that there is one special, over-arching factor that complicates the task of research into it. This is that the relevant primary sources, especially the ones that are musical in nature (such as scores), are exceptionally widely dispersed. Whereas, for example, one may happily research Parisian music largely in Paris, to research Venetian music successfully, one has to be prepared to cast one's net worldwide. This is in a way a tribute to the international currency of Venetian music during its period of greatness stretching from Willaert in the middle of the sixteenth century to Bertoni at the end of the eighteenth century. The diaspora of Venetian musicians, which reached its height in the eighteenth century, combined with the acquisitiveness of foreign visitors (extreme in the case of the Napoleonic occupiers immediately following the fall of the Republic in 1797), has led to some strange situations[1]. Antonio Vivaldi's working collection of music passed from Venice to Genoa in the later part of the eighteenth century and today survives in distant Turin, where it is not an object of great interest to local musicologists but is inconveniently situated for Vivaldi scholars. Similarly, the bulk of Nicola Porpora's extant sacred vocal music is found not in Venice but at the British Library in London. The largest concentration of music by Giovanni Francesco Brusa, a highly interesting, originally amateur, Venetian composer whom Vivaldi took under his wing in the 1720s, exists in Naples, not Venice.

One must not exaggerate: there are a few « pockets » of musical sources left in Venice that can provide good material for scholars. Part of the musical repertory of S. Marco, at least that from later centuries, is today accessible, and excellently catalogued, at the Fondazione Levi[2]. The manuscripts of the Fondo Esposti, the repertory of the *figlie di coro* at the Ospedale della Pietà, are today reunited among the Correr manuscripts at the Conservatorio Statale di Musica « Benedetto Marcello » – they are catalogued, albeit in very summarized form, and the main problem with using them is only that they are generally preserved only in fragmentary form (that is, as individual partbooks belonging to a larger whole)[3]. The Correr and Carminati *fondi* also contain various musical items of local interest: I may mention, particularly since I have myself worked on a facsimile edition of it, the « pasticcio » serenata *Andromeda liberata* of 1726, a fascinating work on which no fewer than

[1] On the dispersal of Venetian documents, with particular reference to France, see Sylvie Mamy, *La Musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières d'après les sources vénitiennes conservées à la Bibliothèque nationale de France (XVIe-XVIIIe siècle)*, Paris: Bibliothèque nationale de France, 1996.

[2] See Francesco Passadore and Franco Rossi, *San Marco: vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi*, 4 vols, Venice: Fondazione Levi, 1994.

[3] On the history of this collection, see Michael Talbot, « A Vivaldi Discovery at the Conservatorio 'Benedetto Marcello' », *Informazioni e studi vivaldiani*, 3 (1982), p. 3-11. There have since been several articles and one doctoral thesis (by Faun Tanenbaum) on individual items or groups of items within the Fondo Esposti, but a detailed overall description is still lacking.

five locally based composers worked[4]. Nor should one forget the precious items of local interest in the Canal and Contarini donations at the Marciana and the handful of compositions in the Archivio I.R.E.

But the absences are no less striking. To take two composers on whom I have myself worked extensively: of Tomaso Albinoni there is virtually no primary musical source material in Venice except a juvenile Mass for three voices in the *stile antico*[5]; of Benedetto Vinaccesi there remain just two motets (out of the several hundred sacred vocal works he wrote for the Ospedaletto and for S. Marco)[6].

Of course, once one explores Venetian music in an international arena, relevant musical sources are apt to turn up anywhere. The recent, and continuing, growth in online catalogues and, even more, in digitized manuscript or published sources is having an extraordinarily beneficial effect on the exploration of this music. The beauty of internet searching, as I have repeatedly found in recent years, is that it leads one to improbable as well as to probable locations. Not only has it become harder accidentally to « miss » sources of interest: in cases where the sources in question are digitized and downloadable for free, the time and expense that as recently as twenty years ago were normal simply evaporate. I can nowadays often prepare an article in half the time (or less) that I needed at the start of my career as a researcher in the 1960s.

In the case of librettos for operas and oratorios originally performed in Venice (and elsewhere), libraries situated in Venice present, in contrast, an almost perfect resource for the scholar. We have not one but three great collections, housed respectively at the Casa di Goldoni, the Marciana and the Istituto per il teatro of the Fondazione Cini. There is still, however, a need to study in more depth, from a literary and dramaturgical viewpoint, the work of those Venetian librettists who composed their dramas mainly for the local stage. We have, of course, studies of the really major figures such as Giovanni Busenello and Apostolo Zeno, but there are a host of minor librettists such as Grazio Braccioli and Vincenzo Cassani awaiting evaluation and biographical-bibliographical investigation. Librettology is in some ways harder to carry out professionally than ordinary musical or literary research. All too often, it has been the province of musicians with insufficient grounding in drama and poetry or, conversely, of literary scholars with insufficient musical knowledge. It would be an unrealistic counsel of perfection to demand that every scholar working on librettos be equally adept in the musical and literary domains, but such musicologists as Reinhard Strohm today set a standard to which we should all aspire[7]. And then there are the many other aspects of operatic life – theatre design, scenography, theatre economics, impresarial management etc. – with which the study of the music and/or the drama has to be co-ordinated.

---

[4] This serenata is published as vol. 16 in the series of facsimile editions *Drammaturgia musicale veneta* (Milan: Ricordi, 2006), with an extended introductory essay by Michael Talbot.

[5] Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV-1336 (11616).

[6] Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV-1073 (10845); Venice, Conservatorio di Musica « Benedetto Marcello », Correr Busta 66.16.

[7] Since his published doctoral thesis on Italian operatic arias of the decade 1720-1730 (published as *Analecta Musicologica*, 2 vols, 16, Köln: Volk, 1976) Strohm has produced a steady stream of penetrating and highly influential articles and books on Italian Baroque opera, of which the most recent major contribution is a two-volume study of Vivaldi's operas (*The Operas of Antonio Vivaldi*, Florence: Olschki, 2008).

Then there is the study of the great musical institutions of Venice. The ducal church of San Marco and its *cappella* are by now quite well understood, at least with regard to their functioning in the seventeenth and eighteenth centuries[8]. In recent decades there has been a large volume of work on the four *ospedali grandi* – in particular, the Pietà and the Ospedaletto – in which the study of musical life has joined hands with the equally fascinating history of public welfare[9]. By now, we largely understand how these institutions operated and the place of music and musicians within them. The opera houses, too, have been studied, although in a less comprehensive and co-ordinated manner. In particular, I would draw attention to the lack, so far, of studies linking specific opera houses to fashions and tendencies within the genre. In the case of Vivaldi, we already sense the existence of a « Sant'Angelo » tradition linked to the small size, relatively low budget and purely impresarial management of this house, but this subject has not yet been tackled in a comprehensive way[10]. Even less has been done, to my knowledge, for the San Giovanni Grisostomo, SS. Giovanni e Paolo, San Cassiano, San Moisè, San Salvador and San Samuele theatres[11].

Music at Venetian churches besides San Marco has been only patchily explored, mainly because of the lack (or apparent lack) of relevant source material. We know a little about music, especially oratorio, at Santa Maria della Fava, for example[12]. But major prizes still elude us. It is well known that the two Venetian convents for female nobles – the Celestia and San Lorenzo – each held annual patronal festivals for which the music was especially elaborate: a locally based *maestro* was chosen, and the performers were numerous and distinguished. One dreams of finding, at the Archivio di Stato or perhaps at the Museo Correr, which possesses a large number of copies made from primary sources in the eighteenth and nineteenth centuries, a register of payments made year by year to the *maestri* on these occasions or, even better, a complete list of payments made to the participating musicians. But nothing of this kind has so far turned up.
As for music in private households, one should be prepared for few major revelations, even though one always lives in hope. Small pieces of information sometimes emerge from family household accounts. For example, the Giustinian account books, preserved incongruously amid the *Quaderni cassa* of the Pietà, mention Vivaldi as a supplier of music and Tartini as a private music teacher, besides giving details of boxes rented at Venetian theatres[13]. The significant fact to remember is that Venice, unusually for the time, was not a courtly society.

---

[8] Following the « classic » – and still surprisingly useful, if occasionally erratic – account by Francesco Caffi (*Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, 2 vols, Venice: Antonelli, 1854-1855) there have been numerous more specialized studies, by Reinmar Emans and Eleanor Selfridge-Field among others, culminating in the very informative first volume of the San Marco catalogue by Passadore and Rossi (see note 2, above).

[9] The most panoramic accounts of music at the *ospedali grandi* are Jane Baldauf-Berdes, *Women Musicians of Venice: Musical Foundations, 1525-1855*, Oxford: Clarendon Press, 1993, and Pier Giuseppe Gillio, *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento*, Florence: Olschki, 2006.

[10] I have made a small first attempt, concerning the Sant'Angelo theatre, in « A Venetian Operatic Contract of 1714 », in *The Business of Music*, ed. Michael Talbot, Liverpool: Liverpool University Press, 2002, p. 10-61.

[11] For the architectural and administrative aspects of Venetian (and provincial) opera houses, we have, of course, the encyclopaedic multi-volume series *I teatri del Veneto* jointly authored by Franco Mancini, Maria Teresa Muraro and Elena Povoledo (Venice: Corbo e Fiore, 1995-).

[12] See especially Denis and Elsie Arnold, *The Oratorio in Venice*, London: Royal Musical Association, 1986.

[13] Archivio di Stato di Venezia, Ospedali e luoghi pii diversi, Registro 1011.

The official sacred music at the heart of the Republic, vested in the *Cappella ducale*, was continuous, distinctive and substantial, but there was no parallel, officially sponsored secular musical culture comparable with that of a royal or ducal court. The ceremonial music of the Doge's *piffari*, were we to recover it, would, I suspect, prove rather meagre and uninteresting. These conditions meant that the cultivation of secular music became diffused among myriad noble households, none of which chose to promote music ostentatiously (by comparison with, say, the courts of the most prominent Roman cardinals). At most, a noble family would commission a serenata for a special event, but we have relatively little information on domestic music making or privately held concerts. There were, of course, various local *accademie* at which music was heard – some of these were in fact dedicated specifically to music[14]. But many of them were ephemeral, and in any case they have left little documentation.

* * *

I would like to devote the second part of my paper to a discussion of possible tasks for researchers into Venetian music in the years that lie ahead. I start with the biography of musicians. Nearly all the « great names » of Venetian music (by which I mean musicians active in the city of Venice during the most important part of their career) already have at least one biographical monograph or life-and-works study devoted to them. This is certainly true of the two Gabrielis, Monteverdi, Albinoni, Vinaccesi and Vivaldi, but there is a significant lacuna in the second half of the eighteenth century, where Galuppi and Bertoni – both composers of great merit and historical importance – do not yet possess comprehensive studies of this kind[15]. Antonino Biffi and Antonio Lotti, from the earlier part of the century, arguably deserve similar treatment, and perhaps also Legrenzi. There is ample scope for studies in article or thesis form on a host of minor figures from the two centuries in question. A good recent example of the potential of taking such a figure as the subject of an entire thesis is Donatella Paiano's study of Antonio Martinelli, a cellist who was the most prominent teacher of stringed instruments at three of the Venetian *ospedali* in the wake of Vivaldi and a highly competent composer in his own right[16]. Even if this investigation does not lead to the revival of Martinelli's own music, it has already provided a vital link to Vivaldian studies in connection with the Teatro Dolfin in Treviso, which Martinelli briefly managed under the supervision of the theatre's owner, the patrician Vettor Dolfin. It was at this theatre, in 1723, that Anna Girò, then aged only thirteen, made her operatic debut in a work for which Vivaldi composed some of the music (*La ninfa infelice e fortunata*) and in connection with which he probably made first acquaintance with the famous singer who was to become his regular *prima donna*, companion, Muse and perhaps even more.

---

[14] On academies in Venice that cultivated music, see Michael Talbot, « Musical Academies in Eighteenth-Century Venice », *Note d'archivio per la storia musicale*, n.s. vol. 2 (1984), p. 21-66; on serenatas performed in Venice and the Veneto, see Michael Talbot, « The Serenata in Eighteenth-Century Venice », *Royal Musical Association Research Chronicle*, 18 (1982), p. 1-50.

[15] One should mention, however, the conference proceedings *Galuppiana 1985. Studi e ricerche. Atti del convegno internazionale (Venezia, 28-30 ottobre 1985)*, ed. Maria Teresa Muraro and Franco Rossi, Florence: Olschki, 1986, which show the potential for such a study.

[16] Donatella Paiano, *Antonio Martinelli (c. 1702-1782): A Cellist-Composer in Eighteenth-Century Venice*, Ph.D. dissertation, University of Liverpool, 2006. This thesis can be ordered via the web site <ethos.bl.uk>.

Archival research in Venice, primarily at the Archivio di Stato but also elsewhere, continues to yield up fascinating nuggets of information relevant to the life of institutions and the musicians connected with them, as well as the biographies of musicians themselves. To carry out this kind of work successfully, one needs, literally, to have time to waste: that is, to investigate documents speculatively in the knowledge that on most occasions no usable information will emerge. In practice, the researcher needs to be either someone living permanently in Venice or at least someone fortunate or self-sacrificing enough to be able to spend entire months or years working at the archives. The late Don Gastone Vio, whose contributions from archival research into the lives and activities of numerous Venetian musicians, prominent among them Vivaldi, have proved invaluable, is a shining model of such a person. I have been fortunate enough to collaborate in recent years with Micky White, a British researcher resident in Venice, who has by now probably clocked up the equivalent of several years visiting the Archivio di Stato and other archives. She has the time, and the tenacity, to look for the notice of one person's death in a complete volume, representing one whole year, of the *Necrologio*; or to plough through the papers of a single notary in order to find an interesting legal dispute (usually over money) involving one musician. It often happens, of course, that what one discovers by accident is more interesting than what one originally set out to discover, but that is a commonplace situation in historical research. The only essential requirements for the scholar are to have a broad enough background knowledge to recognize such a chance discovery when it stares him or her in the face, and, of course, to be fluent enough at reading older and often orthographically baffling texts to be able to browse and skim in order to determine quickly which documents should be transcribed, which summarized, and which returned immediately to the shelves.

Regarding Venetian musical institutions, the bulk of the work reliant on sources preserved in Venice itself has probably already been done. And here I must immediately pay tribute to the work of two « veterans » of research into these institutions who are participating in the present study day: Helen Geyer and Eleanor Selfridge-Field[17]. The documents from the period in question relating to San Marco, the *ospedali grandi*, the *scuole*, the *Arte de' sonadori*, the academies connected with music and the *Sovegno di S. Cecilia* have all been sifted quite thoroughly by now. But there is always hope that important new information will turn up at some location outside Venice or in some obscure book. I should mention at this point how useful I have found « Google Books » and similar web resources in my recent researches. Precisely because a search engine is indiscriminate in its approach (it is interested only in identifying all instances of the chosen search term), it is able to deliver to the scholar, often in fully digitized and downloadable form, relevant material from novels, electoral registers, newspaper reports, family genealogies, polemical writings, memoirs etc. that one would never have been able to consult (or even to have regarded as potentially relevant) in former decades. Like the scholar sitting in an archive, the scholar sitting before a

[17] See, for example, Eleanor Selfridge-Field, *'Pallade veneta': Writings on Music in Venetian Society, 1650-1750*, Venice: Fondazione Levi, 1985, and the same author's *The Calendar of Venetian opera: A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2007, with its wealth of information on Venetian theatres; and the conference proceedings *Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert /La musica negli ospedali/conservatori veneziani fra Seicento e inizio Ottocento* ed. Helen Geyer and Wolfgang Osthoff, Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 2004.

computer screen performing experiments with Google needs to have time to burn, the patience of a saint and just a little cunning – but the rewards can be immense.

As for the music by Venetian composers awaiting rediscovery or modern performance, the search must naturally extend to every continent. Many composers who were born in, or worked in, Venice spent long periods in emigration, and it is therefore important to distinguish between music *for Venice* – that is, for a particular Venetian person, institution or occasion – and music *by a Venetian*. This distinction has not always been made carefully[18]. (To complicate matters, there is also, particularly in the seventeenth century, a « third » category comprising music published in Venice but written by a composer active on the *Terraferma veneta* or beyond.)

Confining myself to the first category and the period 1600-1750, I would say that the most important future discoveries are likely to come from the domain of vocal music, both sacred and secular[19]. There has still been inadequate exploration of the repertory of San Marco in the period between Cavalli and Lotti: such figures as Volpe, Partenio, Monferrato and even Legrenzi himself deserve more attention. There are riches, too, awaiting discovery in the repertory of the chamber cantata. In the course of my research into the cantatas of Vinaccesi and Albinoni, I have come across some unexpected gems, and I know that Biffi, Lotti and Caldara, among many others, produced more examples of real value. The texts for cantatas written by a major Venetian producer of *poesia per musica*, Antonio Ottoboni, survive almost complete in the Museo Civico Correr[20], and it would be interesting some day to publish an anthology of settings of his cantata verse, which has real literary merit. And then there is always opera: running from Monteverdi and Cavalli to Galuppi and Bertoni, but particularly interesting in the late seventeenth century.

If there is any general message that I should like to put across in this paper, it is this: most of the historical knowledge about Venetian and other music of the past that we have accumulated up to now – knowledge stored in such major reference works as the *New Grove* and *MGG* – was acquired in a pre-digital age in which it was impossible, given the constraints imposed by time, money and the limits of the scholarly imagination, to assemble more than a certain proportion of the available data. In particular, one was liable to miss material relevant to music contained in primary or secondary sources not mainly concerned with music. Today, the situation is radically transformed. In a few minutes, using a computer, it is often possible to find out something important and new relating to music or a musician, usually from a source not previously tapped by musicology. A golden age, I would say, has dawned. Of course, in one respect, the situation has not altered at all: we still have to make sense of our mound of data, and that is the exciting (and occasionally frustrating) task before us as we investigate the rich store of Venetian music.

Michael Talbot
University of Liverpool

[18] A flagrant case in point is Joan Whittemore, *Music of the Venetian Ospedali Composers: A Thematic Catalog*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press, [1995], which treats many works written for other destinations by composers associated with the *ospedali* as if intended for the latter institutions.

[19] The instrumental repertory, of course, is admirably covered in Eleanor Selfridge-Field's classic study *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, published originally in 1975 and more recently in a revised and enlarged version (New York: Dover, 1990).

[20] Venice, Museo Civico Correr, Mss. Correr 319-321 and 466-468.

Sperimentalismo ed usus: i quattro grandi ospedali veneziani come modelli esemplari della modernità[21]

Parlare della musica dei quattro grandi Ospedali veneziani, o meglio dei quattro conservatori femminili veneziani, vuol dire parlare in primo luogo della musica sacra del Sei- e Settecento, però di una musica sacra che sotto certi aspetti appare molto «individuale» e ci pone di fronte a un fenomeno molto particolare[22]. Che cosa vuol dire? Dobbiamo innanzitutto renderci conto che la struttura di queste istituzioni era quella di un ospedale, ma anche di un orfanotrofio, dove i bambini ricevevano un'educazione molto ricca, soprattutto considerando che erano delle ragazze, inoltre l'apparato musicale, ovviamente la struttura più illustre ed affascinante, era una struttura in un certo senso chiusa, perché quasi tutti gli «eventi» musicali, sia nell'ambito della messa, dei vespri, o di altre occasioni religiose, sia che si trattasse dei famosissimi oratori, erano di norma inseriti in un rito ben preciso, con delle esigenze ben definite. Quasi tutti questi «eventi» erano aperti al pubblico – dunque ascoltati dai veneziani, dagli ammalati dell'ospedale, dalle ragazze e donne orfane e infermiere, membri dell'ospedale stesso, dai veneziani nobili come dalla piccola borghesia o dai poveri, dai politici di questa città come dagli illustri, o meno illustri stranieri[23].
L'educazione musicale di questi quattro conservatori, però, non serviva a produrre delle musiciste che diffondessero e seminassero per il mondo l'ambizione del proprio virtuosismo e delle proprie capacità musicali o la propria «scuola» – le eccezioni sono rare –, tutto il contrario: si trattava in un certo senso d'un sistema chiuso, ed i famosi cori dei quattro ospedali erano degli ensemble eccellenti ed esclusivi, anche nella produzione musicale. I risultati sono in parte noti, in parte meno. Il fenomeno più noto è quello del concerto

---

[21] Ringrazio molto Dr. Giada Viviani per la correzione del testo.

[22] Per l'intera questione si veda: *Arte e musica all'Ospedaletto*, a cura di Giuseppe Ellero, Venezia 1978, e Giuseppe Ellero (ed): *L'archivio IRE: Inventari dei fondi antichi degli ospedali e luoghi pii di Venezia (=Carità e assistenza a Venezia 4)*, Venezia 1987, Berthold Over: *Per la Gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert*, Bonn (Orpheus) 1998; *Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 16. Bis zum frühen 19. Jahrhundert – La Musica negli Ospedali/ Conservatori veneziani fra Seicento e inizio Ottocento*, a cura di Helen Geyer e Wolfgang Osthoff, Rom (Storia e letteratura) 2004, Helen Geyer: *Das venezianische Oratorium 1750-1820: Einzigartiges Phänomen und musikdramatisches Experiment*, (=Analecta Musicologica 35), 2 vol, Laaber (Laaber) 2005, Pier Giuseppe Gillio, *L'Attività musicale negli Ospedali di Venezia nel Settecento*, Florenz (Olschki) 2006, e quasi come sommarii: Helen Geyer: «Die venezianischen Konservatorien im 18. Jahrhundert: Beobachtungen zur Auflösung eines Systems», in: *Musical Education in Europe (1770-1914)*, a cura di Michael Fend e Michel Noiray, Berlin (Berliner Wissenschafts-Verlag) 2005, I, pp.31-47, Helen Geyer, «Ausbildungsstätte-Kirchenmusik für Frauen: Die venezianischen Frauenkonservatorien – Spurensuche und Vorbild», in: Abhandlungen der Humboldt-Gesellschaft für Wissenschaft, Kunst und Bildung e.V., Bd. 25, Roßdorf (TZ) 2010, pp. 49-71.

[23] Come «pars pro toto» si veda p.es.: Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, in *Œuvres complètes*, a cura di Bernard Gangebin e Marcel Rymond, 5 vol, Paris, 1959-1995, Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, a cura di Herbert von Einem, München 1988, *Dr. Burney's Musical Tours in Europe* a cura di Percy A. Scholes, 2 vol, London 1959, *Lettres d'Italie du président de Brosses*, a cura di Frédéric d'Agay, 2 vol, Paris 1981.

solistico moderno, di tipo vivaldiano[24]; ma non è l'unico contesto nel quale si aprì una nuova strada al virtuosismo e all'estetica musicale. Perciò il concerto solistico e virtuosistico, da sentirsi durante i momenti non parlati della liturgia, era solo un fenomeno. Esistono altri generi non meno straordinari: ad esempio l'oratorio, il quale si rivelò un ambito di sperimentazioni per il dramma per musica[25] – soprattutto durante gli ultimi decenni del Settecento, segnando perciò quello sviluppo drammatico tanto ammirato nell'Ottocento. Ci sono composizioni meno considerate, come per esempio le antifone[26], i motetti[27], i salmi[28] o le messe.

La ricerca musicologica ha esplorato finora solo alcune di queste problematiche: per quanto riguarda i motetti, ci offre una prima base la ricerca di Berthold Over[29], altre basi si trovano nella ricerca di Ines Burde[30] sulle messe; per i salmi la base, cioè il materiale, è noto da pochissimo tempo grazie al progetto da me diretto presso l'Istituto di musicologia di Weimar e Jena, con il sostegno della fondazione Fritz Thyssen: www.psalmmusic-database.de. Inoltre, qualche considerazione sulla fenomenologia è stata abbozzata durante gli incontri e le discussioni in occasione del Convegno di Musica Sacra a Fribourgo, in Svizzera, nel 2010, come durante il Convegno «Liturgie im Aufbruch» («Il risveglio della liturgia») presso il nostro istituto, nel 2010, dove si è affrontato il fenomeno dei salmi e della musica sacra dal punto di vista interdisciplinare.

Dal punto di vista fenomenologico, la musica sacra, le occasioni musicali all'interno di una chiesa o di un oratorio – quest'ultimo offriva la possibilità di lunghe esperienze musicali – furono sempre un evento particolare ed eccelso nella routine della vita quotidiana, dove mancavano tutte le distrazioni degli attuali mass media. Com'è noto, il verdetto dell'«Oppio dei popoli» includeva anche la musica sacra. Ma cosa voleva dire a quei tempi entrare in una chiesa per partecipare ad una festa religiosa, alla messa quotidiana, al vespro festivo eccetera? Ritorniamo per un attimo al passato: oltrepassando la soglia della porta d'una chiesa si apriva un interno, non pieno di luce, come fuori, ma illuminato dalle candele, dalle finestre più o meno colorate, con una luce comunque diversa, ed anche artificiale, in parte quasi mistica. L'interno attraeva l'occhio con dei colori, con dei quadri di ottima qualità, illuminati. Di certo non tutti erano illuminati dalle candele, solo alcuni, scelti, adatti alla festività; perciò qualche quadro forse era anche coperto. In fondo c'era la parte per il clero,

---

[24] A tale riguardo si vedano in particolare le ricerche e pubblicazioni di Michael Talbot, in particolare: *Antonio Vivaldi. Der Venezianer und das barocke Europa. Leben und Werk*, Stuttgart 1985 e *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi* (= *Studi di musica veneta*), *Quaderni vivaldiani* 8, Florenz (Olschi) 1995, nonché tutte le ricerche/ interviste e film di Micky White a proposito della Pietà.

[25] A tale riguardo si veda in particolare Helen Geyer, *Das venezianische Oratoium...*, cit.

[26] A tale riguardo si veda la tesi di Alan Dergal Rautenberg, *Wettstreit um den Lobgesang Mariens. Ein Vergleich der Marianischen Antiphone in den venezianischen Frauenkonservatorien des 18. Jahrhunderts*, Tesi di laurea (Magister-arbeit), Weimar-Jena 2008.

[27] Si veda in particolare Berthold Over *Per la gloria di Dio*, cit. e Helen Geyer, «Rührung, Experiment und Sentimentalität im Dienste der Frömmigkeit: Beobachtungen an einigen Solomotetten Pasquale Anfossis für das venezianische Frauenkonservatorium des *Ospedaletto«, in: Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów* (= *The Musicologist and source documentary evidence*), Krakau (Musica Jagiellonica) 2009, pp. 443-472.

[28] A tale riguardo si vedano inoltre gli atti *Liturgie im Aufbruch*, (Kongreßbericht Weimar 2010), a cura di Helen Geyer, Böhlau 2013 (in corso di stampa).

[29] Berthold Over, *Per la gloria di Dio*, cit.

[30] Ines Burde, *Die venezianische Kirchenmusik von Baldassare Galuppi*, Frankfurt/M , etc. (Peter Lang) 2008.

con l'altare, lontana dai credenti, più o meno separata, con una presentazione molto ricca, quasi mistica e irraggiungibile o intangibile. La lingua, di norma il latino, era ormai familiare almeno come esperienza sonora, perché lo si sentiva dalla prima infanzia; le parole, le formule erano tutte familiari. Soprattutto nelle chiese degli Ospedali, però, a partire da metà altezza, da una, due, tre balconate, da dietro o da davanti, si sentiva una musica eccezionale, molto espressiva o virtuosistica, o forse anche straordinariamente semplice o bene «declamata», cantata da voci acute, non tanto esili, direi, combinata con delle capacità virtuosistiche, anche con gli strumenti, da far venire i brividi, o da commuovere fino alle lacrime. Non si potevano vedere le persone che producevano i suoni, solo intuirle. Un puro fascino per le orecchie, anche quando si sentiva solo musica strumentale. Un canto «di voci bianche» dal cielo, combinato con una visione quasi impressionistica dell'interno, quando nelle massime festività, ma anche durante la messa domenicale, i contorni dell'interno sfumavano nel vago grazie all'abbondante uso dell'incenso. Durante queste ore di servizio religioso, sotto un certo punto di vista quasi tutti i sensi erano impegnati, e lo spirito e l'anima finalmente potevano concentrarsi su altre idee e riflessioni, molto diverse della vita «fuori» e dunque della «normalità».
Una tale esperienza formava senz'altro la base per restituire le forze all'anima; si trattava dunque d'un riposo molto complesso, in quanto risultava da un'esperienza: assai diversa dalla vita odierna, combinava con le esperienze insolite dell'arte riflessioni e contenuti spirituali, che intendevano ristabilire spiritualmente le energie per fornire al credente la forza interiore necessaria per affrontare le miserie e i continui problemi della vita, facendo dimenticare per un certo tempo tutte le ansie, le preoccupazioni e recando consolazione.
Questo fascino non valeva solo per i quattro conservatori femminili, valeva per tutte le occasioni religiose, anche quando si sentiva una cappella «normale», composta da voci maschili e bianche o anche dai castrati, con o senza strumenti; inoltre valeva già nei monasteri prevalentemente femminili del medioevo.
Ritorniamo al fenomeno dei quattro Ospedali veneziani: in tutti e quattro il coro, gli ensemble erano caratterizzati da una particolare longue durée dell'ensemble stesso: il ricambio del personale, delle strumentiste come delle cantanti, non avveniva troppo frequentemente. Perciò non stupisce il fatto che i moderni criteri estetici, come la semplicità, la Rührung (commozione) ed Empfindsamkeit (sentimentalismo), venissero sempre osservati, formando e influenzando la struttura musicale dal primo Settecento in poi. Si osserva una finissima capacità di esprimere gli affetti individuali in maniera insolita. Tali criteri moderni furono accolti e curati con zelo da questi ensemble, che trovavano la maniera giusta per stabilire, o almeno sperimentare inconsueti modelli di declamazione ed espressione, con lo scopo di «muovere» l'anima dell'ascoltatore, del credente, di stupirlo e forse anche «scioccarlo», appunto, con delle provocazioni rivolte ai suoi sentimenti individuali e che ne toccavano l'inconscio, in rapporto a Dio.
Nel Settecento, ma già nel Seicento, la musica aveva perso la sua posizione di «prestigio» inerente al sistema musicale stesso, assicurata dal sistema delle sette arti liberali; perciò la musica aveva perso la stima goduta nell'antichità classica e nel Medioevo, quando era considerata uno specchio della creazione per via delle strutture matematiche degli intervalli: l'Illuminismo, che pian piano sostituiva a queste riflessioni la poesia e la filosofia, stimolando indagini sistematiche sulla natura, ledeva la stima per la musica riconducendola al livello della pura sensazione, degli affetti (Gefühl), ed esigeva nuove qualità, pur concentrandosi sull'anima del singolo. Pertanto le nuove qualità estetiche esigevano anche altri modelli e

strutture di declamazione, «più vere», per avvicinarsi al destinatario – cioè all'ascoltatore – provocando, nel caso della musica sacra, una «catarsi».
Non stupisce che soprattutto i cori di questi quattro ospedali veneziani funzionassero in un certo senso come delle «rompighiaccio» – quantomeno, tale è la funzione con cui sono stati intesi – e che, insieme con i maestri di coro legati a queste istituzioni, trovassero strade e possibilità nuove, insolite e straordinarie, cosicché furono apprezzati come esempio per eccellenza della maniera moderna, del gusto moderno per il declamato, recitato, mostrando inedite possibilità di esprimere il testo, gli affetti musicali – esempi di particolare interesse per i cantanti d'opera –, o di fare intuire delle interpretazioni insolite in testi ben conosciuti che più o meno vi si prestassero, come nella composizione dei salmi.
Scendendo dalla riflessione generale più sul concreto, vorrei ora mostrare qualche caso particolare, scelto dal repertorio dei mottetti e dei salmi.
Dapprima vorrei richiamare la vostra attenzione su un mottetto a voce sola per la Francesca Gabrieli[31] dell'Ospedaletto, all'epoca molto famosa, proveniente dalla posizione di orfana e attiva almeno dal 1764 al 1776: *Aurora consurgente*, di Pasquale Anfossi, 1776[32]:

Aurora consurgente 1776 [Francesca Gabrieli]

Aurora consurgente,
Totus renascens reflorescit orbis.
Somno excussae, repente
Modos resumunt suos aves canorae.
Nocturno imbuta rore
Depopulantur prata apes industres.
Per aquas suas palustres
Vel cycni auroram salutando adorant.
Beneficam implorant
Quotquot habent viventes terra, et mare:
At caeteris deformis,
Homo non curas eam; sole tu dormis.

Mortis frater, somne infide,
Fuge ad regna tenebrosa:
Tristes ibi umbras deride:
Sola hic lux delectat me.

Tota lucis terra amica,
Per eam vivit, per eam floret;
Nec humana aetas aprica
Senis sit, nisi pro te.

Somnos excute tuos de nocte acerba,
Humanitas superba,

[31] 16.4.1747, Parocchia di Sant Angelo, accettata 23.9.1754, contralto, questa Francesca fu denominata la «Ferrarese» dal Burney, erroneamente, perché la Ferrarese era la Ippolita Santo, Soprano; inoltre confusa con Caterina Gabrieli, gen. La Coghetta dall'Ospedale
[32] Riguardo questo motetto si veda anche Helen Geyer, „Rührung, Experiment und Sentimentalität«... cit., pp. 450ss e 460 ss.

Saltem odierna ad coelum consurgente
Aurora relucente.
Tuos inter vitae fluctus procellosos.
En tibi, tenebrosos
Maris stella discutiens suos horrores.
Ad tuos quoque clamores
En tibi haud maculata argentea luna
Vagabundo opportuna,
Per nemora alta terrae fat incerta,
Satis etiam referta
Monstris sanguine humano sitibundis.
Ex erebi profundis
Quis te eripiet cavernis? Quis te ducet
Quo sempiterna lucet
Vel hodie gloria sua? Rumpe tu moras;
Somnos rumpe, et deplora
Sat longam caecitatem. Vitam amas?
Cur non ad fontem clamas
Aeternae vitae? Mortem reformidas?
Ad Coeli januam fidas
Cur non attollis preces lachrymundas?
Ah! tanto in tuo periculo uniformi,
Humanitas superba ultro ne dormi.

Viator vagabunde,
Nocturnas horas time;
Ni stellae saltem primae
Viam tibi claram dent.

Consule, nauta, lunam;
Aut prius expecta auroram:
Non rumpes saxis proram
Quando ambae tecum stent.

Alleluja.

Questo mottetto è conservato alla Biblioteca Marciana, insieme con altri mottetti, in un volume di mottetti per voce sola di Pasquale Anfossi, risalenti agli anni '70 del Settecento, sui quali ha richiamato per primo l'attenzione Denis Arnold, nel 1980[33]. I mottetti sono scritti per diverse cantanti: oltre che per la menzionata Francesca Gabrieli, anche per la Paolina Caldara, la Lucia Bianchi, la Nicoletta Costantini e per la Teresa Ortolani[34]. Il poeta era Pietro Chiari.

[33] Denis Arnold: «The Solo Motet in Venice (1665-1775)», PRMA 106, 1979-1989, pp. 56-68 e Denis Arnold, «Pasquali Anfossi's Motets for the Ospedaletto in Venice», in: *Ars Musica. Musica scientia*, Festschrift Heinrich Hüschen zum 65. Geburtstag, a cura di Detlef Altenburg, Köln 1980, pp. 17-21.

[34] Un primo tentativo più sistematico, che prende in considerazione le individuali capacità delle cantatrici, si trova in Helen Geyer, «Cantavano come usignoli: le «putte» e la loro influenza sulla musica dei quattro

È l'unico mottetto ad ampliare lo schema a due arie con recitativio centrale, portandolo a due recitativi di considerevole lunghezza e due arie. I recitativi esigono un testo abbastanza lungo in tutti e sei i mottetti – a differenza dei mottetti scritti per gli Ospedali da Cimarosa o Traëtta o Sacchini, però in maniera paragonabile, per quanto riguarda queste istituzioni, ai mottetti di Ferdinando Bertoni o del più giovane Giovanni Simone Mayr. Sono esempi del cosiddetto stile teatralis, apprezzato come lo stile più dimostrativo, rappresentativo-espressionistico, ed anche il più esigente. Per quanto riguarda il testo, quasi tutti questi mottetti parlano del superamento degli ostacoli, dei pericoli, delle tentazioni e degli abissi della vita con la forza della fiducia, della speranza e della fede, creando un netto contrasto, quasi antitetico, tra le potenze negative e quelle positive. La metà evoca la visione d'un paradiso promesso. Il discorso si sviluppa in una maniera piuttosto meditativa, e le allegorie che rimandano alla natura sono topoi conosciuti e familiari.
Concentriamoci sul recitativo dell'*Aurora*, quel mottetto che sotto diversi aspetti costituisce un unicum: un tema importante impronta l'allegoria del sonno, punto di partenza per il secondo recitativo. Il sonno simbolizza il pericolo mortale per l'anima fedele. Perciò il testo usa il motivo dell'alba – un motivo ben noto alla poesia rinascimentale, essendo connesso alla bellezza o al dolore dell'amore, cioè all'addio dell'amante o alla riflessione su una notte felice – in maniera molto ambigua: il primo recitativo è ancora focalizzato sull'idillio, invece questo secondo recitativo è denso di momenti di terrore, d'ansia, presentati come l'effetto d'una vita poco controllata, lontana da Dio. Perciò vengono presentate suggestioni dell'inferno, riflettendo una focalizzazione sulla sola vita reale, senza prospettive eterne, e solo la seconda aria offre la visione della redenzione, simbolizzata dall'alba.
Non solo l'arcata degli argomenti e la forza delle immagini e dei simboli di questa poesia sono stupefacenti se paragonati ai mottetti di quegli anni, ma la scrittura musicale ci fa inoltre intuire le capacità straordinarie della Gabrieli. Due trombe interrompono il sonno – quasi un simbolo di Gerico, come segnale dell'alba. Sono le trombe del Redentore, un segnale al quale risponde un motivo molto tenero (vedi Es. 1 pag 1-2); la tecnica riflette la struttura d'un melodrame, con una nitida distinzione dei livelli tra cantus e orchestra; solo quando è menzionato il concetto dell'alba e per la cadenza finale i due livelli o i partner concertano assieme.
Il secondo recitativo (vedi Es. 2a-d), dunque, sottolinea i concetti della strada pericolosa, della vita, dell'idillio della luna notturna e sottolinea con gesti in unisono l'erompere dal terrore infernale, segnati da intervalli ambigui. Il secondo recitativo si condensa sempre più in una scena musicale vera e propria, quasi ottocentesca, con un rapporto paritetico tra i due partner. La visione della redenzione provoca una visione armonica in Fa diesis e Do diesis maggiore, con una semantica molto eloquente. In questa maniera un simile motetto presenta un piccolo dramma, una minuscola scena drammatica, sulla base d'un testo in apparenza meditativo, però ricco di immagini vive e molto drastiche. I contrasti costituiscono quasi dei filoni drammatici, la declamazione esige delle potenzialità particolari e si basa sulle capacità individuali delle cantanti.
Tali fenomeni si possono osservare altrettanto nelle composizioni dei salmi, che, dal tardo Seicento in poi, trattano testi molto conosciuti in una maniera sempre di più individualizzata, quasi per «rivitalizzare» il testo con i personaggi d'un vero e proprio

---

Ospedali/Conservatori veneziani», in: *Donne a Venezia. Vicende femminili fra Trecento e Settecento*, (= *Venetiana* 1) a cura di Susanne Winter, Roma (Storia e Letteratur) 2004, pp. 157-202.

dramma, rivitalizzando la struttura e il testo noto, frammentando i versi attribuendoli quasi a personaggi differenti. Trasformando questi testi, tramite i mezzi musicali, in una forma piuttosto drammatica e vitale, quasi una messa in scena, il salmo diventa un evento attuale, da vivere nel momento, una tendenza che è già da osservarsi nei salmi di Johann Rosenmüller per Venezia/La Pietà[35], però molto più segnata e riempita delle esigenze moderne del Settecento. Quale base di informazione, ci si può rivolgere al database menzionato, che distingue:

a) I salmi provenienti o scritti per questi quattro Ospedali, per concretizzare maggiormente un fenomeno eccezionale;

b) I salmi che solo probabilmente sono connessi a queste Istituzioni;

c) I salmi che appartengono all'oeuvre dei maestri di coro.

La problematica si pone principalmente sul piano stilistico, che dev'essere differenziato in base al momento storico. Tanti manoscritti non indicano né l'Ospedale, né i o le cantanti, e non indicano nemmeno l'anno. Questo è un fatto normale per i manoscritti in genere; trovando e cercando un metodo più preciso e più adatto per rendere meno insicure le attribuzioni a queste istituzioni; basandosi sul confronto stilistico e su una profonda consapevolezza delle caratteristiche specifiche degli ensemble e delle soliste – un ambito molto, molto sottile, complesso e difficile: nonostante tutto, conosciamo qualche attribuzione e siamo già riusciti a definire delle attribuzioni. Inoltre ci si può rendere conto di ciò che esplode come una nuova forza espressiva. Per esempio il *Dixit Dómine* di Händel, la versione scritta per Roma dopo il primo soggiorno veneziano, fa intuire in quale maniera insolita il testo guadagni una vita quasi drammatica, quando la potenza divina diventa una potenza terribile, furente, e in quale maniera Händel sia riuscito a originare un dramma vero e proprio, ricco di momenti inaspettati[36]. Ce ne offrono un esempio i salmi di Baldassare Galuppi, Ferdinando Bertoni e molti altri compositori che lavorarono soprattutto per i quattro Conservatori femminili di Venezia, conducendoli al luminoso Parnaso musicale del tardo Settecento.

Helen Geyer
HfM Franz Liszt - FSU Jena
Centro tedesco di Studi veneziani

Esempio musicale 1,1-2:
Pasquale Anfossi, *Aurora consurgente*, 1776, Rec. primo.

Esempio musicale 2,a-d
Pasquali Anfossi, *Aurora consurgente*, 1776, Rec. secondo, estratti.

---

[35] Su questa problematica si è concentrata la tesi di dottorato di Junko Sonoda, „*I salmi di Johann Rosenmüller*«, che considera anche la discussione delle confessioni diverse, Kyoto (Giappone) 2013.

[36] Si veda Birgit Johanna Wertenson, „Psalmvertonungen als dramatische Konzeption. Georg Friedrich Händels *Dixit Dominus* im venezianischen Umfeld«, in: *Händel Aufbruch nach Italien Händel in Italia*, atti del Convegno Internazionale Venezia 2009, a cura di Helen Geyer e Birgit Johanna Wertenson, Roma (Viella) 2013, pp.175-206.

La musica a Venezia attraverso le fonti d'archivio: rilettura e prospettive

L'indagine – tuttora in corso – sugli usi della musica nelle chiese del Veneto durante il periodo che va dal medioevo alle conquiste napoleoniche ha fatto emergere due temi di deciso rilievo per quanto riguarda l'approccio allo studio della storia della musica sacra e le modalità di interpretazione delle fonti[37].

Il primo tema riguarda la capillare distribuzione sul territorio dei luoghi della musica e, conseguentemente, delle esecuzioni musicali. Nel caso di Venezia, un abbondante numero di fonti documentarie testimonia che non sono soltanto le principali istituzioni (la chiesa ducale di San Marco, o le Scuole Grandi) a offrire occasioni di lavoro per i musicisti; anche tutte le altre chiese cittadine (circa 150 tra parrocchiali, monastiche, e annesse a istituzioni di diversa natura) nel loro insieme vengono a costituire un vero e proprio 'circuito' le cui dimensioni sono sufficienti a supportare le attività di un buon numero di cantori e strumentisti. Poiché all'interno di questo circuito i musicisti offrono di solito le loro prestazioni in modalità 'free lance' l'abbondanza della richiesta giustifica la presenza in città di molti professionisti non impiegati stabilmente presso una cappella musicale.
Questa semplice osservazione di natura 'quantitativa' è sufficiente per capire come, ai fini di una corretta valutazione storica, il peso tradizionalmente attribuito alle grandi istituzioni nella storiografia musicale vada ridimensionato, riconsiderando le attività di tali istituzioni 'di eccezione' in una prospettiva più ampia, ovvero nel contesto del complesso delle attività musicali cittadine.

Il secondo tema, spesso del tutto trascurato negli studi storico-musicali, di solito focalizzati piuttosto sulle fasi di 'rottura' e sulle 'innovazioni', riguarda l'importanza della continuità delle tradizioni e delle prassi musicali con le quali tutti i compositori (dai più abili ai meno abili) si dovevano necessariamente (e quotidianamente) confrontare. In ambito sacro, paradigma della continuità della tradizione è lo stesso svolgersi dell'anno liturgico: l'anno liturgico è un ciclo che si ripete sempre uguale, ritorna sempre da capo, uguale a se stesso.
È importante sottolineare come, nel caso dell'uso della musica durante la liturgia, tutti i singoli eventi musicali che si possono documentare (attraverso, per esempio, le fonti d'archivio) avvengano all'interno di una prassi consolidata, che si basa su un ciclo ripetitivo fisso (il ciclo dell'anno liturgico). Si ha quindi un meccanismo stabile, in relazione al quale le prassi musicali di fatto si stabilizzano. Nell'insieme, le medesime prassi sono attestate senza particolari variazioni dal XIV° fino almeno all'inizio del XIX° secolo (quando, con Napoleone prima, e il Regno d'Italia poi, verrà sconvolto l'assetto istituzionale dell'Ancien Régime).

---

[37] I primi risultati delle indagini sono stati pubblicati in: Elena Quaranta, *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1998; David Bryant, Elena Quaranta, «Per una nuova storiografia della musica sacra da chiesa in epoca pre-napoleonica», in *Produzione, circolazione e consumo. Consuetudine e quotidianità della polifonia sacra nelle chiese monastiche e parrocchiali dal tardo Medioevo alla fine degli Antichi Regimi*, Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 7-16; David Bryant, Elena Quaranta, Gruppo di lavoro «Treviso» dell'Università Ca' Foscari di Venezia, «Come si consuma (e perché si produce) la musica sacra da chiesa? Sondaggi sulle città della Repubblica veneta e qualche appunto storiografico», ivi, pp. 17-66.

Volendo caratterizzare attraverso la documentazione archivistica l'ambiente musicale veneziano nel periodo che va dal Seicento ai primi decenni del Settecento, ci si trova di fronte, per quanto riguarda la musica sacra, alle stesse categorie da me descritte nel volume *Oltre San Marco* con riferimento al Quattrocento e al Cinquecento:

- l'esistenza di alcune cappelle stabili oltre a quella di San Marco;
- l'ordinarietà dell'intervento dei musicisti (cantori e strumentisti) alle feste principali sia delle singole chiese sia delle numerose confraternite attive all'interno delle chiese;
- un maggiore utilizzo della musica in particolari periodi dell'anno (la Quaresima, le feste di Pasqua) e nello svolgimento di specifiche devozioni (litanie della Madonna, Quarant'ore);
- la richiesta di musica in occasioni relative alla sfera privata (come matrimoni o funerali) e semiprivata (la celebrazione della prima messa da parte di un prete neo-ordinato, e soprattutto le monacazioni, in particolar modo con riferimento ai monasteri femminili);
- la stretta interdipendenza tra il grado di solennità, la quantità e il tipo di musica eseguita, le dimensioni dell'organico impiegato.

I luoghi della musica sono gli stessi:

- la chiesa ducale di San Marco,
- l'insieme delle chiese parrocchiali e monastiche,
- le scuole grandi e le scuole piccole.

Nel corso del '600 acquisiscono maggiore rilevanza le attività musicali presso alcuni ospedali (Misericordia, Pietà, Derelitti, Mendicanti) e oratori (S. Maria della Fava).

Per una panoramica sull'utilizzo della musica in ambito sacro a Venezia tra Sei e Settecento è più agevole partire, anziché dai documenti d'archivio, da due testi del «cosmografo della Serenissima Repubblica» padre Vincenzo Coronelli, francescano residente per gran parte della sua vita presso il convento di Santa Maria dei Frari e pertanto testimone privilegiato della vita religiosa del periodo: la *Guida de' forestieri* e il *Protogiornale perpetuo*[38]. Entrambe le opere furono concepite come manuali d'uso e furono pertanto oggetto di numerose riedizioni con aggiornamenti anche sostanziali del contenuto. Nel 1700 le due opere vennero pubblicate in un unico volume a stampa, che nel suo insieme offre una testimonianza molto vivace della quotidianità e dell'ambiente cittadino a cavallo tra XVII° e XVIII° secolo[39].

---

[38] La *Guida* ebbe la sua prima edizione nel 1697 *(Guida de' forestieri per succintamente osseruare tutto il più riguardeuole nella citta di Venetia colla di lei pianta per passeggiarla in gondola, e per terra, estratta dal libro de' viaggi del p. Coronelli cosmografo della Serenissima Republica dedicata all'illustrissimo signore don Giorgio d'Adda*, Venezia, 1697). Non è chiaro invece quale sia la data della prima edizione del *Protogiornale* che lo stesso Coronelli, nella prefazione all'edizione del 1700, dichiara di aver pubblicato 35 anni prima. La data del 1666 per la prima pubblicazione di un «Calendario perpetuo sacro-profano» è indicata anche in Vincenzo Maria Coronelli, *Cronologia universale*, Venezia, [1707], p. 49. Nella prefazione dell'esemplare più antico oggi noto, datato1690, viene detto invece che il lavoro è «gionto all'età di anni 18» (*Protogiornale veneto nel quale si contengono le feste mobili e stabili* [...], ***chiese, oue si fanno solennità*** [...], ***numero dell'Anime*** [...], ***le hore del leuar del Sole*** [...], ***Mercati*** [...],Venezia, Albrizzi, 1690).

[39] *Guida de' forestieri sacro-profana per osservare il più ragguardevole nella città di Venezia con la di lei pianta per passeggiarla in gondola, e per terra, estratta dal tomo I. de' viaggi d'Inghilterra del P. Coronelli Min. Con. Aggiuntovi in questa quarta edizione il Protogiornale Perpetuo per godere le funzioni più cospicue della medesima del detto Autore, dedicata all'eccellentiss. sign. Niccolo' Erizzo ambasciatore della*

Una particolarità della *Guida* del Coronelli, rispetto alle analoghe pubblicazioni di altri autori, sta nel fatto che oltre alla consueta descrizione generale della città e delle specificità del suo governo e oltre alla segnalazione delle opere artistiche più notevoli (per i quali temi Coronelli stesso rimanda, rispettivamente, agli scritti degli storici ufficiali della Repubblica e alle descrizioni più dettagliate già disponibili, come quella conosciutissima del Sansovino), vi si trovano illustrate da un lato le numerose e varie possibilità di svago e divertimento disponibili in città, e dall'altro la ricca offerta del culto veneziano, al quale il «forestiero» cattolico dovrà necessariamente partecipare per assolvere ai suoi obblighi religiosi, ma che potrà nel contempo essere «goduto» come fonte di ricreazione spirituale.

Dopo un breve accenno all'attività dei teatri cittadini, Coronelli ricorda genericamente quanto sia abbondante l'offerta musicale a Venezia: «Cospicue sono le musiche di questa città, e più frequentate, che in ogn'altra [città] dell'Europa», e aggiunge: «particolarmente nel vestirsi, e far professione di Monache, e nelle solennità proprie di molte chiese» (sono qui individuate due delle categorie sopra elencate: le feste principali delle chiese, le monacazioni). Osserva quindi che «a San Marco si fà cappella tutte le domeniche, e quando Sua Serenità cala in chiesa, la musica è più solenne, e maggiore il numero delle voci, ed istromenti» (un'altra caratteristica tipica, già evidente nelle fonti relative al Cinquecento, è quella della 'gerarchia' delle solennità e dell'adeguamento dell'organico al grado di magnificenza della celebrazione, compatibilmente con il *budget* a disposizione di ogni singola istituzione). Sono poi citate «le figlie dei quattro spedali» (con i nomi di alcune famose cantanti e suonatrici), i maestri di cappella di S. Marco e degli ospedali, e altri musicisti celebri.

Poco oltre si trova un'altra osservazione degna di nota: «Non vi è giorno in tutto l'anno, che con molto apparato non si esponga il Venerabile, e le Feste in luoghi diversi». Pur tenendo nella dovuta considerazione l'entusiasmo forse un poco eccessivo dello scrittore nel rendere conto della magnificenza della sua città, si può intuire come dal punto di vista del veneziano Coronelli gli eventi festivi – data la loro frequente ricorrenza e la distribuzione sul territorio – perdano in una certa misura quella caratteristica di 'eccezionalità' che è loro propria (all'interno del territorio limitrofo e/o della comunità parrocchiale), e in ambito cittadino rientrino piuttosto in una dimensione quasi 'ordinaria' e 'quotidiana'. Il termine «festa» è utilizzato qui, come in numerosissime altre fonti documentarie, come una sorta di 'parola chiave': nel concetto di «festa» è implicitamente compresa una serie di elementi che pur nella loro variabilità vengono percepiti come 'necessari', e tra questi elementi è di solito inclusa la musica.

Il *Protogiornale* è descritto nel frontespizio dell'edizione del 1700 come «Protogiornale perpetuo per godere le funzioni più cospicue della medesima [città di Venezia]». Il suo contenuto è esposto sinteticamente in un secondo frontespizio interno, che lo separa dalla *Guida*:

Ser. Repub. di Ven. alla Santità di N. Sig. Innocenzio XII, Venezia, 1700. Un esemplare dell'edizione è attualmente (febbraio 2013) liberamente consultabile all'indirizzo *http://books.google.it/books?id=IqM3AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false*

> Protogiornale veneto perpetuo, sacro-profano. Nel quale si contengono le feste mobili e stabili, di precetto, di divozione, del Palazzo Ducale, del Patriarchale e di Nunziatura. Le chiese ove si fanno solennità, perdoni, indulgenze, esposizioni del SS. Sacramento, processioni, prediche e musiche, e dove sono corpi santi e reliquie più cospicue. Numero dell'anime che fa ciascuna contrada. Scuole o confraternite di divozione, e suole di arti, oratori, spedali e luogii pii. Le ore del levar del sole, di terza, di mezzodì etc. Modo di saper il far della luna. Mercati vicini alla città. Fiere per lo Stato Veneto e altrove. Giorni che partono e arrivano i portalettere. Traghetti e barche che conducono fuori di città. Feste principali che fanno i Greci e Armeni, con molte altre notizie a commodo non tanto de' Veneti, quanto de' forestieri.

Si tratta di un vero e proprio almanacco, che accanto all'elenco delle celebrazioni liturgiche cittadine fornisce informazioni aggiuntive di natura astronomica (l'ora dell'alba e del tramonto, il calcolo della lunazione ecc.) e notizie diverse di varia utilità sia per i cittadini che per i forestieri in visita (gli orari delle poste, i traghetti, i mercati e le fiere). Il termine «perpetuo», utilizzato nel titolo, dimostra quanto chiaramente fosse percepito quel senso di continuità prodotto dalla stessa natura ciclica dell'anno liturgico; pur appartenendo ad un genere di stampa 'di consumo', l'almanacco *Protogiornale* si caratterizza in tal modo come un'opera tutt'altro che effimera. Ugualmente significativa è l'idea (espressa, ancora una volta, nel titolo) di «*godere* le funzioni più cospicue [della città]». L'associazione del culto divino al godimento sensoriale, oltre che spirituale, non è cosa nuova. Circa un secolo prima, nel 1596, con riferimento alla città di Treviso, il medico Bartolomeo Burchielati scriveva *Gli intertenimenti christiani della città di Trevigi*, in cui descriveva le celebrazioni più solenni della città «sì per consolatione dell'anima cristiana, come per consolatione di questi duoi sensi, udire et vedere, ministri et satelliti, anzi spaziose finestre di quella[40]». Anche nel 1680, nell'opera *La ville et la République de Venise*, Saint-Didier annoverava le «feste solenni delle chiese» tra i «divertimenti pubblici» per «le belle musiche eseguite e il gran concorso di popolo[41]».

Il *Protogiornale* richiama, nella disposizione del contenuto, la normale struttura dei libri liturgici. Una prima sezione, intitolata «Cose generali di tutto l'anno, che qui si espongono per brevità», informa sul regolare svolgersi delle principali devozioni cittadine, con l'indicazione di luoghi e orari delle esposizioni del Santissimo Sacramento, delle predicazioni ordinarie, della recitazione di rosario e litanie, delle lezioni di catechismo («dottrina cristiana s'insegna dopo mezo giorno, e si fanno circa dieci dispute all'anno dalli putti, et altrettante dalle putte, con apparato, musica, e premi[42]»), degli esercizi oratoriali («Oratorio la sera d'estate à h. 23. e l'inverno al suono dell'Ave Maria, alli preti di S. Filippo

---

[40] Biblioteca Comunale di Treviso, ms. 1046 (II.1.3.): Bartolomeo Burchielati, *Gli intertenimenti christiani della città di Trevigi*, c. 1*v*.

[41] Alexandre-Toussaint Limojon de Saint-Didier, *La ville et la Republique de Venise*, Paris, de Luyne, 1680, pp. 445-446 («Il y auroit sujet de s'étonner de voir mettre au nombre des divertissemens publics les festes solemnelles des eglises, [...] qu'une belle musique, et un grand concours de monde font regarder comme une occasion commode aux nobles, et aux dames de se voir deux fois le jour»).

[42] *Guida de' forestieri* cit., p. 101.

Neri alla Madonna della Fava, per gl'huomini solamente, e dura un hora in circa[43]»); vi sono indicate le chiese presso le quali si fa regolare uso di musica:

> Oltre le notate al suo luogo, si canta in musica, e in canto fermo nella Ducal di S. Marco dalli musici di cappella, e tutte le domeniche doppo gl'offici à hora di terza la messa, et all'hora solita il vespero. Le feste di precetto, et altre, che fa quella chiesa, messa, e vespero, con il vespero il giorno innanzi, e li sabbati la messa; oltre le musiche solenni, che si fanno quando Sua Serenità cala in S. Marco, che saranno notate al suo luogo. E si canta in musica la messa, et il vespero dalli padri, alli Frari, alli Carmini, et alli Servi. Et le putte delli 4. hospitali, cioè, della Pietà, Incurabili, di SS. Gio e Paolo, e Mendicanti, cantano la mattina qualche mottetto alle messe, e dopo pranso il vespero con gran concorso[44].

La parte generale chiude segnalando, in ambito profano, i periodi e gli orari di apertura dei teatri, la regolarità dello svolgimento della «guerra dei pugni» e l'abitudine dei «freschi» in gondola[45]. Segue una serie di paragrafi con le segnalazioni degli eventi che ricorrono ordinariamente in determinati giorni del mese (per esempio ogni prima domenica) e nei singoli giorni della settimana (ogni lunedì ecc.). In particolare, la domenica, il mercoledì e il venerdì risulta ordinario l'impiego di musica in occasione delle esposizioni del Santissimo Sacramento (le Quarant'ore) organizzate nelle varie chiese secondo turni ordinati semestralmente dall'autorità patriarcale (l'esposizione «suol farsi con bell' apparato, sermone e musica[46]»). Ogni sabato sera si cantano le litanie della Beata Vergine «in quasi tutte le chiese parocchiali», presso alcuni monasteri e ai quattro ospedali (Pietà, Incurabili, Derelitti e Mendicanti), «ove sono cantate in musica dalle Putte[47]».

Nella seconda parte del 'Protogiornale' sono annotate, mese per mese, le funzioni liturgiche relative alle feste mobili e stabili solennizzate in città. Non poche volte, le voci dell'elenco sono accompagnate da una segnalazione della presenza di musica[48]. Nel complesso, il quadro restituito da Coronelli è piuttosto ricco e variegato, e comprende tutte le categorie 'standard' già descritte per l'uso della musica nelle cerimonie liturgiche. Nella tabella che segue sono riassunti i dati relativi al solo mese di gennaio:

1	Circoncisione	chiesa di S. Marco	«Sua Serenità cala a messa»
		chiesa dei Gesuiti	esposizione «con musica e concorso [...] per il Nome di Giesù»

[43] ivi, p. 102.
[44] ivi, pp. 102-103.
[45] «Musiche in barca sogliono farsi in tempo d'estate la sera dopo cena, particolarmente in Canal Grande con gran concorso» (ivi, p. 114). Ulteriori dettagli sui «freschi» si trovano nella sezione relativa alla *Guida*: «Il corso di gondole, che si fa per il fresco in Canal Grande verso l'ore 23 con grande intervento di nobiltà principia le feste di Pasqua e dura tutto settembre» (ivi, p. 32).
[46] ivi, p. 104 (riferito alle domeniche). Per i mercoledì e i venerdì si veda alle pp. 110 e 111.
[47] ivi, p. 113.
[48] Per l'elenco dei riferimenti tratti dal *Protogiornale* si veda David Bryant, Elena Quaranta, *Music and Musicians in Late Seventeenth and Early Eighteenth Century Venice: a Guide for Foreigners*, in *I musicisti europei a Venezia, Roma e Napoli (1650-1750). Musica, scambi culturali e identità delle nazioni*, a cura di Anne-Madeleine Goulet e Gesa zur Nieden, (*Analecta Musicologica*) in corso di pubblicazione (2013).

		chiesa di S. Francesco della Vigna	«suol farsi musica dalla scuola del Nome di Giesù»
		chiesa dell'ospedale della Pietà	«messa in musica dalle putte»
		chiesa di S. Maria Mater Domini (omonima congregazione dei Preti)	«festa della congregazione dei Preti»
6	Epifania	chiesa della Madonna dell'Orto (scuola dei Fornari)	«con musica»
		chiesa di San Marco	«Sua Serenità cala a messa»
7	S. Giuliano m.	chiesa di S. Zulian	festa del titolo; «vi sono reliquie di esso santo, scuola di divotione e suol farsi musica»
8	Beato Lorenzo Giustinian	chiesa patriarcale di S. Pietro di Castello	«Sua Serenità vi va a messa e vi vanno a celebrar messa tutti li pievani del sestier di Castello»
10	S. Paolo primo eremita	chiesa di S. Zulian (scuola dei Petteneri and Feraleri)	«il suo corpo senza testa è in S. Giuliano»; «suol farsi musica»
17	S. Antonio ab.	chiesa di S. Antonio	festa del titolo
		chiesa di S. Salvador (scuola dei Luganegheri)	«vi si canta messa in musica»
		ospedali della Pietà, degli Incurabili, dei Derelitti, dei Mendicanti	«vespro in musica dalle putte»
18	Cattedra di san Pietro	chiesa di S. Lucia	«traslazione del corpo di s. Lucia con messa in musica»
19	S. Canuto	chiesa di S. Lorenzo (cappella di S. Sebastiano)	«vespro in musica» (vigilia dei Ss. Fabiano e Sebastiano)
20	Ss. Fabiano e Sebastiano	chiesa di S. Sebastiano (e scuola omonima)	festa del titolo; «concorso, musica»
		chiesa di S. Lorenzo (cappella di S. Sebastiano)	festa del titolo; «musica e concorso»
		ospedale dei Mendicanti	«con musica delle putte»
		ospedali della Pietà, degli Incurabili, dei Derelitti	«vespro in musica»
21	S. Agnese	chiesa di S. Agnese	festa del titolo
		chiesa di S. Luca	«suol farsi musica»
25	Conversione di S. Paolo	chiesa di S. Polo	festa del titolo
27	S. Giovanni Grisostomo	chiesa di S. Giovanni Grisostomo	festa del titolo
		chiesa di S. Lorenzo	«si canta messa in musica

			per l'ottava di s. Sebastiano»
29	S. Francesco di Sales	chiesa di S. Francesco di Paola (scuola devozionale)	«suol farsi musica»
30	S. Geminiano	chiesa di S. Geminiano	festa del titolo

È interessante confrontare i dati desunti dal *Protogiornale* con i dati provenienti da indagini condotte a tappeto su altre fonti documentarie più o meno coeve. Per quanto riguarda le attività musicali delle sole confraternite, è disponibile una tabella pubblicata in appendice allo studio di Jonathan Glixon sulle attività musicali nelle scuole grandi e piccole veneziane[49]. Basata sui documenti archivistici databili agli anni intorno al 1700, periodo per il quale la documentazione sopravvissuta è più completa, comprende anche il calendario delle esposizioni del Santissimo Sacramento secondo i turni stabiliti dal patriarca per l'anno 1698. Per il mese di gennaio, rispetto all'almanacco di Coronelli, risultano mancanti le segnalazioni riguardo alla festa della Circoncisione presso la chiesa di San Francesco della Vigna (scuola del Nome di Gesù), alla festa di sant'Antonio Abate nella chiesa di San Salvador (scuola dei Luganegheri), alla festa di san Francesco di Sales nella chiesa di San Francesco di Paola (confraternita non identificata[50]). D'altra parte, Coronelli segnala solo di rado la presenza di musica nei giorni specifici della festa dei santi titolari delle singole chiese, limitandosi ad un generico riferimento a tale uso nei paragrafi introduttivi . Eppure, la presenza di musica in queste occasioni è attestata da numerose testimonianze archivistiche, come risulta, ad esempio, dai documenti relativi agli anni 1710 e 1711 editi da Eleanor Selfridge-Field in *Pallade Veneta*[51].

Come si sa, la sopravvivenza delle fonti archivistiche utili per lo studio della storia della musica è legata a vicende spesso del tutto casuali. Da un lato, i libri che registrano le uscite di cassa sono sottoposti ad operazioni di scarto in modo più massiccio rispetto a quelli che registrano le entrate, poiché sono meno utili alla certificazione di eventuali diritti di riscossione. D'altro lato, la scrittura stessa di annotazioni che riguardino specificamente la musica è soggetta a un elevato grado di discrezionalità. Nei registri di cassa relativi alla chiesa di San Marco, per esempio, il modo di annotare le voci di spesa relative all'impiego di musicisti straordinari varia a seconda del grado di 'sensibilità' dei redattori: c'è chi giustifica la spesa fornendo un certo numero di dettagli, c'è chi la segnala soltanto con una voce sommaria; in questi registri sono inoltre presenti numerose voci di rimando ad altri registri più specifici (come il libro delle paghe dei salariati) che non sono stati conservati. È ovvio quindi che l'assenza di informazioni in merito non può in alcun modo interpretarsi come indicativa dell'assenza di attività musicale all'interno di una data istituzione, potendo essere facilmente ascritta alla perdita delle fonti documentarie.

---

[49] Jonathan Glixon, *Honoring God and the City. Music at the Venetian Confraternities, 1260-1807*, New York, Oxford University Press, 2003, pp. 261-281.

[50] Non è nota l'esistenza di una confraternita intitolata a San Francesco di Sales presso il convento di San Francesco della Vigna. *Cfr.* Gastone Vio, *Le scuole piccole nella Venezia dei Dogi. Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Vicenza, Angelo Colla, 2004. Nel mese di gennaio, Coronelli segnala la presenza di un'altra confraternita non censita da Vio: la compagnia dei Facchini presso la chiesa di Sant'Aponal, che festeggia la ricorrenza di sant'Antonio abate (17 gennaio).

[51] Eleanor Selfridge-Field, *«Pallade veneta». Writings on Music in Venetian Society, 1650-1750*, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 1985.

La maggior parte della documentazione archivistica inoltre, proprio per la natura spesso arida e parziale di fonte 'amministrativa' (non certo prodotta con la finalità di costituire memoria storica per i futuri cultori delle discipline musicali), può offrire degli indizi, che tuttavia per la loro riduttività non possono di solito essere interpretati 'alla lettera'. Un'interpretazione più aderente alla realtà potrebbe risultare quando fossimo in grado di consultare e mettere a confronto un buon numero di fonti di diversa natura (cosa che, naturalmente, non sempre è possibile). Sarebbe opportuno, a questo fine, disporre di un contenitore digitale organizzato, per la pubblicazione e la condivisione tra gli studiosi interessati della documentazione già raccolta (ormai in quantità cospicua), ma non pubblicata per i limiti di spazio quasi sempre imposti dagli editori.

In conclusione

1- Per analizzare i sistemi di consumo della musica – sistemi che, per forza di cose, determinano una parte significativa della genesi dei repertori stessi – non è sufficiente limitare l'indagine ad un solo tipo di fonti; una migliore comprensione dei fenomeni può venire solo dalla comparazione di testimonianze documentarie di diversa natura.
2- Per la corretta interpretazione delle normali dinamiche di produzione e consumo e la ricostruzione dei normali suoni della musica non si può prescindere da un'analisi che tenga conto del quotidiano e della consuetudine. L'insieme del quotidiano e della consuetudine determina infatti la stabilità economica dell'intera professione musicale (regolari guadagni garantiti per tutti) e conseguentemente produce continuità e stabilità anche sul piano artistico.
3- In un sistema 'commerciale' come è quello del consumo della musica a Venezia, al di là di alcuni repertori specifici (quali potevano essere, in origine, quelli degli ospedali), una grande quantità di composizioni musicali non può che essere stata destinata all'utilizzo funzionale all'interno del contesto qui sopra abbozzato. L'individuazione di questo repertorio rimane tuttora un problema aperto. A proposito dell'indagine sui repertori, un altro interessante filone è costituito dalla musica di stampo 'non professionistico': molte fonti documentano infatti, oltre all'utilizzo della musica in occasione delle feste principali, una più o meno costante attività interna alle istituzioni, 'quotidiana' quindi nel senso letterale del termine. Di tale attività sembra trovarsi largo riscontro in quelle composizioni musicali legate alla pratica del falsobordone o a forme di polifonia definite 'polifonia semplice'.

Elena Quaranta
Università Ca' Foscari, Venezia

Gli *Incogniti* e la musica
Riflessioni e nuove indagini

Il sodalizio di accademici fondato dal patrizio Giovan Francesco Loredano nel 1630, ebbe, come si sa tra i suoi membri o frequentatori, numerosi poeti per musica. Essi contribuirono non poco allo sviluppo di un genere approdato a Venezia nel 1637, proprio nel più forte dell'attività degli *Incogniti*. Pur non essendo sottomessi a regole strettissime (nessuna traccia di statuti che forse non furono mai scritti, come invece avveniva il più delle volte nelle altre adunanze accademiche), i membri dell'accademia loredana furono i primi a cogliere, come ben già sottolineò Bianconi, «la portata intellettuale di questa nuova, attualissima, irregolare forma di intrattenimento che è il dramma per musica[52]». Infatti, pochi anni dopo l'esordio operistico-popolare del Teatro San Cassiano, gli *Incogniti* furono strettamente legati all'avventura fondamentale, seppur breve (1641-1645), nella storia del teatro d'opera, della prima stagione lirica svoltasi in un teatro appositamente costruito per questo genere d'intrattenimento. La storia del teatro *Novissimo*, inaugurato nel 1641 con la mitica, già fantomatica, e poi ritrovata *Finta pazza* della coppia Strozzi/Sacrati, fu infatti in gran parte scritta dagli *Incogniti* che ne assicurarono la promozione, l'organizzazione, cogliendo nel ristretto spazio della sala teatrale il mezzo più idoneo ad illustrare *in concreto* gli accesi dibattiti intellettuali che si svolsero ogni settimana nel palazzo Loredano di Santa Maria Formosa. Come per l'accademia *Filarmonica* di Verona o quella *Olimpica* di Vicenza, quella veneziana degli *Incogniti* ebbe dunque a sua volta il proprio teatro in cui prolungare le dispute politico-ideologiche che ruotarono intorno ad una concezione insieme aristocratica e repubblicana del teatro d'opera[53]. Se infatti gli intrecci dei drammi per musica ricalcano in gran parte i modelli mitologici in auge nel teatro di corte Fiorentino – e fiorentino era per l'appunto l'*Incognito* Giulio Strozzi, autore, come già detto, dell'inaugurale *Finta pazza* – un secondo livello di lettura non meno trasparente, associa questo tipo d'opere eroiche alla celebrazione del mito politico della città lagunare, facendo risalire la veneta repubblica ad una mitica origine troiana e romana[54]. Tra le produzioni allestite al *Novissimo*, ben quattro ebbero come autori poeti *Incogniti*: oltre la *Finta pazza*, furono rappresentate *La Deidamia* di Scipione Errico, *L'Ercole in Lidia* di Bisaccioni e *L'Argiope* di Fusconi. Non mi soffermo a lungo su questo punto: rimando, per chi volesse più ampi sviluppi, sia al capitolo in merito del mio libro *Venise* incognita[55], sia ai vari contributi di Bianconi[56] o Michelassi[57].

---

[52] Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1982, p. 189.

[53] Cf. Pietro Yates Moretti, *The Beginnings of Republican Opera: Gian Francesco Bsuenello and His Composers: Claudio Monteverdi and Francesco Cavalli*, Lambert Academic Publishing, 2010.

[54] Due soli esempi tratti dalla produzione del *Novissimo* basteranno a illustrare tale concezione: «Deve il Veneto, e 'l Roman / Non d'Achille Greco uscir, / Ma dal buon sangue Troian» (Giulio Strozzi, *La finta pazza*, Venezia, Surian, 1641, I, 4, p. 22); «D'ordine suo [di Nettuno] viddesi sorger dal mare in modello la Città di Venetia così esquisita, e vivamente formata che la confessò ogn'uno un sforzo dell'arte: ingannava l'occhio la Piazza con le fabbriche publiche al naturale immitate, e dell'inganno ogn'hor più godeva scordandosi quasi per quella finta della vera dove realmente si tratteneva», (Vincenzo Nolfi, *Il Bellerofonte* / [...] *Rappresentato nel teatro Novissimo in Venetia* [...], [Venetia], 1642, p. 9; descrizion degli apparati di Giulio del Colle).

[55] Jean-François Lattarico, *Venise* incognita. *Essai sur l'académie libertine au XVIIe siècle*, «Chapitre V. L'Académie au théâtre. Les *Incogniti* et le *Novissimo*», Paris, Honoré Champion, 2012, p. 177-201.

Basti sottolineare il fatto che gli *Incogniti* propagandarono l'attività del nuovo teatro, attesissimo dagli stessi Veneziani, come risulta da certe lettere dello scenografo Torelli[58], in termini che non stonerebbero con le più moderne strategie pubblicitarie. L'impresa, piuttosto singolare nel Seicento, fu quella di un esperimento artistico collettivo che, sebbene fallì da un punto di vista economico dopo soli cinque anni di attività, segnò durevolmente, dalla sua impronta, il repertorio veneziano per più di mezzo secolo.
Uno di questi mezzi propagandistici, in margine alle recite[59], fu proprio la pubblicazione di testi poetici elogiativi della prima «diva» della storia dell'opera, Anna Renzi, interprete di Deidama nel dramma di Strozzi, nonché, l'anno successivo, dell'Ottavia monteverdiana su libretto dell'*Incognito* Busenello. L'esile e raro volume, intitolato *Le glorie della Signora Anna Renzi Romana*, pubblicato dallo stesso editore veneziano[60], s'inserisce in un ampio filone encomiastico che comprende, tra vari esempi, quello dedicato ad un'altra insigne interprete del teatro d'opera seicentesco, Adriana Basile. L'opuscolo quanto mai raro, pubblicato a Venezia nel 1623 e successivamente a Napoli nel '28: *Il Teatro delle glorie di Adriana Basile*[61], tesse le lodi di una cantante ugualmente omaggiata da Francesco Rasi[62] e dal Marino[63] che accennò nell'*Adone*, alla sua memorabile interpretazione dell'Arianna monteverdiana. L'accenno del Marino, figura tutelare, seppur postuma, dell'accademia[64], ha un valore particolare in quanto nello stesso canto settimo, il poeta ribadisce, sulla scia delle osservazioni di Dante[65] e del Tasso[66], il fortissimo legame che accomuna la poesia e la musica: «Musica e Poesia son due sorelle / ristoratrici del'afflitte genti»[67]. Il tono gnomico

---

[56] Lorenzo Bianconi, Thomas Walker, «Dalla *Finta pazza* alla *Veremonda*. Storia dei *Febiarmonici*», *Rivista Italiana di Musicologia*, X, 1975, p. 379-454; soprattutto la sezione 6: «Giulio Strozzi, il Novissimo, gli Incogniti», p. 411-424.
[57] Nicola Michelassi, «*La finta pazza* di Giulio Strozzi: un dramma Incognito in giro per l'Europa (1641-1652)», in *Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di Davide Conrieri, Bologna, I libri di Emil, 2011, p. 145-208.
[58] «Il sig. Sacrati è mezzo stollido poi che ciascuno che lo trova li domanda del teatro et della persona di V.S. Ill.ma et ciacuno asserisce esser necessaria la sua venuta poiché speriamo che chi li havrà promesso li attenderà anco», cit. in Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 63.
[59] Segno incontrovertibile dell'efficacia di questa strategia propagandistica: l'opera riscosse un vero e proprio successo e fu replicato ben dodici volte in diciassette giorni.
[60] *Le Glorie della Signora Anna Renzi Romana*, In Venezia, Appresso G. B. Surian, 1644.
[61] *Il Teatro delle Glorie della Signora Adriana Basile*, Venezia, 1623; Napoli, 1628.
[62] Francesco Rasi, *La cetra di sette corde. Rime del Cavalier Francesco Rasi*, Venezia, Ciotti, 1619.
[63] «Tal forse intenerir col dolce canto / suol la bella Adriana i duri affetti / e con la voce e con la vista intanto / gir per due strade a saettare i petti; / e 'n tal guisa Florinda udisti, o Manto, / là ne' teatri de' tuoi regi tetti, / d'Arianna spiegar gli aspri martiri / e trar da mille cor mille sospiri», *L'Adone*, VII, 88, ed. a cura di G. Pozzi, Milano, Adelphi, 1988, p. 381.
[64] Molti i riferimenti alla produzione del poeta napoletano, sin dalla polemica sull'*Adone* a cui presero parte numerosi futuri autori *Incogniti*, tra i quali Busenello (*La Stiglianeide*), Scipione Errico (*Occhiale appannato*), Angelico Aprosio (*La Sferza poetica*); va ricordato anche, come interessante esempio di riscrittura, il rifacimento, rimasto manoscritto, di Michelangelo Torcigliani, *L'Adone poema del Cavalier Marino ridotto in otto canti* [...], [1635], ms autografo, Lucca, Biblioteca Statale, n. 2610.
[65] «Si poesim recte consideremus: que nichil aliud est quam fictio rhetorica musicaque poita», [se consideriamo che cos'è a rigore la poesia: la quale non è altro che una composizione ad arte fatta di retorica e di musica], Dante, *De Vulgari Eloquentia*, in *Opere*, I, a cura di G. Gorni, M. Tavoni, C. Giunta, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2011, p. 1412-1415.
[66] «La poesia [...] è una finzione retorica posta in musica», Torquato Tasso, *La Cavaletta overo de la poesia toscana*, in *Dialoghi*, Milano, Mursia, 1991, p. 229.
[67] *L'Adone*, *op. cit.*, VII, I, 1-2.

sentenzioso del distico mariniano sembra infatti aleggiare sulla raccolta dello Strozzi, il quale scrisse un'interessante prefazione anteposta alle diciannove poesie del volume. In essa, troviamo ad esempio accenni, non solo alla sfavillante carriera della Renzi, ma anche alle peculiarità canore e drammatiche della Diva, alle sue doti di attrice, che emergono al di là delle convenzioni retoriche encomiastiche, a volte ampollose: «Non proferiva sillaba, che l'Orecchie non invaghisse, non formava pianto, che non havesse compagni nelle lagrime, Non gestiva, non moveva passo, che non spirasse Leggiadria, e come tutto era miracolo, generava meraviglie, e stupori, che forzavano le lingue non al semplice final applauso, ma alle numerose acclamationi, e quasi le ginocchia ad inchinar la Dea de' Teatri[68]». Qualche pagina più avanti, troviamo una precisa descrizione delle sue qualità vocali e della sua straordinaria presenca scenica:

> Padroneggia la Scena, intende quel che proferisce, e lo proferisce si chiaramente, che non hanno le orecchie, che desiderare: Ha una lingua sciolta, una pronuntia suave, non affettata, non presta, una voce piena, sonora, non aspra, non roca, ne che ti offenda con la soverchia sottigliezza: il che nasce dal temperamento del petto, e della gola, per la qual buona voce si ricerca molto caldo, che allarghi le vie, e tanto humido, che le intenerisca, e mollifichi. Per questo ella ha il passaggio felice, e 'l trillo gagliardo, doppio, e rinforzato, ed è intervenuto à lei, che ben venti sei volte, con reggier tutto il peso d'un'opera, l'ha replicata quasi una sera doppo l'altra, senza perder più d'un caratto della sua teatrale, e perfettissima voce[69].

Già la seconda edizione della *Finta pazza* conteneva tre sonetti in lode della Renzi firmati dall'ottimo poeta Francesco Melosio; inoltre, in un discorso tratto dalle sue *Bizzarrie accademiche*, Loredano scrisse a sua volta un elogio della celebre cantante[70] in cui il Principe degli *Incogniti*, in toni alquanto beffardi, immaginò un incontro fallito tra la «diva» ed Apollo, il quale rifiutò di riceverla in Parnaso, ingelosito di vedere l'incarnazione della musica, «che sa far delle scene un paradiso[71]», gettare ombra sulla Poesia da lui stesso incarnato.
L'esempio di queste pubblicazioni a scopo chiaramente pubblicitario fu particolarmente proficuo per lo sviluppo del dramma per musica in area veneziana, ma non solo, illustrando in tal modo la funzione, chiamiamola così, *manageriale* dell'istituzione. Ricordo infatti che gli *Incogniti*, e *in primis* Loredano, s'impegnarono a sponsorizzare e a diffondere la letteratura contemporanea, sia quella ortodossa che quella clandestina e proibita, e così fecero anche per i drammi per musica, divenuti, soprattutto nella loro veste tascabile, oggetti di grande consumo. Ma i poeti *Incogniti* associati all'avventura del *Novissimo* (Strozzi, Errico e Bisaccioni), non furono gli unici a cimentarsi col nuovo genere drammatico e scrissero comunque altri drammi rappresentati in altra sede[72]. A questi bisogna aggiungere il

---

[68] *Le Glorie della Signora Anna Renzi*, *op. cit.*, p. 5.
[69] *Ibid.*, p. 9-10.
[70] «Anna Renzi chiede luogo in Parnaso e non viene ricevuta», in Giovan Francesco Loredano, *Bizzarrie academiche*, Parte seconda, In Venezia, Per Francesco Valvasense, 1647, p. 217-220.
[71] *Ibid.*, p. 217.
[72] È il caso dello Strozzi che proseguì la sua trilogia «romana» con *La finta savia*, opera collettiva rappresentata al San Giovanni e Paolo nel 1643, lo stesso anno della *Poppea*, e con *Il Romolo e 'l Remo*, nello stesso teatro nel 1645; o ancora di Bisaccioni, autore di una *Orithia* (1650) e di una *Semiramide in India* (1650).

conte Pier Paolo Bissari, autore di una *Torilda*[73], di una *Angelica in India*[74] e di una *Bradamante*[75] musicata dal Cavalli; Giovan Battista Fusconi, autore dell'*Amore innamorato* su soggetto del Loredano e Pietro Michiele, e dell'*Argiope*, e ovviamente l'avvocato Busenello, il più famoso e importante tra tutti i drammaturghi del secolo, su cui tornerò più avanti per alcuni componimenti per musica inediti.
Meno note sono le composizioni drammatiche e melodrammatiche del Pona e del Brusoni alle quali bisognerebbe dedicare più ampi studi[76]. Il primo scrisse la favola musicale *Il giudizio di Paride* di cui poche informazioni trapelano visto che l'edizione a stampa[77] è a quanto pare irreperibile; se l'opera fu destinata ad essere rappresentata nella prefettura di Verona il giorno di San Marco del 1632 in onore del capitano Andrea Vendramin, il contesto rimane quello accademico in quanto la *pièce* fu dedicata proprio all'*Incognito* Girolamo Priuli, ma scarse sono purtroppo le notizie riguardanti il compositore e l'avvenuta messa in scena. Se le altre composizioni drammatiche ricalcano modelli già standardizzati (come il dramma sacro del *Christo passo*[78] o la tragedia *Cleopatra*[79], pubblicata dall'editore degli *Incogniti*, Giacomo Sarzina), altre invece sembrano maggiormente orientarsi verso moduli sperimentalistici come ad esempio la pastorale *La Virgiliana*, intitolato «dramma libero», che rivendica appunto l'affrancarsi dai canoni del dramma classico e per questo compatibile con la musica, come rivela lo stesso autore nella nota ai lettori:

> L'Autore non ha voluto obbligarsi a unità di favola, o a cert'altre regole più rigorose, che congrue, fuor delle quali le più fortunate penne pur han composto felicemente; che perciò ha intitolato il suo dramma libero, il quale paravventura né anco sarà troppo breve, quando con la dovuta temperie, le musiche, e i balli ci sian sovrapposti[80].

Nonostante siano scarse, per non dire inesistenti le informazioni sulla componente musicale di queste opere teatrali, la partecipazione del Pona, fin dal 1619, all'Accademia Filarmonica di Verona è senz'altro un elemento da prendere in considerazione nella futura implicazione dell'autore alle poetiche ibride e sperimentalistiche degli *Incogniti* ai quali si associerà dopo gli anni 1630 con il nome di «Accademico Assicurato».

---

[73] Pier Paolo Bissari, *La Torilda*, Venezia, F. Valvasense, 1648.
[74] Id., *Angelica in India*, Venezia, Vicenza, Per gli eredi Amadi, 1656.
[75] Id., *Bradamante*, Venezia, F. Valvasense, 1650.
[76] Al primo, Stefania Buccini ha dedicato un articolo prezioso ma che meriterebbe approfondimenti: Stefania Buccini, «Francesco Pona autore di teatro», in *La scena del mondo. Studi sul teatro per Franco Fido*, a cura di L. Pertile, R. A. Syska-Lamparska e A. Oldcorn, Ravenna, Longo Editore, 2006, p. 159-169; ma la studiosa sta per pubblicare una monografia sull'autore in cui certamente altre pagine saranno dedicate alla sua produzione teatrale (*«L'ozio lecito della scrittura». Francesco Pona (1595-1655)*, Firenze, Olschki, 2013). Al secondo fu dedicato l'articolo di Giuliana Novel: «"Un componimento che per piacere vuol essere sregolato": l'*Antigenide* di Girolamo Brusoni», in *Girolamo Brusoni. Avventure di penna e di vita nel Seicento veneto*, a cura di G. Benzoni, Rovigo, Minelliana, 2001, p. 247-256.
[77] Francesco Pona, *Il giudizio di Paride*, In Verona, per Bartolomeo Merlo, 1632. Probabilmente ispirato ad un episodio del canto II dell'*Adone*, *via* l'*Arcadia* del Sannazaro; sulla fortuna letteraria del mito, cf. Carlo Caruso, «L'artista al bivio: Venere Antica e Venere Postica nel Giudizio di Paride», *Italian Studies*, 60, n. 2, 2005, p. 163-177. Il titolo viene comunque citato nella scheda biografica delle *Glorie degli Incogniti* (Venezia, Francesco Valvasense, 1647, p. 159).
[78] Id., *Il Christo passo*, In Verona, Per Bartolomeo Merlo, 1629.
[79] Id., *La Cleopatra*, Venezia, Sarzina, 1635.
[80] Id., *La Virgiliana. Drama libero di Francesco Pona*, In Verona, per il Merlo, 1635, p. 5.

Il caso di Girolamo Brusoni merita particolari considerazioni. Autore di un'opera musicale, *L'Antigenide*, pubblicata senza data né luogo di stampa[81], il Brusoni entrò a far parte dell'Accademia nel 1639 proprio nel periodo in cui l'opera mercenaria veneziana, grazie anche al contributo dei letterati-librettisti *Incogniti* si accingeva a irradiare le altre città d'Italia. La sua produzione, importante più che altro nel campo della narrativa – è l'ultimo rappresentante, prima del declino, del grande romanzo barocco in area veneta –, va scandagliata soprattutto nei rapporti complessi con la produzione letteraria contemporanea. La questione del plagio, analizzata segnatamente da Francesco Piero Franchi[82], trova un'ennesimo e spettacolaro riscontro con l'*Ardemia*[83], ripresa quasi integralmente dalla *Forza d'Amore* del Loredano, ma con titolo e quindi attribuzione d'autore diverso. Per un'analisi dettagliata di questo caso clamoroso, e credo unico, di plagio integrale nella letteratura del Seicento e non solo, rimando al mio saggio in corso di stampa[84]; basti ricordare che la pubblicazione dell'opera senza data, né luogo di stampa, ma sicuramente non prima del 1663, cioè dopo quella già postuma[85] della *Forza d'amore* e i numerosi casi puntuali di plagio già verificatisi, propendono per una «colpevolezza» senza appello del Brusoni. Seppur l'opera non fosse destinata ad un accompagnamento musicale, la struttura in tre atti, il prologo recitato dalla Fortuna[86], la presenza di personaggi tipici del dramma musicale veneziano, quale la nutrice, i consiglieri di corte o i servi astuti, certe costanti tematiche come il travestitismo, nonché numerose forme chiuse che ricalcano la struttura binaria dell'aria/recitativo tipica del melodramma, bastano a dimostrare l'ovvia influenza del teatro per musica sulla *pièce* di Loredano e il «rifacimento» vergognoso del Brusoni. L'irrequieto accademico, «aventuriere di penna», secondo la celebre espressione coniata da Luigi Fassò[87], fu anche autore di alcune poesie per musica, rintracciabili nella sua raccolta poetica pubblicata insieme ai suoi drammi, senza data né luogo di stampa, ma sicuramente seriore agli anni 1650 – la dedica al cardinale Pamphili non reca nessuna data –, tra cui un interessante dialoghetto per musica tra Amante e Amore[88] (*Fuggi, fuggi, mio core*). L'autore rese inoltre a sua volta omaggio a Anna Renzi, con due componimenti: *Per Anna Renzi, famosa cantatrice che recitava con molto applauso la favola del Bellerofonte rappresentato nel Teatro Novissimo di Venezia* («Anna, che d'Adria al mar nuova sirena»; e una lunga poesia in onore della sua recita nella parte di Deidamia: *Per la medesima Recitante nella Favola di Deidamia* («Peregrina bellezza»)[89]. A queste poesie encomiastiche, val la pena aggiungere una poco nota testimonianza sui successi di alcuni drammi per musica veneziani,

---

[81] Girolamo Brusoni, *L'Antigenide*; sull'opera vedasi il contributo di G. Novel, *op. cit.*

[82] Francesco Piero Franchi, «La chitarra spagnuola. Storia di un plagio», «Studi secenteschi», XXX, Firenze, Olschki, 1989, p. 169-181.

[83] G. Brusoni, *L'Ardemia*, in *Poesie e drami*, s.l., s.d., p. 1-138.

[84] J.-F. Lattarico, «Brusoni plagiaire de Loredano. Pour une édition critique de la *Forza d'amore*», *Studi secenteschi*, (*i.c.s.*).

[85] G. F. Loredano, *La forza d'Amore. Opera scenica*, In Venezia, Appresso il Guerigli, 1662.

[86] Ecco per esempio alcuni versi che ricordano quelli recitati dalla Fortuna nell'*Incoronazione di Poppea*: «Quinci s'adopran invan l'Umano Ingegno / Per sottrarsi all'Impero / De la sua giusta irrevocabil legge» (*La forza d'Amore*, *op. cit.*, p. 7); «Né alcun de' tuoi seguaci speri mai / Di conseguir ricchezze, o gloria alcuna / Se non è protetta dalla Fortuna», (Giovan Francesco Busenello, *L'Incoronazione di Poppea*, Venezia, Giuliani, 1656, p. 9).

[87] Luigi Fassò, *Avventurieri della penna del Seicento*, Firenze, Felice Le Monnier Editore, 1923.

[88] G. Brusoni, *Poesie*, in *Poesie e drami*, *op. cit.*, p. 176-177.

[89] *Ibid.*, p. 228-230.

tra cui l'*Incoronazione di Poppea*, *La finta savia* e l'*Egisto*, in un arco di tempo che intercorre quindi tra il 1643 e il 1645. In una lunga poesia dedicata all'*Incognito* Giovanni Battista Fusconi, uno dei membri più attivi del sodalizio che diede vita e successo al Teatro *Novissimo*, Brusoni torna infatti sull'impatto insieme sociale ed estetico di queste opere sulla vita culturale della città:

> Tu di Poppea su la superba testa
> Vedi posar l'Imperial Diadema;
> E veggio anch'io, che ad allegrezza estrema
> Invido Fato alte miserie appresta.
>
> Di Finta Savia i lusinghieri incanti
> Di brillante calor t'empiono il petto;
> E veggio anch'io, che di favor perfetto
> Non sia, che Ingegno Uman quaggiù si vanti [...]
>
> Al vario amar del favoloso Egisto
> Senti ondeggiarti il cor fra pianto, e riso;
> Io fo di pace in erma piaggia assiso
> Ad onta di Fortuna un lieto acquisto.[90]

Le testimonianze di questo genere non sono rare nella produzione poetica[91] e non solo[92], dell'epoca, ma questa del Brusoni mi sembrava, a dir vero, poco sfruttata dalla critica.
Un altro tassello importante dei legami che intercorrono tra gli *Incogniti* e il mondo musicale è costituito dalla loro partecipazione all'accademia degli *Unisoni* fondata da Giulio Strozzi nel 1637, l'anno d'apertura del primo teatro pubblico – il San Cassiano – e l'avvento dell'opera mercenaria. Brevissima fu l'attività di questa accademia, la cui produzione contenuta in tre *Veglie*[93] riflette le varie adunanze avvenute in casa dello stesso Strozzi tra il dicembre 1637 e il febbraio 1638. Posta sotto l'egida della propria figlia adottiva, la celebre

---

[90] *Ibid.*, p. 189.
[91] Una delle più spettacolari è senz'altro la raccolta di liriche *Le Glorie della Musica Celebrate dalla Sorella Poesia, Rappresentandosi in Bologna la Delia, e l'Ulisse Nel teatro de gl'Illustrissimi Guastavillani*, In Bologna, Presso Gio. Battista Ferroni, 1640; raccolta importantissima in quanto permette di ristabilire una cronologia più corretta delle rappresentazioni, e in particolar modo una anticipazione della recita del *Ritorno di Ulisse in patria*, rispetto alla cronologia da sempre sostenuta dall'Ivanovich. (Cf. in merito, Francesca Zardini – Grazia Lana, *Gli Ulissi di Giacomo Badoaro. Albori dell'Opera a Venezia*, Verona, Edizioni Fiorini, 2007, p. 61-66).
[92] Vedasi, in particolare, la famosa testimonianza di Federico Malipiero – anch'egli autore *Incognito*, che così ricorda le condizioni della stesura della sua *Peripezia d'Ulisse*: «m'apportò il caso ne' Veneti teatri a vedere l'Ulisse in Patria descritto poeticamente, e rappresentato Musicalmente con quello splendore, ch'è per renderlo memorabile in ogni secolo. M'allettò così l'epico della Poesia, com'il delicato della Musica, ch'io non seppi rattenermene la penna, che non lasciassi correrla dietro 'l genio. Viddi d'Omero le prodigiose fatiche rapportate dalla Greca nella Latina lingua. L'udii recitativamente rappresentata. L'ammirai poeticamente nella Toscana ispiegata», (Francesco Malipiero, *La peripezia di Ulisse overo la Casta Penelope*, In Venezia, presso Gio. Battista Surian, 1640, «Avviso al Lettore», s.p.).
[93] *Veglie de' Signori Unisoni havute in Venetia in Casa del Signor Giulio Strozzi*, In Venezia, Per il Sarzina, 1638.

cantante e compositrice Barbara[94], a cui l'Incognito Francesco Belli dedicò un sonetto apologetico[95], ogni «veglia» era sottomessa ad una tematica particolare: così nella prima «si discusse se la maldicenza sia sprone o freno alla virtù»; nella seconda fu la stessa Barbara Strozzi, dopo aver consegnato a ciascuno un fiore diverso, a assegnare agli accademici il tema successivo: qual'è la fortuna in amore che poteva pronosticarsi in base alla proprietà dei fiori (la rosa, il narciso, il tulipano, ecc.) a cui gli era toccato in sorte. Nella terza ed ultima veglia, ognuno avrebbe dovuto narrare personali storie d'amore prima di concludere se alla fine è prevalsa la «gioia» o «l'affanno». A queste dispute parteciparono quindi illustri membri dell'accademia *Incognita*, tra i quali Loredano, Pallavicino, il filosofo Antonio Rocco, Francesco Carmeni, padre Torretti. Ogni veglia cominciava e si concludeva con intrattenimenti musicali ingentiliti dalla partecipazione solistica di Barbara accompagnata dai musici dell'Accademia. Nella prima : «Quivi dopo la Musica, ch'è accompagnata dalle più rare voci del secolo, dano principio alla Veglia[96]», mentre il concerto conclusivo ribadisce uno dei temi cardini dell'accademia, il connubio strettissimo della parola e della musica, echeggiando così la celebre e già ricordata sentenza mariniana : «Compita la distribuzione de' fiori, ritornò l'armonia delle voci à prender possesso de gl'orecchi ; per haver tributaria la riverenza de' cuori. Così il concerto de' Letterati e de' Musici forma un solo suono, in cui s'odono gl'applausi à trionfi della virtù[97]»; nella seconda, «Havevano i Musici fatto pompa delle maraviglie della loro Virtù, con applauso, e con ammiratione de gl'ascoltanti; quando la Signora Barbara con quella voce, che contenderebbe i pregi all'armonia de' Cieli; se questi con la lontananza non isfuggissero il paragone; invitò con quest'Aria gl'Academici al Discorso[98]». Segue infatti un madrigale che però non appare in nessuna delle raccolte note di Barbara Strozzi; essendo l'*opus quarto* andato perduto, potrebbe esservi stato accluso, ma sono solo congetture. Ecco il testo cantato:

Dite Amanti il vostro Fiore
Che bel frutto produrrà,
Ben'è saggio Agricoltore
Chi dal Fiore il frutto sà:
Ma negli horti di Cupido
Me ne rido, che l'istesse
Sian co i fatti le promesse.

Quanti sciocchi al primo sguardo
Si promettono il gioir.
Sempre Amor, sempre è bugiardo

---

[94] Su Barbara Strozzi, cf. Ellen Rosand, «Barbara Strozzi virtuosissima cantatrice: the composer's voice», *Journal of the American Musicological Society*, 31, 1978, p. 241-281.

[95] «Bella, o Barbara sei; mille già 'l sanno / Cor da te vinti, ahi troppo cruda e bella: / Ma questa pompa è dell'età ancella, / Soggetta al caso e sottoposta al danno. // Più della tua beltà bella ti fanno / Industre mano e armonica favella: / Sovra cui non può haver maligna stella / Influsso d'ira e libertà d'inganno. // Opra d'angusta carta il far palese / Non è le glorie tue: gli encomi hai certi: / Odine un cenno in ordinar d'imprese. // Puoi con gli accenti 'n carte note aperte / Puoi con le luci 'n dolci sguardi accese / Amollir Furie e incivilir deserti», *ibid.*, p. 9. Il sonetto è preceduto dalla dedica del segretario dell'Accademia (probabilmente lo stesso Giulio Strozzi).

[96] *Ibid.*, *Veglia prima*, p. 10.

[97] *Ibid.*, p. 68-69.

[98] *Ibid.*, *Veglia seconda*, p. 4.

Altr'è il fare, ed altro è il dir.
Ma ne gli horti di Cupido
Me ne rido, che l'istesse
Sian co i fatti le promesse[99].

Nella stessa veglia, la tematica musicale torna in un modo originalissimo nella trascrizione di un «delirio academico», il sogno che ha avuto l'*Incognito* padre Torretti di visitare una «universitas amoris» e presentare così «veritadi, colla soprascritta di bugie, e cose certe sotto Maschera di sogno[100]». Passando in rassegna le diverse sale di questa bizzarra università (quella dove si impara a leggere e scrivere, la sala di retorica, la sala di medicina, la farmacia e il barbiere, la sala di matematica), si arriva infine a quella della musica. Data la rarità del testo – un *unicum* conservato alla Marciana[101] – mi permetto di trascrivere in modo esteso il resoconto dell'autore di questa sua visita onirica in cui troviamo un' interessante contrapposizione tra la musica nobile e quella di stampo carnevalesco:

> Quando svagando io in questo, sturbarono la mia attenzione certe scampanellate, che furono date alla porta dell'altra stanza, ed osservando chi batteva, viddi molti uomini d'ogni età, altri con Chitarre, altri con Liuti, chi con Arpe, chi con Cetre, Tromboni, Violini, Tiorbe, Piffari, Cornetti, & altri Instrumenti Musicali, al che conobbi, che erano Musici. Maravigliandomi, che essendo tali, non fussero ammessi nella stanza della Musica, che era quella, alle cui sorde porte battevano, ne domandai la cagione à Cupido, e mi disse. Costoro, se ben son Musici, non appartengono alla stanza della Musica d'Amore, mà à quella di Bacco, perché essendo l'oggetto della Musica un numero sonoro, questi sono piuttosto discepoli di Bacco, che miei: Bravi tiratori d'archibugi di vetro, e come tali, dano sempre nel bianco, non lasciando però di dar nel nero. Non parlo di certi, che sogliono esser sobrij, e temperati più che i loro strumenti, mà vi sono molti, i quali fanno miglior passaggi in una quarta di vino, che in una terza del glorioso, e celebre Monteverde[102].

Leggendo questo passo viene in mente il prologo e l'intermezzo del libretto fino a qualche tempo fa inedito[103] di Busenello, *Il viaggio d'Enea all'inferno*, in cui viene elogiato il vino e i suoi effetti sulla musica: «Come mai si potrebbe / rappresentar la erutazion in musica / e far sì che i deliri espriman il diexi? Come mai si può bere in sesqui altera / e all'ebrietà fondar basso continua?[104]» Nella terza veglia, è interessante soprattutto rilevare il discorso di Ferrante Pallavicino. Nei suoi ricordi amorosi, trapela la sua sfortunata esperienza con la stessa Barbara Strozzi, allora avvenente diciottenne, come ce la mostra il bellissimo quadro di Bernardo Strozzi conservato alla Gemäldegalerie di Dresda. Già nella veglia seconda il discorso intorno alla pallida moschetta, il fiore che gli era toccato in sorte, ruotava in modo esplicito sull'amore non corrisposto con la cantante: «M'è toccata la Moschetta ; a cui devo primieramente dolermi, che non fossero congionte le spine ; perché da quella forse punta la mano, se non il piede di quella Venere che me la donò, vestita havrebbe la Porpora fregio

---

[99] *Ibid.*, p. 5.
[100] *Ibid.*, p. 8.
[101] Vnm, It., 119 C 240.
[102] *Ibid.*, p. 39-40.
[103] G. F. Busenello, *Il viaggio d'Enea all'inferno*, a cura di J.-F. Lattarico, con una prefazione di P. Fabbri, Bari, Palomar, 2010.
[104] *Ibid.*, vv. 759-763, p. 148-149.

Regale delle Rose[105]». Nel terzo intervento di Pallavicino, egli confessa «la vera historia dei [suoi] amori», lo scacco della sua relazione sfocia su considerazioni misogine che non poco peso avranno sulla propria produzione letteraria[106]: «La femina insomma nel Regno d'Amore dominatrice con la simulatione mantiene lo scettro : & alla questione che già fu proposta chi più godesse in Amore o la donna, o l'huomo ; poteasi per quella convincere infallibile la parte affermativa con questa sola prova, ch'essa meglio sa fingere[107]». Come per le altre adunanze, la terza Veglia termina con un concerto, stimolato in quel caso dall' «occasione del carnevale» che persuase «quei Signori [Accademici] a ceder il luogo a i Musici anco per l'avvenire; non essendo di ragione, che i giorni di piacere si consumano in Discorsi», dando così alla musica l'onere di avere *in finis* il sopravvento sul discorso letterario.
Tornando alle altre composizioni per musica dei nostri *Incogniti*, ricordo che il «Principe» Giovan Francesco Loredano, che ispirò il soggetto dell'*Amore innamorato*, firmato poi dal Fusconi[108], scrisse alcuni canzonette per musica, accluse nella terza ed ultima parte delle lettere, pubblicata postuma nel 1665[109], con il titolo complessivo di *Respiri poetici*. La breve raccolta comprende quarantaquattro sonetti, tra cui quattro in lingua veneziana e un madrigale anch'esso in dialetto; a questi componimenti segue una breve sezione di otto canzonette per musica[110] di vari argomenti di cui, essendo state pubblicate postume, non si ha traccia alcuna di una qualche intonazione. Per altro, i versi non sono di una grande bellezza e dei dubbi sono sorti sulla paternità della raccolta[111].
Ma di gran lunga più interessante è la produzione poetica, rimasta in gran parte inedita, del maggiore drammaturgo per musica del secolo, Giovan Francesco Busenello, che fece parte dei cinque membri fondatori dell'accademia, come ricorda lo stesso Loredano in una lettera

---

[105] *Veglie*, *op. cit.*, (*Veglia seconda*), p. 104.
[106] Vedasi per esempio le sue *Lettere amorose*, e in particolare quella intitolata *A donna che rifiuta l'amante*, la cui destinataria è chiaramente Barbara Strozzi (è intitolata alla Signora Barbara B.): «Le vostre ripulse, che dovrebbero, o irritarmi, o confondermi, accendono maggiormente i desideri al procurarvi quell'utile, che può arreccare il correggere gl'errori d'una tanta rigidezza», (F. Pallavicino, *Lettere amorose*, in *Panegirici, Epitalami, Discorsi Academici, Novelle et Lettere amorose*, Venezia, Appresso Gio. Battista Cester, 1652, p. 161). Mentre si può vedere un'allegoria di questo scacco amoroso nell'agonistico scontro tra Sansone e Dalila nel romanzo omonimo di Ferrante, senza dubbio il più misogino dei romanzi sacri, non a caso pubblicato negli anni della sua presenza nell'accademia degli *Unisoni*, (Id., *Il Sansone*, In Venezia, Presso Christoforo Tomasini, 1638).
[107] *Veglie*, (*Veglia terza*), p. 29.
[108] Così ricorda infatti l'amico Pietro Michiele nella propria raccolta di *Rime*: «la Psiche Favoletta per Musica composta sopra l'ordine d'uno scenario dattagli dall'Illustriss. Signor Gio: Francesco Loredano, a cui non ha saputo negare di farlo, essendo tra loro congiunti di tale strettezza d'Amicitia; che si può agguagliare ad ogn'una delle più famose. Questa Psiche i giorni a dietro fu stampata, senza, che l'Autore lo sapesse sotto nome di Amore Innamorato, col prologo, e con altre tre o quattro scene piene di concetti di burla per allettare la plebe de gli Auditori quando si recitò; aggiuntevi da altri non havendo il Michiele inclinatione di buffoneggiare ne i Theatri» (Pietro Michiele, *Rime... Parte Prima*, Venezia, Guerigli, 1642, «Al Lettore», s. p.).
[109] G. F. Loredano, *Lettere del Signor Gio. Francesco Loredano. Parte Terza ed Ultima*, Venezia, Guerigli, 1665.
[110] *Ibid.*, *Canzonette diverse per musica*, p. 38-46.
[111] «Nelle edizioni veneziane del terzo volume delle *Lettere* è inserita una raccolta di poesie liriche dal titolo *Respiri poetici* sulla cui autenticità è lecito avanzare più di un dubbio (includono un sonetto *Sopra il mostro ritrovato in Ispagna l'anno 1664*, p. 9). Tra i componimenti vanno segnalati alcuni sonetti in Veneziano, il sonetto licenzioso *Con strambissima iperbole i poeti* (p. 19) e una sezione autonoma di otto canzonette per musica», Clizia Carminati, «Loredan», *Dizionario biog. degli Italiani*, Treccani, vol. 65, 2005.

indirizzata a Emanuel Mormori[112]. Oltre i suoi sei drammi, di cui sono rimaste quattro partiture su musica di Francesco Cavalli e Claudio Monteverdi, l'avvocato poeta veneziano scrisse una cantata per musica, *La Lucrezia romana*, il più importante testo per musica rimasto inedito, di una grande forza espressiva intorno a quattro soli personaggi (Lucrezia, Sesto Tarquino, Bruto e Collatino). Il dialogo busenelliano s'inserisce in un filone artistico letterario particolarmente prolifico durante il Seicento. Varie composizioni poetiche di Marino[113], di Girolamo Preti[114], di Guido Casoni[115], un ritratto di Francesco Pona[116], una epistola eroica di Loredano[117] e due tragedie di Giovanni Battista Mamiani[118] e Giovanni Delfino[119], furono dedicati alla mitica figura femminile il cui stupro, come si sa, è all'origine della caduta della monarchia e dell'instaurazione della repubblica, un motivo particolarmente propizio a stimolare la coscienza repubblicana degli *Incogniti* e nella fattispecie di Busenello. È poi probabile che alla nota figura mitica si sia aggiunto un episodio di cronaca contemporanea: la morte efferata di una certa Lucrezia, moglie del marchese Pio Enea degli Obizzi, autore dell'Ermiona padovana del 1636 e del *Pio Enea* del 1641, e amico intimo di Busenello. La sovrapposizione delle due vicende sembra combaciare se pensiamo all'impegno del Busenello, sia poeticamente, sia giuridicamente, alla tragica sorte della giovane donna[120]. Il dramma che si concentra su soli 356 versi è chiaramente diviso in tre parti: un dialogo molto acerbo tra Lucrezia e Tarquino (vv. 1-249); una seconda parte assai breve (vv. 250-288) in cui Lucrezia chiede a Bruto di chiamare lo sposo per testimoniare della sua innocenza, ed è la parte più politica del dialogo in cui viene evocata la caduta della monarchia, e infine una terza parte (vv. 289-356) costituita da un lungo accorato lamento di Collatino che sviene sul cadavere della sposa.

Ricca di spunti drammatici particolarmente intensi, *La Lucrezia* anticipa le soluzioni drammatico-musicali delle cantate di Haendel e Haydn del secolo successivo, ma con un livello poetico assai più elevato, e fa per questo motivo maggiormente rimpiangere la non avvenuta intonazione del brano. Nell'ingente materiale inedito del poeta conservato nelle

---

[112] «Stupisco, come il Sig. Frangipani, Monsign. Quirini, il Sig. Businelli, il Sig. Renzuoli, o non l'habbiano avertito, o se avertito, come habbiano permesso, che cotesta Accademia nuova si vesti di panni vecchi», G. F. Loredano, *Lettere... Parte prima*, In Venezia, Antonio Tivani, 1693, p. 401.

[113] Giovan Battista Marino, *La Galeria*, a cura di M. Pieri e A. Ruffino, Trento, La Finestra, 2005, p. 309-311, ma il poeta non è proprio tenero nei confronti della giovane donna: «Donna a torto ti diè l'etate antica / Titolo di pudica / Ché se quel sen piagasti / Che fu d'osceno ancor sozzo ricetto, / Non già però lasciasti / Di giderne illegitimo di letto. / Se volevi lodata esser da noi, / Devevi prima ucciderti, e non poi!», *ibid.*, p. 310.

[114] Girolamo Preti, *Lucrezia romana dipinta da Gio. Giacopo Sementi*, in *Poesie*, a cura di S. Barelli, Roma-Padova, Antenore, 2006, p. 190. Il Sementi era un allievo di Guido Reni.

[115] Guido Casoni, *Theatro poetico*, In Venezia, Presso Tomaso Baglioni, 1625, in *L'Opere del Sig. Cavalier Guido Casoni*, Venezia, Tomaso Baglioni, 1626, p. 212-214.

[116] F. Pona, *La galeria delle donne celebri*, In Venezia, Marco Ginammi, 1663, p. 71-100. (La prima edizione era apparsa a Verona, dal solito editore Bartolomeo Merlo, nel 1633).

[117] G. F. Loredano, «Lucrezia violata. Scherzo sesto», in *Scherzi geniali*, Venezia, Sarzina, 1632, p. 95-112. L'episodio è tra l'altro dedicato proprio a Francesco Pona.

[118] Giovan Battista Mamiani, *La Lucrezia*, Venezia, Pinelli, 1625.

[119] Giovanni Delfino, *La Lucrezia*, a cura di F. Giampieretti, Roma, Vecchiarelli, 2008; la tragedia fu scritta nel 1661, ma pubblicata solo nel 1733, come tutte le altre tragedie di questo autore.

[120] Oltre vari componimenti poetici («A venerar sanguinolente Nume», accluso nella raccolta *Le lagrime della fame*, Padova, Frambotto, 1655), il poeta scrisse un'accorata *Supplica* per accelerare il processo e far arrestare i colpevoli (*Supplica nell'eccelso Consiglio dei X del Signor Marchese Pio Enea degli Obici per occasione dell'uccisione della consorte, [...] fatta dalla virtù del sig.r Businello*, Vc, Cicogna 1537, cc. 47-49).

biblioteche veneziane, giova soprattutto ricordare la serie di lamenti che Busenello scrisse sul modello rinucciniano dell'*Arianna*. Almeno otto i testi che, pur rivendicando una qual certa autonomia letteraria, nonostante il loro statuto di testo inedito, sfruttando la *koinè* poetica inaugurata dal famoso lamento superstite della tragedia mantovana del 1608, adoperano moduli stilistici atti ad una idonea intonazione sulla falsariga del recitar cantando drammatico espressivo. Poche le formule chiuse che invece si sottopongono ad una sottolineatura del discorso patetico tramite un lieve e flessibile alternarsi di settenari ed endecasillabi. Per il loro ampio respiro e la forte tensione tragica, vanno selezionati i lamenti di Agrippina, di Polifemo, di Fileno e di Arianna, veri e propri drammi per musica da camera, con la stessa concentrata scrittura patetica che troviamo ad esempio nel *Combattimento di Tancredi*. Ecco, a guisa di campionario, come inizia il lamento di Agrippina, che sembra la trascrizione poetica dei vari discorsi retorici del Loredano o del Pallavicino, le prosopopee degli *Scherzi geniali* o della *Scena retorica*, quel tipo di discorso che gli antichi chiamavano *suasorio*:

Da i regni d'Oriente
Ritornava Agrippina
Vedova desolata,
Del defonto Germanico tenea
Le ceneri in un vetro.
Le immagini nell'alma:
Matrona lagrimante
Con viso afflitto e lacerata chioma
Articolò questi singulti a Roma[121].

Seguono sei quartine in cui viene esposto la *narratio*, la meditazione della vedova sulle ceneri del marito; indirizzandosi direttamente all'urbe, ricalca il procedimento retorico del celebre lamento di Ottavia partendo in esilio:

Roma ho nel seno un cor di vita uscito,
Ho lo sposo svenato in queste polvi,
Tu con saggia pietà, pensa e risolvi,
Chi è degno d'esser primo seppellito.

Partii da te piena di pompa e fasto,
Or che de' pianti miei ritorno a nuoto,
Funerale ambizion, lugubre voto,
Precedenza di tomba è il mio contrasto[122].

Agrippina si rivolge poi alle ceneri dello sposo, ennesimo esempio di prosopopea in cui prepara l'annunciato suicidio che concluderà il discorso («A voi dunque ricorro / Ceneri maritali, / Polveri del mio sposo, / Reliquie del mio eroe, / Avanci del mio Nume, / De gl'atomi adorati urna gradita, / In cui confondo, e l'Anima e la Vita»). Nella *conclusio*, l'infelice protagonista torna al primo destinatario, la città di Roma, in una sorta di *congedo* rovesciato rispetto all'esilio forzato di Ottavia:

[121] G. F. Busenello, *Lamento di Agrippina*, Venezia, Vnm, It. IX, 493 (=6660), c. 196*r*.
[122] *Ibid.*

Roma rimanti, io torno
Alle contrade d'Asia
A mendicar sepolcro,
Tiranno Imperatore
Dà licenza alla Morte
Vassalla de' tuoi sdegni, che m'uccida
E Germanico estinto
La tua Fortuna ha vinto[123].

Questi ampi stralci del testo bastano a sottolineare l'alto livello poetico del lamento busenelliano, e lo stesso si può dire degli altri testi che senz'altro meriterebbero una edizione commentata. Evidenti sono le similitudini stilistiche con i drammi per musica; tra numerosissimi esempi, ecco come l'esordio del lamento di Cleopatra ricorda la scena iniziale dell'atto terzo della *Didone*:

Lamento di Cleopatra	*Didone*
Qual moto violento	Qual violenza interna,
Di cielo impetuoso	Qual forza sconosciuta
A giorni miei felici	Mi fa tremar le viscere innocenti,
Accelerò la sera?	E mi toglie, e mi rubba
Quall'oltraggiosa mano	Di me stessa il dominio,
Alla fortuna mia rubbò i tesori,	E mette in schiavitù l'anima mia? (III, 1)
E 'l mio sereno annubilò d'orrori?	

Non è il caso qui di fare una dettagliata analisi dei vari accorgimenti stilistici che contraddistinguono la scrittura busenelliana, che nei lamenti, come nei drammi per musica, è strettamente legata al paradigma retorico; rimando ad altra sede[124] questo lavoro comunque necessario. Ciò che mi preme dire è che il poeta-avvocato fu insieme consapevole del potere e del fascino di un genere ibrido – che come tale appare infatti negli avvisi ai lettori e nelle prefazioni dei libretti[125] nonché nella celebre «lettera sulla *Statira*»[126] – pur rivendicando un vero e proprio *status* d'autore, come rivela la pubblicazione in veste letteraria dei suoi drammi musicali[127]. Se la musica viene percepita come fonte inesauribile di diletto, svolge soprattutto la funzione, poi ribadita dalle teorie metastasiane[128], di aumentare

[123] *Ibid.*, c. 197*r*.
[124] In particolare nella mia monografia in corso di Stampa (J.-F. Lattarico, *Busenello. Un théâtre de la rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, «Lire le XVIIe siècle», 2013) e nella mia edizione dei drammi per musica (G. F. Busenello, *Les drames musicaux*, introduction, notes et traduction de J.-F. Lattarico, Paris, Classiques Garnier, 2014).
[125] Sulla poetica veneziana dei drammi per musica, vedasi la recente antologia di Alessandra Chiarelli – Angelo Pompilio, *«Or vaghi or fieri». Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)*, Bologna, Clueb, 2004.
[126] Ampi estratti della lettera purtroppo andata perduta furono pubblicati e commentati da Livingston (*La vita veneziana nelle opere di Gianfrancesco Busenello*, Venezia, Callegari, 1913, p. 369-379).
[127] G. F. Busenello, *Delle ore ociose. Parte prima*, Venezia, Giuliani, 1656.
[128] «La facoltà essenziale e costitutiva della poesia è il diletto» (Pietro Metastasio, *Lettere*, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 1951, V, p. 321, e in due altre lettere: «Il teatro sia l'arbitro della sorte della musica», *ibid.*, p. 28; «Il teatro è il trono della musica», *Lettere*, IV, p. 817).

il potere della parola di cui si fa fedelissima serva. Infatti, nell'annosa contesa dei rispettivi meriti della musica e della poesia, Busenello rimane fedele alla definizione che i suoi maestri Dante e Tasso davano della seconda: «una finzione retorica posta in musica[129]».

Jean-François Lattarico
Université de Lyon 3 Jean Moulin

[129] Un paradigma che anche la musica, soprattutto all'epoca barocca, condivide, come ben ha sottolineato C. Campa: «Il tracciato retorico non è semplicemento inteso, bensì esplicitato: la linea o il movimento del canto, analogamente al tono del discorso di un oratore, sono fondamento ed essenza della musica», (Cristina Campo, *Il musicista filosofo e le passioni. Linguaggio e retorica dei suoni nel Seicento europeo*, V, «L'utopia linguistica», Napoli, Liguori, 2001, p. 255).

Praxis et liberté: l'improvisation vivaldienne

> « Si l'on veut vraiment rester dans la conception d'une dualité entre raison et passion, il faudrait au moins cesser d'envisager ce rapport comme l'arène d'un bras de fer entre logique et absence de logique (ordre/désordre, transparence/obscurité, loi/volonté [...]). On pourrait éventuellement interpréter ce rapport comme un conflit entre deux logiques complémentaires liées par une solidarité antagoniste. »
>
> Remo Bodei, *Geometria delle passioni*

Le 2 février 1739, Vivaldi écrit au Marquis de Bentivoglio : « Dans mon original, il ne faut toucher à aucune note, aucun chiffre, que ce soit au grattoir ou à la plume ». Il est alors « désespéré » par le fiasco de son *Siroe* à Ferrare, et en particulier par Pietro Beretta, le premier clavecin : « un ignorant téméraire qui, pour adapter mes récitatifs à son habileté et à sa malignité, a eu le culot d'y toucher, et autant son incapacité à les jouer que les variations les ont rendus mauvais. » Vivaldi avait déjà eu l'occasion de se montrer extrêmement méfiant envers de semblables « bravi virtuosi », interprètes à « l'habileté limité » ou autres fameux « coglioni » (couillons) ; nombreux sont ses autographes qui reflètent un caractère extrêmement pointilleux par la précision remarquable des dynamiques, tempos, timbres, articulations, phrasés, appuis, etc.

Pourtant, la façon de travailler de Vivaldi, capable de « composer un concerto plus promptement qu'un copiste pourrait le copier » pour le remodeler ensuite selon le contexte (interprète, destinataire, lieu d'exécution, etc.), les descriptions de ses exhibitions virtuoses, divers documents copiés par ses élèves, mettent au contraire en évidence une forte propension à l'ouverture interprétative et à la spontanéité créatrice.

Un paradoxe qui révèle en vérité une conception artistique particulière : si la spontanéité, la *liberté*, sont les buts à atteindre, la connaissance et la science sont les moyens d'y accéder. D'ailleurs en intitulant deux de ses recueils imprimés *L'Estro Armonico* (*L'Inspiration Harmonique*) et *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* (*Le Combat entre l'Harmonie et l'Invention)* Vivaldi met clairement en valeur l'importance et la complémentarité de cette relation antagoniste.

La grande quantité de manuscrits autographes de Vivaldi conservés à ce jour présentent une panoplie d'écriture remarquablement étendue, mais ce sont certaines des sources *secondaires* qui permettent non seulement de parachever son panorama technique mais révèlent en outre de précieux points pratiques ; on pense notamment à celles liées à ses élèves Anna Maria et Chiara (de l'*Ospedale della Pietà* à Venise), Johann Georg Pisendel (violoniste allemand qui étudie avec lui à Venise en 1716 et 1717), ou d'autres interprètes avec qui Vivaldi a eu contact. L'ensemble de ces documents permet d'avoir un vaste regard sur tous les champs de l'improvisation au début du XVIIIe siècle : ornementation, diminution, modification, réalisation de la basse continue, invention (fantaisies, ponts, variations, cadences et récitatifs).

On remarquera que le sens d'« improvisation », entendu généralement comme la capacité à porter des connaissances dans le domaine de la spontanéité, est ici étendu à tout ce qui traite le non-écrit musical, dans le sens pratique du terme. Les documents copiés par les élèves de Vivaldi font d'ailleurs tomber le mythe du musicien baroque *naturellement* spontané : ils montrent combien l'ornementation, la modification ou l'invention, voire le continuo, ont recours à la projection écrite et sont à relier, au delà du domaine pratique, à ceux de l'étude et de la pédagogie. Si certains de ces documents proposent la version finale du travail *improvisé*, d'autres se composent d'esquisses désordonnées qui proposent plusieurs regards relatifs à un même passage ; un éventail de possibilités qui permet l'approfondissement de la partition afin d'élargir le cadre des possibilités interprétatives.

En vérité, au regard de l'ampleur que peuvent développer ces techniques d'improvisation, on peut arriver à parler de personnalisation, voire d'appropriation des compositions. Pisendel, bien qu'il se montre un élève très attentif et respectueux, qui copie de façon *Urtext* les manuscrits et exemples de son maître, n'hésite d'ailleurs guère à mélanger plusieurs mouvements de concertos différents, changer des solos en entier, modifier des accompagnements ou l'orchestration générale ; une attitude que l'on retrouvera jusqu'à Paganini qui adaptera tous les solos d'un concerto de Bériot lors d'une joute contre le violoniste Charles Philippe Lafont, afin de se sentir « dans le style qui [lui] est le plus naturel ». Vivaldi se montre également très attentif à l'interprète avec qui il travaille et veille clairement à mettre ses qualités en valeur ; la composition est un faire-valoir qui doit l'aider à affirmer une personnalité artistique propre et est susceptible de servir de base à un jeu d'étude ou de création musicale.

La valeur de ces documents est d'autant plus importante que ces derniers correspondent à un travail de terrain de virtuoses de renom internationaux, ce qui les distingue des nombreux documents publiés traitant d'ornementation, de cadences ou de fantaisies, qui ont avant tout une prétention divulgatrice auprès des milieux *dilettantes*. Aussi ils dévoilent une improvisation extrêmement complexe sur les plans techniques mais aussi conceptuels : les notions harmonique et rythmique se voient considérablement élargies par le développement mélodique des parties, arrivant, par exemple, à des intervalles réels d'octave diminuées et augmentés, ainsi qu'à l'expression récitée jusque dans des mouvements de danse. On remarque également l'utilisation développée du chromatisme, l'emploi rhétorique d'octaves et de quintes directes ou parallèles, ou de doublures dans la réalisation du continuo dont le rôle s'oriente plus vers la *couleur* et l'atmosphère que la correction harmonique ou bien le jeu d'imitation. Le continuo peut même parfois arriver à se détacher de la partie de basse.

L'étude de ces documents permet de répondre de façon satisfaisante aux questions quand, comment, et pourquoi de l'improvisation vivaldienne et précise la nature artistique du musicien vénitien. Il s'agit maintenant de divulguer et de pratiquer les outils et concepts qu'ils révèlent afin, non seulement de *libérer* la lecture moderne relative à la musique du début du XVIIIe siècle, mais aussi pour continuer à réfléchir sur la condition générale de l'interprète.

« C'est bien mal récompenser un maître, que de demeurer un disciple. »
Friedrich Nietzsche, *Ainsi parla Zarathoustra*

Olivier Fourés
Conservatorio Superior de Danza de Madrid

Cosa rimane da scoprire sull'opera veneziana?

Bernardo Canal and Antonio Vivaldi: A Brief Awakening at the Teatro Sant'Angelo

Intersections between scenery and music constitute a rich but little explored topic in Venetian opera of the early eighteenth century. The sudden drop-off of information about scenery and staging in that era is a result of changing circumstances. The earliest Venetian opera libretti (1637-1645) were often issued in pairs — one «little book» for the dramatic text and the other for a brief description each scene and *entr'acte* (a *coro*, a *ballo*, or a *combattimento*). The *scenario* of earlier *commedie* had been an unpublished sheaf of pages briefly indicating roles, situations, and stage props. Actors improvised the content of their roles on the basis of well known tales from antiquity or oral tradition. Symbolic props were mentioned only to enable a character to be identifiable to the audience. After 1645 the dramatic text and the scenery summary were conflated into a single opera libretto. Printed libretti, with their pictorial frontispieces, provide the main basis of such visual histories of Venetian opera as currently exist. A frontispiece in most cases featured a hero or heroine with an identifying object (a crown, a chain, a motto, a snarling animal). Fly-leaf illustrations were common to many books published in the Venice (and elsewhere) in the seventeenth century. Operas given in private could be even more abundantly provided with these incisions than opera libretti.

There is no basis on which to verify that the illustrations in libretti corresponded exactly the scenery they conveyed in spirit. The frontispiece would have been commissioned from an engraver before the scenery was prepared. Librettists were financially responsible for the production and sale of libretti, but frontispieces could have been prepared on the basis of common knowledge or an engraver's imagination in parallel with the preparation of the music. By 1700 Venice was on a rapid path to financial ruin, and frontispieces disappeared almost overnight. There was a concomitant decline in the number of works given per year. At the turn of the century two of the most successful opera houses of the seventeenth century — San Salvatore (which was noted for the beauty of its music) and SS. Giovanni e Paolo (noted for its stage machinery and battle scenes) — were closed.

Sant'Angelo before Canal and Vivaldi

The Teatro Sant'Angelo suffered not only from the general afflictions of the time but also from a tradition of turbulent management. Its finances were precarious. An endless stream of notices from singers, tailors, instrumentalists, builders, and box-holders concerning missing payments were served by Venetian notaries. Librettists, and for the most part scenographers, were above the fray. Although Sant'Angelo was beset by many problems, the theater may inadvertently have benefitted from the closure of San Salvatore through the migration of its excellent instrumentalists and from SS. Giovanni e Paolo, which had a long tradition of ambitious staging. The violinist Giovanni Battista Vivaldi (the father of the composer, 1655-1736W) is likely to have been among the émigrés from San Salvatore, for its orchestra was home to many of San Marco's most able players. The family of Antonio Mauro (d. after 1736), the scenographer whose presence was interleaved with that of Bernardo Canal (1674-1744) at Sant'Angelo, may well correspond to the like-named one

long involved in set design at SS. Giovanni e Paolo. At the start of the new century Sant'Angelo was poised to become a hub of new ways of doing things.
It was more than a decade later that the paths of Canal (1674-1744[130]) and Antonio Vivaldi (1678-1741) crossed at the theater. Despite the later fame of Canal's Giovanni Antonio («Canaletto», 1697-1768) in Venice and London and that of his grand-nephew Bernardo Bellotto (1720/1-1780) in Dresden, the life of Bernardo Canal is sparsely documented. Canal's first engagement at Sant'Angelo occurred when he was in his late thirties. Little is known of his life prior to 1708. He was employed near Vicenza between 1711 or 1712 and 1714, but he was sometimes present in Venice during the same years, for he first worked at Sant'Angelo during the 1711-12 season. Giacomo Rampini's *Armida in Damasco* (October 17, 1711) represents the first fruits of his labors there[131]. Canal could earlier have met Rampini in Padua, where he had begun a long career as *maestro di cappella* (1704-1760) at the cathedral. During the 1711-12 season Canal also provided sets for Sant'Angelo's productions of Floriano Arresti's *La costanza in cimento con la crudeltà* (29 December 1711) and Gio. Maria Ruggieri's *Arisinoe vendicata* (2 February 1712).
The period from the spring of 1712 to the autumn of 1714 must represent that of greatest concentration near Vicenza, where Canal worked in the company of sculptors at the Villa Montegalda. In those and surrounding years Canal prepared the scenery for several works given at the Teatro delle Grazie, Vicenza. Meanwhile in Venice, Giovanni Battista and Antonio Vivaldi took over the management of Sant'Angelo in the autumn of 1713. Canal and Vivaldi could have met in Vicenza in 1713, for Vivaldi spent the month of May there. His *Ottone in villa* (RV 729, long credited as his first opera) opened at the Teatro delle Grazie on 17 May. There is no firm evidence that Canal was involved in the preparation of the scenery, and it is all but certain that Vivaldi had no dealings in Vicenza prior to 1713.

The Golden Intersection
The Three *Orlandos*

The earliest definitive intersection between Canal and Vivaldi occurred at Sant'Angelo in November 1714, when Canal provided the scenery for *Orlando finto pazzo* (RV 727). It was the first Venetian opera acknowledged in its libretto to be by Vivaldi[132]. Like several other operas for which Canal provided the scenery, it was based on a text by the Ferrarese poet and dramatist Grazio Braccioli (1682-1752).
Orlando finto pazzo was the second of three Orlando operas, all based on a text by Braccioli, to be produced at Sant'Angelo during a 14-month period. The first was the inordinately popular one by Gio. Alberto Ristori (*c.* 1692-1753) that opened on 9 November

[130] On the lineage and biographical dates for the Canals, see W. G. Constable, *Canaletto: Giovanni Antonio Canal, 1674-1768*, 2nd edn., 2 vols., Oxford: Clarendon Press (1989), I, 9-52.
[131] See E. Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford University Press, 2007, for details on these and other opera productions mentioned.
[132] However, Vivaldi claimed in a notarial filing to have composed 40 numbers in G. Polani's *Creso* (Sant'Angelo, *c.* 12 December 1705). See Beth Glixon and Micky White, «*Creso tolto a le fiamme*: Girolamo Polani, Antonio Vivaldi and Opera Production at the Teatro S. Angelo, 1705-1706», *Studi vivaldiani* 8 (2008), 3-18.

1713 and ran until the middle of January 1714[133]. Its scenery was based on the designs of Antonio Mauro. *Orlando finto pazzo* opened on or about 11 November 1714 but with substantially different scenery by Bernardo Canal. The second version gives considerably more emphasis to *chiaroscuro* scenes than the first. At the end of the Vivaldi-Canal version Ersilla's magic grotto, surrounded by instrumentalists, shines with crystal sets. The reception of the work seems not to have matched that of the first version, however, because in order to recoup the popularity of the first version, a third production was mounted immediately after Christmas in 1714. Entitled *Orlando furioso*, it is generally considered to have been a partial restoration of the Ristori work, with music heavily revised by Vivaldi[134]. Despite the substantial changes in the libretto of the second version, Mauro was credited with the scenery of *Orlando furioso*.

Across the three versions the number of roles was stable at seven, but the role identifies were in flux. The only singer who appeared in all three productions was Elisabetta Denzio (*Bradamante/Tigrinda/Bradamante*). Margherita Gualandi (*Ersilla/Angelica*) succeeded Anna Maria Giusti in the second and third productions. Anna Maria Fabbri (*Origille/Alcina*), who succeeded Margherita Faccioli, was well received in the second production and won rave reviews in the third. Andrea Pacini (*Argillano/Ruggiero*), who succeeded Gio. Battista Minelli[135], was also well liked. Despite the praise for the singers, a German audience member found Vivaldi's solos at the intermissions far more enchanting[136].

Given that the relationship of casts in the three versions could be described as ABB, it is somewhat surprising that the scenery was schematically ABA, where A = Antonio Mauro and B = Bernardo Canal, i.e. the Vivaldis restored Mauro's scenery in the third version. The implication is that there was some chemistry between the cast and scenery that caused Vivaldi as impresario to return for the third production to Ristori's music and Mauro's sets, while keeping the cast as it have been in *Orlando finto pazzo*. Vivaldi had strong opinions about singers and their voices. The cast of the first version may have been selected prior to his accession to the management. These many changes may have been driven more by his personal aesthetic than by text or staging.

The differences between Mauro's and Canal's sets are nonetheless instructive. Mauro's original set is quite rustic. Among its nine scenes are a palace garden and a water scene (Act I); then a tranquil woods, a mountain wilderness, and a countryside setting for the wedding of Angelica and Medoro (Act II). In the original Ristori version, the Temple of Hecate and a scene inside it showing a statue of Merlin are reserved for the third act. In *Orlando finto pazzo* (Canal's scenery) the work has been restructured in such a way that it opens in the Temple of Pluto. The room of Venus in Act II sets up a dramatic contrast with the prison scene that opens Act III. As in the earlier version, however, magic is concentrated in the last act. In Canal's case this called for a «magic grotto» and a rotonda that could be transformed in the Finale into open countryside.

---

[133] E. Selfridge-Field, *A New Chronology*, pp. 314f.

[134] Federico Maria Sardelli maintains that all of its music should be credited to Vivaldi, but several other Vivaldi scholars dissent from this view. Ristori would not have been physically present for this production, since he had recently joined his father, Tomaso, at the court in Dresden. As co-managers of Sant'Angelo (1713-15), it lay within the rights of Vivaldi and his father to alter Ristori's musical text as they wished.

[135] Minelli had broken a contract in Verona to appear in the first version. He was forced to return to his prior engagement.

[136] Selfridge-Field, *op. cit.*, pp. 318f.

The responsibility for specifying scenery in opera libretti may have fallen largely to the librettist rather than the scenery designer, whose apparent job it was to implement the librettist's instructions within the bounds set by the impresario. The Braccioli-Canal libretti (of which there are several in addition to those involving Vivaldi) are unusual in that their scenery descriptions are regularly long-winded. (The same usually pertains to Braccioli-Mauro libretti.) Additionally, there may be small lapses in wording between the summary description given before the drama begins and the scene-by-scene cues. Although all the contents of a libretto went to press at one time, the dramatic text had to be reviewed by a board of censors, and it was the librettist's job to present it, with provisional performance information that would later appear on the title page. However, it is clear from Vivaldi's autograph scores that the composer worked from a manuscript version of the text (or in some cases the printed libretto from an earlier production based on the same general story). (Dedications were added just before the libretto went to press, usually two days before the first performance. When they were not written by the librettists, they were often provided by the impresario.) The pertinent point here is that apart from libretti by Canal set by Vivaldi or Mauro, these small discrepancies between summary and main text are extremely rare.

Canal and Braccioli

Braccioli was generally considered by other *letterati* to be one of the great men of learning of Ferrara. Librettists were normally the first personnel to be recruited for a new opera. Composers and singers followed. At what point scenographers were recruited is unclear. It may be that in the case of both Canal and Mauro, Braccioli played a role in their enlistment at Sant'Angelo. Preliminary results of ongoing research by Lucia Collavo indicate that Braccioli was very well steeped in the painting of his time. He was the brother of the painter and engraver Gio. Francesco Braccioli (1697-1762). In addition (Grazio) Braccioli was the official recorder of publically accessible art in Venice from 1712 to 1728. A «Guida» he compiled aimed to itemize all *pitture* that were found in churches, schools, and oratories, but it extending far beyond painting. His observations on the theater and performing arts indicate that he was acquainted with all the scenographers active at the time and much of the cultural life of Venice[137]. He lists both Bernardo Canal and Antonio Mauro (as well as Sebastiano Ricci and Anton Maria Zanetti the elder) as acquaintances. Surely his own opinion of who was best suited to provide scenery for texts he had authored would have carried considerable weight. It is faintly possible that Braccioli and Canal were acquainted prior to 1712, because among the few works staged in Ferrara prior to his residence there his own drama *Crisippo* (May fair of 1708) was performed with music by Floriano Arresti[138], with whom Canal (and Braccioli) collaborated in 1711. Canal's first season at Sant'Angelo

[137] Lucia Collavo, «Sul manoscritto del ferrarese Grazio Braccioli dedicato alla pittura veneziana (1712-1728): Indagine conoscitiva per l'edizione di una fonte della storia dell'arte e della cultura italiana del sec. XVIII», *Predella* N. 30 (2011) describes the contents of Braccioli's unpublished «Guida ai dilettanti di pittura di Venezia», which is notable for its value judgments as well as its observations on theater, performing arts, and the art market. The full title of Braccioli's observations, apparently intended to become a book of several volumes, was *Guida alli Dilettanti/ di Pittura/ per visitare le Chiese, Oratori, Scuole, e Pubbliche Fabbriche di Venezia colla sposizione de nomi dei Dipintori, che anno in esse Dipinto, e delle opere loro.* Three indices were prepared for it. Collavo's publication can be found at http://predella.arte.unipi.it/index.php?option=com_content&view=article&id=213&catid=78&Itemid=107

[138] No scenographer is identified in the libretto of *Crisippo*.

was also Braccioli's first. During this season all the works that involved one involved the other.

Works for which Canal was the principal scenographer usually contain the summary title *mutazioni* in contrast to the usual *scene*. The term did not originate with Canal or with Braccioli, but both used it frequently, and so did Antonio Mauro. Otherwise it was little in evidence in Venetian opera. The term had been used discreetly for certain works of the previous century which had the character of a *festa teatrale*. Legrenzi's *La divisione del mondo* (1675) was a good example, but the term can be found in some of the earliest public operas (those of the 1630s). Braccioli employed the word *mutazioni* in his libretto for *Crisippo*, a work intended for more casual circumstances.[139] What all the affected works have in common is that their texts were written by dramatists with the purest of classical pedigrees. Given the dilution of classical values that was afoot in the early eighteenth century, its use could have been an appeal to classical norms, even if in the minutiae of the texts one may have find lapses from them. What would be interesting to know would be whether within the context of Venetian opera Braccioli, Canal, and Mauro tacitly formed a caucus pleading the cause of such values.

Through 1710 scenographers drew from a common pool of prototypical scenes. Familiar categories were a palace, an atrium, a chamber, a garden or a woods, and a prison. With these alone one could construct a large proportion of all the operas that had been given in Venice in the last half-century. Canal subscribed to them but he enlarged the list to include woods, shores, grottoes, and caves with equal regularity. Landscapes that were lighted only by the moon or a fire were among his favorites. No one saw all the detail of much of what he created, because many of his scenes were shielded by shadows. Such scenes framed situations (magic, mania, pagan rites) that had had some currency in sixteenth-century *commedia.* Those who stepped over an invisibile line, for example into witchcraft, risked censure. Canal (and/or Braccioli) walked up to the line but did not cross it. Scenery, even if ominous or awe-inspiring in the actualization, had the virtue that it was beyond censure, for approval rested on the draft of the libretto and nothing more[140].

Orlando finto pazzo offers several glimpses into this aesthetic of darkness and mystery. The opera opens in the Temple of Demogorgone and Pluto, where it is late at night. As in other Canal sets descriptions of secret passageways, bowered garden recesses, and clandestine observation points hidden among rocks and trees occur in turn. Canal's preoccupation with confrontations between joyful reality and threatening fantasy allows for a second meaning of the word *mutazioni*: in *Orlando* and other works a dramatic change of visual surface occurs within a single scene: The threatening scene may become friendly, the enchanting one grotesque. By producing these kinds of magic tricks before the assembled guests the stage demonstrated a new capability to enchant or to instill fear suddenly. In *Orlando finto pazzo* (Act Three, Scene 6) a magic grotto is «transformed into a small room (*gabinetto*)». In the final scenes a rotonda «dissolves» into a cloud and the audience room beneath it is «transformed» into a series of lighted pavilions.

The summary of *mutazioni* by Mauro in the first version of *Orlando* (music by Ristori) in 1713 shares Canal's tendency towards verbose descriptions. Most immediately, Mauro had

---

[139] In that instance the opening scene of the work and the closing scenes of each act are described in less than cursory fashion but not to the same degree as in the Venetian libretto just a few years later.

[140] In the later half of the eighteenth century, other bodies of the government came to object to certain kinds of *balli* that involved diaphanous costumes or, in one case, licentious movements.

worked with Rampini in the Sant'Angelo production of *La gloria trionfante in amore* (11 November 1712). That work abounded in triumphal scenes of a symbolic nature and an abundance of grottoes and ghosts. Its scenery descriptions were elaborate, further endorsing the view that taste at Sant'Angelo was a strong motivator of scenes of wizardry.
What implications might this change of temperament have had for the music? Now that action was being conveyed in part by mutable scenery, the music was less essential to the advancement of the drama. Vivaldi could have found this displacement of the dramatic fulcrum somewhat dismaying, because he was eminently capable of stirring the passions with a small string band. Questions of whose tastes prevailed are ultimately unanswerable. We tend to overestimate the influence composers had on theatrical decisions. Theatrical operations relied on volatile relationships, which were undoubtedly in a constant state of flux. An impresario's job was to find the appropriate personnel and to satisfy the box-holders. Vivaldi was by instinct a micro-manager. Many responsibilities — as co-manager, as composer, and as virtuoso — converged in each of the productions at Sant'Angelo between 1713 and 1715.

Alessandro fra le Amazzoni and *Arsilda, regina di Ponto*

Braccioli and Canal were again collaborators at Sant'Angelo on Fortunato Chelleri's *Alessandro fra le amazzoni* (27 October 1715). Chelleri was resistant to the many demands of the *virtuose* and for this and other reasons the season progressed poorly. Canal's scenery for *Alessandro fra le amazzoni* (November 1715) was more subdued and more conventional than that for *Orlando finto pazzo*. The work opened with the royal banquet. Among the scenes that followed were a military encampment, a countryside, a courtyard, and ruins. The most conspicuous feature of the staging of *Alessandro* would have been the extensive use of crowds (*cori*), through whom the slightly exotic character of the story was emphasized. The principal groups were Amazons (a great favorite of Venetian opera audiences), Macedonians, and Persians. Between the summary description and the scene-by-scene indications there was an uncommon degree of divergence.
The regal settings of *Alessandro* would have offered a useful springboard to those required by Vivaldi's *Arsilda regina di Ponto* (RV 700), one of Vivaldi's most successful operas. It opened at Sant'Angelo in October 27, 1716. The libretto is attributed to Domenico Lalli,[141] but the change seems to have had no immediate impact on Canal. The conception of the scenery operated on a much grander scale than in *Alessandro*. It portrayed grand salons, royal rooms, and breezy arbors. these were interspersed with rugged mountains, clandestine passageways, and forbidding caves. The stage props included swords and royal drinking cups. The temple of Vulcan (a popular topic in Venetian painting since the time of Tintoretto), containing a glowing forge, was counterbalanced by a chamber full of with crystal vases, and an underground chamber by a regal arcade arching over fountains and aviaries.
Arsilda represented the best match between the skills of Canal and those of Vivaldi in that the dark/light equilibrium of the visual manifestation was well accommodated by Vivaldi's facility in shifting between fiery show and delicate emotion. Fabbri, who sang opposite

[141] Also the librettist of *Ottone in villa*.

Annibale Pio Fabbri, once again won great praise[142]. *Arsilda* was the first opera to be staged under the new management of Pietro Ramponi.
Despite the artistic triumph of *Arsilda*, Canal gradually withdrew from full responsibility for staging at Sant'Angelo. His brother Cristoforo (after 1674-before 10 June 1730) and his eldest son Gio. Antonio (1697-1768) may have made contributions to *Arsilda*. They became more and more essential to his operations, as he sought to branch out to other theaters and venues. Sant'Angelo's next work, and the first for which the staging was attributed to the «Signori Canal», was Chelleri's poorly received *Penelope la casta* (28 December 1716), which was based on an old libretto by Matteo Noris. It cannot have had more than three performances[143]. Its scenery descriptions were entirely perfunctory.

L'incoronazione di Dario and Beyond

The dilution of Canal's own role in operations makes more of an impact on Sant'Angelo's final work of 1716-17, which was Vivaldi's *L'incoronazione di Dario* (RV 719). Its scenes (again mainly regal) are somewhat generic, though there are some superficial nuances. Act One closes in the apartment of Niceno, which is full of books and «instruments used in chemistry, mathematics, and music». The setting echoes the didactic exhibitions of San Giovanni Grisostomo in operas of *c.* 1680. Carlo Pallavicino's *Nerone* (1678) and *Il re infante* (1683) at San Giovanni Grisostomo come to mind, as do the former's *Le amazzoni nelle isole fortunate* (1679, 1680) and Domenico Freschi's *Gli amori di Alidaura* (1685) at the Villa Contarini. The first two were especially celebrated, partly through extravagant reports in various issues of *Le Mercure galant*, while the others were publicized mainly through rumor.
Domenico Lalli is not mentioned in the libretti of either *Penelope* or *Dario*, but he may have been responsible for modifying the texts on which the two works were based. That for *Arsilda* was a conflation of two libretti by Adriano Morselli[144], the venerated court poet of the former duchy of Mantua. Between 1685 and 1717 one role (for Arpago) and one mute part (for the god Apollo) were eliminated. Because of divergences between Vivaldi's autograph score of *L'incoronazione di Dario* and the libretto published in 1717, we can determine that although the composer began with the Morselli text of 1685, he gradually drifted towards the earlier one of 1684 version.
Obviously working in advance of the publication of the 1717 libretto, Vivaldi must have anticipated staging by Bernardo Canal, because in the autograph score the Latinate *Mutatione* is used to indicate every scene change. Yet the summary term in all three versions of the libretto (1684, 1685, 1717) is *Scene*.[145] *L'incoronazione di Dario* was dedicated to the duke of Guastalla, Antonio Ferdinando Gonzaga. The composer was soon to take up residence at the Mantuan court, or at least in its remains. Perhaps he believed that his use of this stately term, once reserved for works of high purpose or sponsorship, would win

[142] E. Selfridge-Field, *A New Chronology*, p. 328f. According to the Venetian news-sheet *Pallade veneta*, the work received «such applause that one foresees a great future for it».
[143] *A New Chronology*, p. 330.
[144] They were for Freschi's like-named work, which was produced at Sant'Angelo in consecutive years, with openings on c. 4 January 1684 and (simply as *Dario*) on c. 7 January 1685 (cf. *A New Chronology*, pp. 183, 187).
[145] The other members of the Canal family did not employ the term *mutazioni*.

approval in his new situation in Mantua. Having only recently completed the timbrally vivid oratorio *Juditha triumphans* (Pietà, 1716), he was also probing the possibilities of a Mantuan future in his bolder use of instruments. In *Dario*, Flora's second-act soliloquy "Lo spietato e crudo amor" calls for two *corni di caccia* together with strings.[146] Vivaldi deploys other instruments (trumpets, oboes, recorders) in other selected situations. The horn obbligato suits Flora's supposedly rustic identity.[147] *L'incoronazione di Dario* was to be the last work Vivaldi set for Sant'Angelo until after his return from Mantua (autumn 1720).

The Diaspora

Canal stayed on at Sant'Angelo in the 1717-18 season, though (as with *Dario*) the scenery acknowledged the help of his family. The theater's management had passed to Giovanni Orsato, a ubiquitous figure in operas in the mainland provinces of the Veneto. He had most recently been at the Teatro San Moisè, Sant'Angelo's rival. The new repertory included C. Fr. Pollarolo's *L'innocenza riconosciuta* (16 October 1717)[148], *Il vinto trionfante del vincitore* (a pastiche based on Vivaldi's music, RV Anh. 58, *c.* 22 November), a *Meleagro* attributed to Tomaso Albinoni (1671-1751; the work opened on *c.* 27 December), and Albinoni's *Cleomene* (17 January 1718). The productions were progressively more chaotic as the season passed, and in consequence receipts and disbursements for the final work were audited night by night by Council of Ten[149]. For *Cleomene*, Canal received a total disbursement of 80 zecchini, which consisted of 15 *zecchini* for the opening night and 5 *zecchini* for the 13 subsequent performances[150].

The fact was that the Canals formed (at least informally) a partnership in 1717-18. While the «Signori Canal» labored at Sant'Angelo, Bernardo Canal «e figli» provided the scenery at San Cassiano, where the offerings began with Porta's *L'Argippo* (31 October 1717) and Pollarolo's *Farnace* (*c.* 11 January 1718). Scenery for the third work, Orlandini's *Antigona*, was credited to the «Signori Canal». What is curious about the variations in the phrasing of the attributions is that Bernardo Canal had only one son. This would have enabled him to provide for two theaters with concurrent productions.

However, whatever the arrangement was, it did not last. Bernardo and his son moved to the Teatro Capranica, Rome, in 1719-20. There they provided sets for Alessandro Scarlatti's *Tito Sempronio Gracco* and *Turno aricino*. Accommodating differences of taste in opera subjects and different expectations of performances, the Canals' Roman sets were necessarily diverse from those for Venice. Mercantile scenes displaced military ones, and the veneration of Roman monuments was almost ritualistic. Descriptions were brief, and

---

[146] In circumstances such as these, it may be that the players for the *corni di caccia* came with the duke of Guastalla. Brass parts were required a number of works Vivaldi would soon compose in Mantua.

[147] It should be noted, however, that in Morselli's two versions there was no such role. There was a homonymous Floro (a male servant). In the 1717 work she is the confidante of Statira and Argene.

[148] The scenery for *L'innocenza riconosciuta* was uninspired, and the work appears to have had a marginal run of only a few nights. An unusual contribution in it was a historical map by Antonio Foresti, a Jesuit priest, which was displayed on one wall of the palace.

[149] For details see *A New Chronology of Venetian Opera*, pp. 332-339.

[150] It was the common practice in Venetian opera for box-holders to pay double the usual price for tickets for a first performance. In the few cases that were documented in sufficient detail staging could contain additional provisions for premieres that were absent from later performances.

neither text was new. In *Tito Sempronio Gracco* stage interest was created more by a large population of colorfully dressed groups of actors (pages, soldiers, merchants, and on-stage instrumentalists) than by a series of static backdrops.

Cristoforo Canal supplanted Marco Ricci (1718-19) at Sant'Angelo in 1719-20. He was responsible for the scenes in Gio. Maria Buini's *La caduta di Gelone* opened at Sant'Angelo (11 November 1719) and *Armida delusa* (24 January 1720). With regard to staging, his pair of works showed a complete lack of enthusiasm for detail. The scenery could easily have been reassembled from the sets his brother and nephew left behind.

We hear nothing further of Cristoforo's career in the preparation of stage scenery. Giovanni Antonio foreswore further theatrical employment upon his return from Rome. Bernardo continued sporadically but pursued a range of other interest. These culminated in his election at the end of 1739 to head the painters' guild.

Vivaldi's limited involvements in Roman opera began as the Canals' were ending. He provided some of the music for the Teatro alla Pace, where the third act of the pastiche *Tito Manlio* (8 January 1720) was his. There is no indication that the composer was himself physically present, especially given that his *La Candace* (RV 704) was produced more or less concurrently at the Teatro Arciducale in Mantua. In 1723 he went to the Teatro Capranica in person for productions of his operas *Ercole sul Termodonte* (RV 717; 22 or 23 January 1723). Two more of his operas followed in 1724[151].

Conclusions

The paths of Canal and Vivaldi intersected during three of the most productive years of Vivaldi's life. This examination is provided for the purpose of suggesting that a closer look at the creative triangle (librettist, composer, scenographer) may yield new insights into both the stagecraft of Venetian opera and the reciprocal influences that passed between the members of this triumvirate. It is a murky history in that the scenery itself does not survive and iconographical evidence is almost entirely lost. Yet the possibilities are tantalizing, especially with regard to the Teatro Sant'Angelo, where, as if by Ersilla's magic, the sow's ear of a challenging economy was transmuted into the silk purse of opportunity, leading to what became Venetian landscape painting. Much detail remains to be added to this preliminary hypothesis.

Eleanor Selfridge-Field
Stanford University

[151] In the case of *La virtù trionfante* (RV 740; 4-5 January 1724) Vivaldi provided only the third act. *Il Giustino* (RV 717; before 18 February 1724) was entirely his. None of Vivaldi's Roman operas were well received.

Recherches sur Nicolò Beregan, librettiste de Cesti, Ziani et Legrenzi[152]

Aborder le personnage de Nicolò Beregan, c'est être confronté à moins de certitudes que de questionnements restés pour l'heure sans réponse, assemblés les uns aux autres telles des poupées russes et qui dépassent largement les frontières disciplinaires et chronologiques de la recherche sur l'opéra vénitien du XVIe siècle. Cet article n'a donc pas pour ambition de tracer un portrait linéaire du personnage : face à la multiplicité des thématiques auxquelles ce sujet est lié, il s'agit simplement d'explorer certains aspects, que l'on pourrait qualifier d'échantillons, des enquêtes menées sur le sujet, afin d'apporter quelque pierre inédite à cet édifice complexe.

Si l'on s'intéresse à la biographie de l'auteur, des interrogations émergent dès l'origine, puisque sa date de naissance elle-même fait débat : le *Dizionario biografico degli Italiani* – texte de référence pour les chercheurs s'intéressant à Nicolò Beregan – laisse lui-même apparaître un doute. L'article qui lui est consacré souligne en effet l'incertitude existant sur le jour de sa naissance, qui serait « le 21 (ou peut-être plus précisément le 11) février 1627 »[153], deux dates fournies dans les différentes sources citées par Ferrari dans la bibliographie. Vincenzo Coronelli, Apostolo Zeno et Gianmaria Mazzuchelli optent pour le 21 février, tandis qu'Emanuele Antonio Cicogna comme Gaetano Sorgato se déclarent en faveur du 11[154]. Par ailleurs, la seule mention du mois de février devrait inciter à la prudence sur l'année de naissance elle-même, puisque le comput est celui suivi à Venise – comme l'indique la précision *more veneto* ajoutée par Paolo Calvi et Giovanni da Schio après la date « 21 février 1627 » – ce qui indique un début d'année au 1er mars[155]. Les sources les plus anciennes – et donc plus proches chronologiquement de Nicolò Beregan – ne nous sont d'aucune aide,

[152] La présente contribution est extraite de mon texte *«La clemenza di Tito» e la fortuna di Beregan: sorti di un'opera e del suo librettista*, publié en introduction au cinquième volume de la collection Drammaturgia Musicale Veneta (Nicolò Beregan, Antonio Cesti, *Il Tito*. Partition en fac-similé, édition du livret, texte introductif sous la direction de Giada Viviani, Milano, Ricordi, 2012, pp. VII-XXXII).

[153] Gian Franco Ferrari, *Beregan, Nicolò (Berengani, Bergani)*, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1966, vol. VIII, pp. 804-805.

[154] Cf. Vincenzo Coronelli, *Biblioteca universale sacro-profana, antico-moderna, in cui si spiega con ordine alfabetico ogni voce, anche straniera*, Venezia, Antonio Tivani, 1704, vol. V, p. 1140 ; Apostolo Zeno, *Novelle letterarie de' mesi di Aprile, Maggio, e Giugno, MDCCXIV*, «Giornale de' letterati d'Italia», XVIII (1714), pp. 454-494 : 482 ; Emanuele Antonio Cicogna, *Delle inscrizioni veneziane*, Bologna, Forni Editore, 1842, vol. V, pp. 472-476 : 473 ; Gaetano Sorgato, *Memorie funebri antiche e recenti*, Padova, Tipi del Seminario, 1860, vol. V, p. 114 ; Coronelli confirme la date du 21 également dans son *Armi, ò Blasoni dei Patritij Veneti, co' nomi di quelli, che per l'Età si trovano capaci all'ingresso del Serenissimo Maggior Consiglio nell'anno corrente*, Venezia, Francesco Busetto, 1694, p. 66. Notons qu'en dehors de la question de la date de naissance, Cicogna tire la majeure partie de la biographie de Nicolò directement d'Apostolo Zeno, comme il l'écrit explicitement en introduction de l'ouvrage cité. Sorgato, à son tour, se réfère à Cicogna, tandis que Mazzuchelli synthétise Zeno tout en y restant fidèle (Gianmaria Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia cioè Notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, Brescia, Giambatista Bossini, 1760, vol. II/2, pp. 915-917).

[155] Paolo Calvi, *Biblioteca e storia di quegli scrittori così della città come del territorio di Vicenza che pervennero fin'ad ora a notizia del P. F. Angiolgabriello di Santa Maria Carmelitano scalzo vicentino*. Vicenza, G. B. Vendramini Mosca, 1782, pp. 208-211 : 208 ; Giovanni da Schio, *Persone memorabili in Vicenza* [1851-1868], Appendice 2, cc. 700r-702r : 700r (Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. 3403). Excepté l'ajout de la précision "M. V." après l'année de naissance, pour le reste l'article dédié par Paolo Calvi à Nicolò Beregan reprend mot-à-mot l'article commémoratif d'Apostolo Zeno, tandis que Giovanni da Schio retravaille les informations traitées par celui-ci ; Mazzuchelli, Calvi et Cicogna les intégrant avec d'ultérieures sources, pas toujours fiables.

puisque Vincenzo Coronelli considérait la date fournie comme évidente, tandis qu'Apostolo Zeno, contrairement à l'attitude généralement adoptée par le *Giornale de' Letterati d'Italia*, ne donne aucune indication précise sur le sujet.

Ironie du sort, une transcription retrouvée de l'acte de baptême, jointe à la demande d'agrégation au patriciat pour attester, avec d'autres documents, de l'âge des membres de la famille, ne règle en rien la question[156]. Le prêtre y déclare en effet que Nicolò était né « le 21 février 1628 », date reprise telle quelle par Marco Barbaro dans l'arbre généalogique qu'il dresse de la famille Beregan[157] ce qui, en plus de faire émerger une difficulté supplémentaire au sujet de la date, ne réfute pas totalement l'hypothèse d'une date de naissance le 11 février puisque, malgré ce qu'il affirme, le prêtre pourrait avoir consigné le jour du baptême et non celui de la naissance, distinction sans objet pour l'entrée au Grand Objet, ce pour quoi le document avait été produit.

Le questionnement des sources n'apporte pas d'information supplémentaire, puisque les auteurs tendent souvent à se copier les uns les autres, reflétant de manière homogène les différentes hypothèses. Par ailleurs, les mentions de l'âge de Nicolò au moment où celui-ci reçoit l'ordre de Saint-Michel, lorsqu'il se marie ou à sa mort ne sont d'aucune utilité au chercheur, car ces informations ne sont pas fournies par des documents dignes de foi, mais sont le résultat des calculs plus ou moins grossiers des auteurs, souvent fautifs ou approximatifs. Au stade actuel de la recherche, l'unique façon de réconcilier ces divergences est de formuler l'hypothèse – plausible – que Vincenzo Coronelli et Apostolo Zeno avaient indiqué la date *more veneto*, tandis que l'acte de baptême aurait suivi le calendrier romain[158], ce qui permettrait d'affirmer que la date de naissance correspondrait à l'année 1628 dans le style actuel.

On ne sait rien de la jeunesse et de la formation de Nicolò, dont on peut présumer qu'elles s'étaient déroulées à Vicence. On sait en revanche, par un article commémoratif d'Apostolo Zeno, paru à l'été 1714 soient six mois environ après la mort du librettiste (le 17 décembre 1714), qu'à l'âge de 19 ans, Nicolò Beregan fut nommé chevalier de l'ordre de Saint-Michel par le roi de France. Cette information soulève malheureusement davantage d'interrogations qu'elle ne fournit de réponses puisqu'on ignore toute des circonstances entourant cet honneur. Une seule source, Giovanni da Schio[159], mentionne un séjour précoce de Nicolò en France, mais sans fournir de précisions, ce qui rend l'information sujette à caution. Si l'on considère que Nicolò Beregan reçut effectivement cette distinction à l'âge de 19 ans, on peut supposer que l'événement avait eu lieu en 1646 ou en 1647, selon que l'on prend en compte la date de 1627 *more vento* ou selon le style romain. Au-delà de ce doute sur le comput, on peut s'interroger sur les conditions d'obtention de cet honneur et sur la nature réelle des raisons

---

[156] Venezia, Archivio di Stato : Avogaria di Comun, busta 181, fascicolo 21.

[157] Marco Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*, [1743 ca.], p. 387 (Venezia, Archivio di Stato : Misc. Codici, s. I : storia veneta, nn. 17-23, ms. I.). Cf. reconstitution sur base documentaire de l'arbre généalogique de la famille Beregan entre la fin du XVIe siècle et la première moitié du XVIIIe siècle, in Giada Viviani, *«La clemenza di Tito» e la fortuna di Beregan*, cit., p. XVI.

[158] Cf. par exemple Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 27 ; ou encore Eleanor Selfridge-Field, *The Calendar of Venetian Opera. A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 22.

[159] «Si portò in Francia, ed ebbe il collare di S. Michele nel 1647, benché non fosse che in età d'anni 19 in grazia dei suoi meriti» (Giovanni da Schio, *Persone memorabili in Vicenza*, cit., Appendice 2, c. 700r).

qui l'ont motivées, notamment si l'on considère la question des contacts possibles en Nicolò Beregan et la culture française[160].

Les incertitudes au sujet de la datation posent également problème lorsqu'il s'agit de déterminer précisément la date des noces de Nicolò Beregan avec Orsetta Garzadori. Les sources secondaires les situent toutes une année après l'obtention de l'ordre de Saint-Michel, en dépit des problèmes que posent cette datation toujours basée sur une date de naissance flottante, et qui conduisent donc à proposer la date de 1647 ou celle de 1648 pour ces noces. Les raisons explicitées plus haut nous conduisent à privilégier la date de 1647 pour la remise de l'ordre de Saint-Michel et celle de 1628 pour le mariage.

A partir de l'agrégation des Beregan au patriciat[161], la biographie de Nicolò devient plus facile à retracer, les marqueurs chronologiques étant fournis par une documentation plus fiable et consistante. Une fois obtenu le titre nobiliaire, en 1649, le jeune homme s'installa dans la Dominante, où les intérêts politiques de toute la famille s'étaient déplacés comme l'indiquent les nombreuses charges qu'occupent les membres de la famille Beregan ou encore les stratégies d'alliance avec l'aristocratie vénitienne – et non plus vicentine menées depuis lors. Notons que le seul à mentionner un lieu de résidence pour Nicolò Beregan est Emanuele Antonio Cicogna, qui le situe sur les Zattere à la fin de sa vie[162].

A ce point de l'enquête surgit une question supplémentaire : de quoi s'agit-il lorsque, comme le raconte Cicogna en faisant siennes les termes utilisés par Apostolo Zeno[163], « après un laps de temps de sept années » après l'agrégation, Nicolò Beregan « dut abandonner sa nouvelle patrie en raison de certaine erreur de jeunesse » ? Les faits, qui peuvent sembler romanesques de prime abord, sont confirmés par les documents d'archives, qui permettent de préciser – et parfois même de corriger – les informations fournies par le *Dizionario biografico degli Italiani*. Signalons, avant tout, les problèmes habituels liés au comput, puisque la condamnation à l'exil fut prononcée en février 1656[164]. En réalité, la question ne pose en l'occurrence par de réel problème, puisque le *Bando e sentenza* émis par le Conseil des Dix[165], qui a été intégralement conservé, mentionne la date du 5 février 1656, le terme *more veneto* étant sous-entendu. Ce même document, émis le 5 février mais affiché le 19 seulement « sur les marches de Saint-Marc et du Rialto » – selon la mention inscrite à la craie sur la sentence – aide à régler une autre question soulevée par Cicogna, qui avait relevé dans les sources qu'il avait consultées une contradiction sur le jour d'émission de l'acte de banissement, daté tantôt du 5, tantôt du 18 février[166].

Bien documentée par ailleurs, la durée même de l'exil est sujette à caution et fait parfois l'objet d'assertions pour le moins vagues, comme l'illustrent les termes choisis par Apostolo Zeno (« étant rentré à Venise, d'où une erreur de jeunesse l'avait éloigné l'année 1656 ») ou,

---

[160] La question est soulevée avec plus de précisions in Giada Viviani, *«La clemenza di Tito» e la fortuna di Beregan*, cit., pp. X-XI, où l'on suggère une hypothèse d'interprétation allégorique du *Tito* de Cesti et Beregan, en lien avec les drames éponymes de Racine et Corneille.

[161] L'histoire des liens entre la famille Beregan et le patriciat vénitien est reconstituée ivi, pp. XI-XVII.

[162] Emanuele Antonio Cicogna, *Delle inscrizioni veneziane*, cit., p. 472.

[163] Ivi, p. 473 ; cf. également Apostolo Zeno, *Novelle letterarie de' mesi di Aprile, Maggio, e Giugno, MDCCXIV*, cit., p. 484.

[164] Le seul texte spécifiant à notre connaissance *more veneto* est Eleanor Selfridge-Field, *The Calendar of Venetian Opera*, cit., p. 85, n. 22.

[165] BANDO / ET SENTENZA / DELL'ECCELSO / Consiglio di Dieci / *CONTRA* / Nicola Beregan de S[er] Alessandro. / Stampata per Gio[vanni] Pietro Pinelli, Stampator Ducale (Venezia, Archivio di Stato : Consiglio dei Dieci, Proclame a Stampa, filza 2).

[166] Emanuele Antonio Cicogna, *Delle inscrizioni veneziane*, cit., p. 473.

mieux encore, par Paolo Calvi (« si, en raison d'une erreur de jeunesse commise avant même l'âge de 30 ans il n'avait pas été contraint d'abandonner sa patrie et son état, ainsi que les muses, pour quelques temps »[167]). Cicogna est moins fiable, en dépit de ses mentions ponctuelles de dates et de chiffres : d'après lui, Nicolò Beregan « fut libéré de l'exil » en avril 1660 seulement, information reprise immédiatement par Giovanni da Schio (« en 1660, le 18 avril, il fût grâcié de l'exil et rentra à Venise »[168]). Ces affirmations s'appuient sur un malentendu, ou plus exactement, une fois encore, sur une interprétation imprécise des sources d'archive. Comme l'indiquent les actes de Avogaria di Comun, la requête de Nicolò, qui demandait à « être rendu digne de nouveau » de cette « même noblesse dont il jouissait avant que ne soit exécutée ladite sentence » fut effectivement discutée au Grand Conseil et acceptée par « 1009 voix pour, 107 contre et 19 sans opinion », selon Cicogna[169]. Toutefois, contrairement à ce que qu'affirme ce dernier, Nicolò Beregan n'avait pas demandé à « retrouver la liberté [...] qu'il avait perdu dans l'exil »[170] [171], mais soulignait justement, à l'appui de sa requête, que cette liberté lui avait déjà été restituée par le Conseil des Dix. Cela avait eu lieu, sans que l'on en connaisse les raisons, le 20 décembre 1657, soit dix mois seulement après la sentence émise en « février de l'année passée » selon le calendrier vénitien. On ignore si Nicolò Beregan s'était réellement éloigné du territoire de la République durant cette brêve période, ce que tous les auteurs semblent acquis. En revanche, il est certain que le jour de la révocation de l'exil – ou plus exactement, le jour de l'affichage de la décision, soit le 22 décembre – le librettiste pouvait de nouveau « librement aller, demeurer, revenir et parcourir tout le territoire [de la République de Venise] »[172].

Le délit à l'origine de cette peine reste toutefois obscure, même si les sources laissent entrevoir certaines fraude et dettes envers Giovanni Antonio Vamer, marchand hambourgeois, qui mériteraient d'être davantage explorées. L'hypothèse de Cicogna, fascinante mais basée sur des éléments fort peu précis, serait que Nicolò Beregan serait responsable de la disparition mystérieuse de « Giovanni Antonio Vamese, marchand flamand », qu'il aurait auparavant « tué dans sa propre gondole violemment et à main armée »[173]. Le seul à parler explicitement d'assassinat est Giovanni da Schio, qui affirme que le motif aurait été une dette « de 1000 ducats » contractée par Nicolò Beregan avec « Antonio Vamer originaire d'Hambourg », suivie d'une tentative de fraude, le librettiste ayant tenté de contraindre par la force le créditeur « à rédiger un document qui annulât les 1000 ducats ». Vamer se serait opposé à cette manœuvre abusive « du moins on suppose que

---

[167] Respectivement : Apostolo Zeno, *Novelle letterarie de' mesi di Aprile, Maggio, e Giugno, MDCCXIV*, cit., p. 484 et Paolo Calvi, *Biblioteca e storia*, cit., p. 209.

[168] Respectivement : Emanuele Antonio Cicogna, *Delle inscrizioni veneziane*, cit., p. 473 et Giovanni da Schio, *Persone memorabili in Vicenza*, cit., Appendice 2, c. 700r.

[169] Emanuele Antonio Cicogna, *Delle inscrizioni veneziane*, cit., p. 473.

[170] Supplique de Nicolò Beregan pour la restitution du titre de noblesse (Venezia, Archivio di Stato : Avogaria di Comun, busta 181, fascicolo 46) : "Tutti li contratti di cadauna sorte fatti da esso [Nicolò Beregan] da sei mesi in qua, e specialmente con Giovanni Antonio Vanmere, a vantaggio e cauzione di alcuno della casa Beregan, restino tagliati ed annullati, come se fatti non fossero; dovendo gli Avogadori di Comun aver li riguardi propri a quei soli che da essi saranno veramente conosciuti legitimi e reali creditori, e secondo le coscienze loro giudicare ciò che parerà loro per giustizia, con particolar mira unitamente d'ovviar le fraudi che potessero esser state con[ce]rtate a pregiudizio e divertimento della confiscazione predetta". BANDO / ET SENTENZA / DELL'ECCELSO / Conseglio di Dieci / *CONTRA* / Nicola Beregan de S[er] Alessandro, cit.

[171] Emanuele Antonio Cicogna, *Delle inscrizioni veneziane*, cit., p. 473.

[172] Révocation de la demande di Nicolò Beregan (Venezia, Archivio di Stato : Consiglio dei Dieci, Proclame, Busta 29).

[173] Emanuele Antonio Cicogna, *Delle inscrizioni veneziane*, cit., p. 473.

c'est ce qui arriva puisque ce malheureux ne donna plus signe de vie »[174], selon l'historien. De telles affirmations, bien que plausibles, sont à traiter avec une extrême prudence, à la fois en raison de l'absence totale de fondement documentaire, mais aussi parce que mes recherches ont démontré que ni Cicogna ni – dans une moindre mesure – Giovanni da Schio ne sont particulièrement dignes de foi.

La dernière question, et la plus problématique, ouvre d'intéressantes pistes pour les recherches sur la musique du XVIIIe siècle, et plus particulièrement sur le rôle qu'aurait pu jouer Nicolò Beregan comme lien entre l'opéra vénitien de la seconde moitié du dix-septième siècle et l'expérience arcadienne. Cette question souffre malheureusement d'une absence presque totale de sources documentaires, et nécessiterait des recherches approfondies. Dans l'immédiat, nous nous limiterons donc à la présentation d'une simple hypothèse. Le point de départ de celle-ci est l'appartenance attestée du librettiste à trois académies au moins : celle des Concordi de Ravenne, celle des Gelati de Bologne et celle des Dodonei de Venise, information reprise par différents chercheurs et confirmée par plusieurs sources contemporaines de Nicolò Beregan. Le nom « Niccolò » ou « Nicola Beregani [ou Berengani] Noble Vénitien » apparaît dans les listes des membres des deux premières académies, mais il semblerait qu'il s'agisse, dans un cas comme dans l'autre, d'une adhésion fictive, assimilable à un simple titre honorifique, puisque les recueils imprimés émis par les membres de ces académies ne comportent aucune pièce de Berega[175]. En revanche, il semble que le librettiste ait activement participé à l'Académie des Dodonei : si sa présence n'est pas attestée dans l'éloge funèbre publiée au nom de l'institution en l'honneur de Battista Nani[176], le témoignage d'Apostolo Zeno atteste de la présence de Beregan « à l'Accademia de' Dodonei, parmi lesquels il fut inscrit » et où il donna une conférence publique, sur laquelle s'appuie Apostolo Zeno pour dissiper les doutes existant sur la paternité de l'ode *I sospiri di Candia*[177].

Mises à par les éléments succincts données par Maylender[178], on ne sait presque rien de cette académie : le compte-rendu de l'une de ses tenues nous est parvenu par l'intermédiaire de *Pallade Veneta* (juin 1687), tandis que Vincenzo Coronelli cite l'académie comme étant dissoute dans l'édition de 1697 de sa *Guida de' forestieri*[179]. Commencées le 15 décembre 1673, les réunions avaient lieu chez Angelo Morosini, procurateur de Saint-Marc, dont le lien de parenté avec Giuseppe et Vitale Morosini – respectivement beau-frère et cousin par alliance de Nicolò Beregan[180] – n'a pas pu être déterminé. Parmi les fondateurs figure

---

[174] Giovanni da Schio, *Persone memorabili in Vicenza*, cit., Appendice 2, c. 700r.

[175] *Leggi dell'Accademia de' SS.^ri Gelati di Bologna. Col Catalogo de gli Accademici viventi l'Anno 1671*, Bologna, Manolessi, 1671, p. 23 ; *Catalogo de' Signori Accademici Concordi di Ravenna, Viventi l'Anno 1687*, in *Miscellanea poetica De gli Accademici Concordi di Ravenna*, Bologna, l'Erede del Benacci, 1687 [s.p.] ; *Leggi dell'Accademia de' SS.^ri Gelati di Bologna. Col Catalogo de gli Accademici viventi l'Anno M.DCC.*, Bologna, l'Erede del Benacci, [1700], p. 28.

[176] *Glorie funebri. Composizioni in morte di S. E. il Sig. Battista Nani Cavaliere, e procuratore di San Marco raccolte dal Conte Lelio Piovene Nob. Ven. Prencipe dell'Accademia Dodonea*, Venezia, Andrea Poletti, 1679 ; ici figure, au contraire, un sonnet du fils Francesco (ivi, p. 51).

[177] Apostolo Zeno, *Novelle letterarie de' mesi di Aprile, Maggio, e Giugno, MDCCXIV*, cit., pp. 484-485.

[178] Michele Maylender, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926-1930, *ad vocem*.

[179] *Pallade veneta*, giugno 1687, pp. 1-5 ; Vincenzo Coronelli, *Guida de' forestieri per succintamente osservare tutto il più riguardevole nella città di Venetia*, Venezia, 1697, [s. p.].

[180] Cf. l'arbre généalogique des Beregan sus-cité in Giada Viviani, *«La clemenza di Tito» e la fortuna di Beregan*, cit., p. XVI. Un sonnet de Nicolò Beregan apparaît dans les miscellanées funèbres dédiées au fils aîné d'Angelo, Giovanni, et à sa future épouse : *Anniversario celebrato con prose, e versi nella morte delli due sposi il N. H. s. Giovanni Morosini e la N. D. Elisabetta Maria Trevisani*, Venezia, Hertz, 1702, vol. II, p. 119.

Antonio Ottoboni, neveu du futur pape Alexandre VIII et père de Pietro Ottoboni, auquel Nicolò Beregan dédicacera en 1702 l'édition imprimée de ses *Composizioni poetiche*[181]. L'élection au trône de Pierre d'Alexandre VIII pourrait expliquer en partie la dissolution de l'académie en 1691, celle-ci ayant été précipitée par la décision d'Antonio Ottoboni de quitter la Sérénissime pour rejoindre son oncle à Rome. Toutefois, si l'on en croit Michele Battagia, les Dodonei n'avaient pas totalement cessé leur activité puisque, guidés par Apostolo Zeno, ils se transformèrent en la célèbre Académie des Animosi[182].

Si cette hypothèse peut être questionnée, il est toutefois certain que Nicolò Beregan ne fit partie ni de cette Académie des Animosi originelle, ni de ses développements arcadiens successifs, car il est absent aussi bien des listes de membres que de l'article commémoratif d'Apostolo Zeno, qui aurait dû le mentionner dans le cas contraire. Cependant, il serait intéressant de creuser cette question afin de déterminer si les relations entretenues personnellement par Nicolò Beregan avec les futurs fondateurs de l'Arcadie – notamment Antonio Ottoboni – et l'estime qu'ils lui portaient avaient pu avoir des répercussions sur l'histoire littéraire et, évidemment, musicale.

Venons en maintenant à la production de notre auteur. De retour à Venise probablement fin 1657 – en admettant qu'il s'en soit un jour éloigné – Nicolò Beregan devait s'imposer rapidement dans le milieu culturel vénitien puisque dès 1662, Pietro Angelo Zeno le mentionnait dans sa *Memoria de' scrittori veneti*, le qualifiant de « poète célèbre », alors que seul un petit nombre de textes en italien et en latin avaient été publiés. Parmi ces textes, citons une *Canzone* pour les noces de Louis XIV et une seule « œuvre théâtrale », *L'Annibale in Capua*, qui avait été donné pour la première fois l'année précédent au théâtre de SS. Giovanni e Paolo, sur une musique de Ziani[183]. La poésie fut par ailleurs le premier domaine dans lequel l'auteur gagna l'estime de ses contemporains, à tel point qu'en 1700 encore, Vincenzo Coronelli le citait dans sa *Guida de' forestieri* parmi les personnalités avec lesquelles tous ceux qui visitaient Venise et souhaitaient « devenir érudits en poésie »[184] devaient tenter d'entrer en conversation. La production lyrique de Nicolò Beregan, rappelée et estimée par Casimir Freschot dans *La nobiltà veneta* (1707)[185], était également appréciée par Apostolo Zeno lequel, tout en lui reprochant de façon voilée de s'en tenir au « style du siècle », c'est-à-dire aux tendances littéraires qui régnaient en maître dans la Venise de la seconde moitié du XVIIe siècle, reconnaissait aux productions de l'auteur un caractère « très facile et naturel », fruit d'un « génie [...] très enclin à l'étude, et principalement à celle de la poésie »[186] .

Il faut donc attendre la moitié du dix-huitième siècle pour que la réception de l'œuvre poétique de Nicolò Beregan soit clairement évaluée de façon plus négative que positive, comme l'illustre de façon particulièrement frappant Mazzuchelli, qui accuse ouvertement l'auteur de s'être laissé influencer par « le goût corrompu de son siècle », tout en lui reconnaissant, à la suite de Zeno, un « style très facile et naturel »[187]. Cette dernière trace de

---

[181] Nicolò Beregan, *Composizioni poetiche*, Venezia, Alvise Pavino, 1702.

[182] Michele Battagia, *Delle accademie veneziane. Dissertazione storica*, Venezia, Giuseppe Orlandelli, 1826, pp. 58-60.

[183] Pietro Angelo Zeno, *Memoria de' scrittori veneti patritii, Ecclesiastici, & Secolari*, Venezia, Paolo Baglioni, 1662, p. 22.

[184] Vincenzo Coronelli, *Guida de' forestieri sacro-profana per osservare il più ragguardevole nella Città di Venezia*, Venezia, 1700, p. 26.

[185] Casimiro Freschot, *La nobiltà veneta*, Venezia, Hertz, 1707, p. 251.

[186] Apostolo Zeno, *Novelle letterarie de' mesi di Aprile, Maggio, e Giugno, MDCCXIV*, cit., p. 483.

[187] Gianmaria Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia*, cit., p. 916.

jugement positive est toutefois destinée à disparaître au dix-neuvième siècle, alors que les compositions de Nicolò Beregan sont totalement délaissées car « marquées de façon irrémédiable par l'insipidité en vogue à son époque »[188].

La seule œuvre de Beregan parvenant à traverser dans trop de dommages les siècles suivant est sa traduction en vers libres de l'œuvre intégrale – ou presque – de Claudien, entreprise à la fin de sa vie et publiée de façon posthume en 1716[189]. Les spécialistes portèrent sur cette traduction un jugement positif jusqu'à la fin du XIXe siècle, reprenant en grande partie le jugement exprimé au milieu du siècle précédent par Mazzuchelli sur les capacités du vulgarisateur à « souligner le caractère spécifique et le génie de Claudien et à lui ressembler beaucoup » (notons en particulier comment « l'heureuse issue » de la traduction de Beregan, attribuée par Mazzuchelli à la « qualité de son style et à sa veine poétique » sera volontiers rapprochée du fait que l'auteur l'avait entreprise « sur le tard, et lorsque le bon goût commençait à renaître »[190]). La publication de cet ouvrage avait été encouragée par Zeno lui-même juste après la mort de l'auteur lorsque, prévenu de l'existence de « ce noble effort » avait espéré qu'il parviendrait un jour « à la lumière du jour »[191]. On ne doit donc pas s'étonner de la haute appréciation de l'œuvre exprimée de façon explicite dans la recension qu'en fait Apostolo Zeno en 1716 mais on peut noter avec intérêt que celui-ci ne se limite pas à louer « la manière poétique avec laquelle le Sig. Beregani est parvenu à soutenir le caractère du poète latin et à lui ressembler le plus possible », mais profite de l'occasion pour exprimer son admiration pour les qualités stylistiques de Nicolò Beregan, qui lui permettraient d'être « naturellement porté à cette imitation »[192].

Mentionnée par Scipione Maffei dans son catalogue de « vulgarisations » d'œuvres grecques et latines[193], cette traduction sera rééditée en 1736 dans le onzième volume de la monumentale *Raccolta di tutti gli antichi poeti latini colla loro versione nell'italiana favella*, le choix s'étant tourné sur la traduction de Nicolò Beregan autant parce qu'il s'agissait de la « leçon la plus correcte du texte latin » que parce que l'auteur démontrait une compréhension profonde des « sentiments du poète » duquel « dans la veine la plus heureuse » il avait « imité la beauté du style »[194]. De ce moment, cette œuvre était devenue un document de référence incontournable pour tous ceux qui, aux XVIIIe et XIXe siècles, auraient voulu s'approcher d'une lecture sérieuse de Claudien : en effet, la traduction était non seulement reconnue comme fiable et réussie au plan esthétique, mais elle offrait en outre un riche apparat critique

---

[188] Emanuele Antonio Cicogna, *Delle inscrizioni veneziane*, cit., p. 474 ; la même affirmation apparaît également in Giovanni da Schio, *Persone memorabili in Vicenza*, cit., Appendice 2, c. 700r et Gaetano Sorgato, *Memorie funebri antiche e recenti*, cit., vol. V, p. 114.

[189] OPERE / DI / CLAUDIO CLAUDIANO. / *Tradotte, e arricchite di erudite / Annotazioni* / DA / NICCOLA BEREGANI, / NOBILE VENETO. / *All'Illustriss. ed Eccellentiss. Sign.* / DOMENICO GRILLO / Duca di Monte Rotondo, e di Giuliano, / Marchese di Francavilla, e di Rota, / Conte d'Anguillara, Signore / di Treviliano, ec. / IN VENEZIA, M.DCC.XVI. / Appresso Gio. Gabbriello Ertz. / *CON LICENZA DE' SUPERIORI.*

[190] Respectivement : Gianmaria Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia*, cit., p. 917 et Emanuele Antonio Cicogna, *Delle inscrizioni veneziane*, cit., p. 474 ; ce dernier étant repris dans la lettre de Gaetano Sorgato, *Memorie funebri antiche e recenti*, cit., p. 114.

[191] Apostolo Zeno, *Novelle letterarie de' mesi di Aprile, Maggio, e Giugno, MDCCXIV*, cit., p. 484.

[192] Apostolo Zeno, *Novelle letterarie d'Italia dal Gennajo sino a tutto Giugno MDCCXVI*, «Giornale de' letterati d'Italia», XXVI (1716), pp. 449-492 : 480-481.

[193] Scipione Maffei, *Traduttori italiani o sia notizia de' volgarizzamenti D'Antichi Scrittori Latini, e Greci, che sono in luce*, Venezia, Sebastian Coletti, 1720, p. 44.

[194] *Raccolta di tutti gli antichi poeti latini colla loro versione nell'italiana favella*, Milano, Nel Regio Ducal Palazzo, 1736, vol. XI, lettera al lettore.

constitué de notes explicatives rédigées par Nicolò Beregan lui-même et qui, fiables et détaillées, « aidaient grandement à la compréhension du poète latin »[195].
Cette œuvre savante d'édition critique n'était par ailleurs que la consécration d'une réputation d'érudition dont Nicolò Beregan jouissait déjà de son vivant, élément indispensable pour comprendre l'essence de son œuvre, mais aussi la réception de l'intégralité de sa production, poésie et paroles de musique comprises. L'étendue et la solidité des connaissances de l'auteur dans le domaine classique étaient un trait de son activité littéraire – et peut-être même de sa personnalité – universellement reconnu, et ces qualités émergent dans la totalité des genres auxquels Nicolo Beregan s'est confronté. Leur manifestation la plus achevée en est évidemment la traduction de Claudien, mais elles transparaissent également dans l'imposante *Historia delle guerre d'Europa dalla comparsa dell'armi ottomane nell'Hungheria l'anno 1683*, publiée partiellement à la fin du XVIIe siècle[196]. L'impression que l'ouvrage avait fait sur le public est synthétisée efficacement par Vincenzo Coronelli qui, présentant rapidement l'ouvrage, en souligne la densité de contenu, la précision et parfois la rareté des informations, toujours dignes de foi, l'approche à la fois large et précise, l'objectivité et, cerise sur le gâteau, le plaisir que donne un « style sublime autant par la forme que par la façon d'écrire »[197].
Cela correspond aux explications que l'auteur fournit à ses lecteurs en préface au traité, manifeste intéressant d'une poétique transposable telle quelle au reste de sa production, dont les « mélodrames » en premier lieu. Ce qui la caractérise en premier lieu, c'est le soin extrême avec lequel Beregan sélectionne les sources et dont il souligne l'« autorité » démontrée par le fait qu'elles émanent de témoins ayant assisté personnellement aux faits décrits, sans jamais perdre de vue l'importance des notions classiques, auxquelles il fait continuellement référence. Une telle érudition transparaît de même, et de façon volontairement explicite, dans les choix lexicaux et l'usage d'une langue volontairement « parsemée [...] en quelque endroit du mode antique et sévère de raconter », dans lequel le « decorum et la gravité » inhérents au genre historique sont tempérés de façon experte « de quelque façon d'écrire brillante et de quelque phrase brillante et sobrement vive ». L'intention de l'auteur est donc de parvenir à s'exprimer, sur le modèle des auteurs classiques, en style « épidictique, c'est-à-dire à s'exprimer avec naturel et noblesse, art d'autant plus célèbrée qu'elle apparaît privée de tout artifice »[198].
On ne pourrait définir en termes meilleurs les textes de Beregan pour le théâtre en musique, production peu nourrie – avec seulement six textes s'étalant sur plus de vingt ans – mais qui devrait susciter l'intérêt des chercheurs, ne serait-ce que parce qu'elle était originellement destinée à trois compositeurs particulièrement importants du second dix-septième siècle : Ziani, Cesti et Legrenzi. Ces livrets, qui traitent tous de sujets historiques, le plus souvent extraits de l'histoire romaine impériale et byzantine, se distinguent par la densité et la variété des références érudites qui, explicités de façons plus ou moins évidente et sous différentes formes, en forment la trame elle-même, essentielles à la narration. Le *Tito* en constituent un cas exemplaire, comme l'a démontre Carl Brandon Schmidt dans son excellente analyse de

[195] Filippo Argelati, *Biblioteca degli volgarizzatori, o sia notizia dall'opere volgarizzate d'autori, che scrissero in lingue morte prima del secolo XV*, Milano, Federico Agnelli, 1767, pp. 269-270 ; cf. également Giusto Fontanini, *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1753, vol. I, p. 287.
[196] Nicolò Beregan, *Historia delle guerre d'Europa dalla comparsa dell'armi ottomane nell'Hungheria l'anno 1683*, Venezia, Bonifazio Ciera, 1698
[197] Vincenzo Coronelli, *Biblioteca universale*, cit., p. 1140.
[198] Nicolò Beregan, *Historia delle guerre d'Europa*, cit., «L'Autore a chi legge».

l'œuvre : grâce à ses « prouesses littéraires », Beregan était en effet « particulièrement apte à se retrouver dans le labyrinthe des sources classiques qui traitent de Titus », farcissant le texte de « nombreuses références – certaines directes, mais la plupart indirectes – à l'histoire romaine, à la mythologie grecques, à la littérature italienne et à la géographie de Rome ou de la Palestine »[199]. Le soin habituel pour la véracité et le fondement documentaire qui trouvent leur expression la plus complète dans l'*Historia delle guerre d'Europa* et dans les notes sur Claudien se retrouve également dans les « mélodrames », qui démontrent une grande maîtrise de la réalité historique des personnages et des situations, utilisée par l'auteur comme la base de la construction narrative.

La sophistication des textes de Beregan suppose bien évidemment, un public capable de saisir non seulement les références érudites explicites, mais aussi les nombreuses allusions, souvent très subtiles, ainsi que le raffinement des choix lexicaux d'où sont presque totalement absents les spécificités vénitiennes, alors que les termes et graphies archaïques sont légion (on peut en trouver un exemple dans le terme « *eliodramo* », dans *Tito* I, 13, v. 447, ou plus exactement « *eliodromo* », comme l'indique le livret de Lucques, parole empruntée directement au grec « *eliodromos* », « messager du soleil »[200]). Malgré ces spécificités, le public pouvait s'approprier ces livrets grâce aux différents niveaux de compréhension offerts en premier lieu par le mélange des registres, typiques des interventions de personnages *buffi*, expédient habituel utilisé toutefois avec parcimonie dans la version originale du *Tito*, à tel point qu'il fallut en augmenter sensiblement le nombre pour la reprise romaine de l'œuvre[201]. Du point de vue stylistique en revanche, l'aspect fondamental du caractère galant dont Beregan sera partisan tout en s'inscrivant dans la tradition érudite historique, se révèle à travers une élégante métrique qui prête une attention particulière au rythme. Celle-ci confère une grande variété aux nombreuses *arie* et *ariette*, et induit des changements de vitesse dans la progression du récitatif grâce à l'insertion de pentasyllabes généralement isolés, d'octosyllabes isolés ou groupés par deux, ou bien de fragments étrangers à la versification.

Au delà de l'imbrication des fils narratifs, inhérents à la dramaturgie en vogue dans les années au cours desquelles ils furent écrits, on comprend que les livrets érudits de Beregan aient, autant que le reste de sa production, suscité l'admiration d'Apostolo Zeno. Si ce fait semble désormais avéré, on peut espérer que des recherches ultérieures permettent de mieux comprendre le rôle éventuel de passeur joué par Beregan entre l'opéra vénitien du second dix-septième siècle et l'œuvre arcadienne, mais aussi les raisons des nombreuses marques d'estimes repérables même chez Métastase, auquel on peut imaginer que Beregan ait offert, à travers sa propre production de livrets, des sources d'inspiration pour la désormais célébrissime *Clemenza di Tito.*

Giada Viviani
Università Ca' Foscari, Venezia
(Traduction : Caroline Giron-Panel)

---

[199] Carl Brandon Schmidt, *The Transmission of Il Tito. A New Assessment*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento Europeo*, a cura di Mariateresa Dellaborra, Firenze, Olschki, 2003, pp. 79-106 : respectivement 83 e 86 ; la thématique est approfondie, concernant le *Tito*, ivi, 83-88.

[200] Lorenzo Rocci, *Vocabolario Greco-Italiano*, [Roma], Società Editrice Dante Alighieri 1995[38], *ad vocem* ; le terme se réfèrerait ici aux mystères de Mitra, mais il est difficile de vérifier si, dans le contexte du livret, une telle interprétation est pertinente.

[201] Pour une illustration détaillée des variantes relative aux différentes reprises de l'opéra, cf. l'appareil critique de l'édition critique du livret in Nicolò Beregan, Antonio Cesti, *Il Tito*, cit., pp. XXXV-LVIII.

I drammi musicali di Nicolò Minato per Francesco Cavalli[202]

Nel 1650 Nicolò Minato, speranzoso apprendista drammaturgo, si affianca a Giovanni Faustini come autore di drammi per musica per Francesco Cavalli[203] (Faustini morirà di lì a poco, nel dicembre 1651[204]). Dal 1650 al 1666 Minato scrive otto drammi che costituiscono perciò il secondo grande tronco della produzione librettistica per Cavalli[205].
Minato è avvocato personale del compositore, e milita nell'*entourage* accademico della Serenissima quale membro dell'accademia dei Discordanti e di quella degli Imperfetti[206], entrambe collegate alla più conosciuta accademia degli Incogniti. L'attività teatrale a Venezia è strettamente connessa alla vita delle accademie, che ne sono il centro di propulsione ideologica[207]. Non è un caso che sia l'incognito Giuseppe Renzuoli ad avviare il giovane Minato allo studio delle lettere[208].

---

[202] Il saggio riassume parte della mia dissertazione dottorale, *I drammi musicali di Nicolò Minato per Francesco Cavalli*, discussa nell'Università di Bologna nel giugno del 2011 (relatore Lorenzo Bianconi, correlatore Anna Laura Bellina). Ringrazio Lorenzo Bianconi per i consigli offerti durante la stesura di questo elaborato.

[203] Su Minato cfr. Ellen Rosand e Herbert Seifert, «Nicolò Minato», in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, London: Macmillan, 1992, p. 402-404; degli stessi «Nicolò Minato», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London: Macmillan, 2001, p. 710-711; Norbert Dubowy, «Nicolò Minato», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel: Bärenreiter, 2004, p. 242-244; Sergio Monaldini, «Nicolò Minato», in *Dizionario biografico degli Italiani*, 74, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010, p. 571-575. Cfr. inoltre Maria Girardi, «Da Venezia a Vienna: le "Facezie teatrali" di Nicolò Minato», in *Il diletto della scena e dell'armonia. Teatro e Musica nelle Venezie dal '500 al '700*, a cura di Ivano Cavallini, Rovigo: Minelliana, 1990, p. 189-221; Alfred Noe, «Biographische Notizen zum kaiserlichen Hofdichter Nicolò Minato», *Biblos*, 49 (2000), p. 317-325; Id., «Das Testament des Hofdichters Nicolò Minato», *Biblos*, 50 (2001), p. 315-317; Id., *Nicolò Minato: Werkverzeichnis*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2004.

[204] Beth L. Glixon e Jonathan E. Glixon, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, New York: Oxford University Press, 2006, p. 34-65; Nicola Badolato, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze: Olschki, 2012.

[205] Si veda il catalogo di A. Noe, *Nicolò Minato: Werkverzeichnis* cit., e Maria Girardi, «Elenco cronologico della produzione teatrale e dei drammi di Nicolò Minato rappresentati a Venezia (1650-1730) e a Vienna (1667-1699)», in *Il diletto della scena e dell'armonia. Teatro e Musica nelle Venezie dal '500 al '700* cit., p. 222-265.

[206] L'accademia era celebre per i dibattiti relativi a giurisprudenza, storia e studio dell'antichità. Cfr Michele Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, III, Bologna: Cappelli, 1929, p. 175-176. In seno all'accademia Minato scrive le sue prime composizioni poetiche: un'*Oda Al mare*, «per la sconfitta dell'Armata Ottomana» e un sonetto *In Combattimento contra i Turchi* «per la morte gloriosissima dell'Illustrissimo Signor Tomaso Mocenigo». Si suppone che Minato appartenesse all'accademia almeno dal 1651, data di pubblicazione di questi componimenti (cfr. Giacomo Dall'Angelo, *Le glorie dell'armi venete*, celebrate nell'academia de' Signori Imperfetti [...] Venezia: Pinelli, 1651, p. 41-44; e M. Girardi, «Da Venezia a Vienna: le "Facezie teatrali" di Nicolò Minato» cit., p. 213, nota 7).

[207] Epigoni delle idee libertine propugnate da Cesare Cremonini nell'Università di Padova, fautori di una concezione di vita svincolata dalla morale cristiana, gli Incogniti promuovono la celebrazione della Repubblica con ogni mezzo, ivi incluso lo sfarzo scenico dell'opera in musica, che diviene in questo modo un potente mezzo di propaganda. Cfr. Giorgio Spini, *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano*, Firenze: La Nuova Italia, 1983 (1ª ed. 1950), e la prefazione di Gino Benzoni («Istoriar con le favole e favoleggiar con le istorie») a Girolamo Brusoni, *Avventure di penna e di vita nel Seicento veneto*, a cura di Gino Benzoni, Rovigo: Minelliana, 2001, p. 9-28. Per l'ascendente esercitato dal

Nella produzione di Minato si possono individuare due momenti: dal 1650 al 1669, a Venezia, scrive drammi per musica per Francesco Cavalli, Antonio Sartorio, Giovanni Legrenzi; dal 1669 il drammaturgo è poeta cesareo alla corte di Leopoldo I a Vienna, dove rimarrà fino al 1698, anno della morte.

Il mio lavoro è consistito in primo luogo nell'edizione degli otto drammi veneziani per Cavalli: *L'Orimonte* (1650), *Xerse* (1655), *Artemisia* (1656), *Antioco* (1658), *Elena* (1659), *Scipione Affricano* (1664), *Muzio Scevola* (1665) e *Pompeo Magno* (1666). Nel contempo ho individuato gli antecedenti storico-letterari, ho analizzato la struttura dei drammi, le convenzioni drammaturgiche impiegate e l'articolazione formale del testo, ovvero la morfologia degli istituti poetici, *in primis* delle arie.

Soggetti e antecedenti storico-letterari

I drammi dal primo al quinto (ovvero da *Orimonte* a *Elena*) si basano su soggetto pseudo-storico o leggendario; gli ultimi tre prendono spunto da episodi della storia di Roma[209].
L'individuazione degli antecedenti storico-letterari presenta un primo problema, dal momento che generalmente essi non sono dichiarati nei paratesti e, quando lo sono, si tratta piuttosto di *auctoritates* dalle quali Minato mutua il soggetto[210], giacché per elaborare l'intreccio il drammaturgo guarda piuttosto alla letteratura coeva. Ad esempio la fonte denunciata in calce all'argomento del *Xerse* è Erodoto (*Storie* VII, IX), nondimeno l'intreccio è tratto da una commedia di Lope de Vega, *Lo cierto por lo dudoso* del 1625, conosciuta da Minato attraverso la volgarizzazione di Raffaele Tauro, che nel 1651 a Napoli dà alle stampe *L'ingelosite speranze*. Quest'ultima altro non è che la traduzione dell'opera di Lope, ma accresciuta di nuovi episodi e nuclei tematici che Minato riprende *in toto*[211].
Se nell'argomento di *Antioco* Minato denuncia la derivazione da Pausania e Giustino, vero è che nel dramma, basato su contrasti dinastici tra Seleucidi e Tolomei, di storico rimane

---

Cremonini e poi dall'animatore dell'Accademia, Giovan Francesco Loredan, cfr. Edward Muir, «Why Venice? Venetian Society and the Success of Early Opera», *Journal of Interdisciplinary History*, 36 (2006), p. 331-353 (una brillante monografia dello stesso autore analizza le tensioni tra le correnti culturali d'impronta gesuitica e l'attività delle accademie: Edward Muir, *Guerre culturali: libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*, Roma-Bari: Laterza, 2008).

[208] Cfr. Nicolò Minato, *Eruditioni per li cortigiani. Opera latina D'Autor incerto Fiammengo*, Venezia: Guerigli, 1645, (dedica), e sullo stesso tema, Rossana Caira Lumetti, «Le "Erudizioni per li cortigiani": teoria e pratica del poeta cesareo Nicolò Minato», in *Sentir e meditar: omaggio a Elena Sala di Felice*, a cura di Laura Sannia Nowé, Francesco Cotticelli, Roberto Puggioni, Roma: Aracne, 2005, p. 67-73. Si veda anche Sara Elisa Stangalino, «"Eruditioni per li cortigiani" di Nicolò Minato: genesi e incidenza di un trattato» (in corso di pubblicazione).

[209] Sara Elisa Stangalino, «Le due virtù di "Scipione Affricano": fonti e struttura d'un dramma per musica di Nicolò Minato», *Musica e Storia*, 17 (2009), p. 111-142.

[210] Ellen Rosand, «In Defense of the Venetian Libretto», *Studi musicali*, 9 (1980), p. 271-285: 282.

[211] Luigi Cataldi, «"Lo cierto por lo dudoso" trasformato in "Xerse"», *Studi urbinati*, 65 (1992), p. 309-333; Lucio Basalisco, «"L'ingelosite speranze" del Tauro e "Lo cierto por lo dudoso" di Lope de Vega», *Quaderni di lingue e letterature*, 12 (1987), p. 109-116 (il quale tuttavia non riconobbe la corretta sequenza cronologica delle varie versioni dello stesso *plot*, in quanto prese per buona la data della seconda edizione della commedia di Tauro, 1670, successiva al dramma di Minato; mentre sappiamo che la prima edizione, perduta, risale al 1651).

soltanto il nome dei personaggi, mentre le relazioni tra di essi sono reinterpretate e la maggior parte degli eventi è di pura invenzione.
I dati desumibili non sono molti, la biblioteca personale di Minato tutt'oggi non è stata "ricostruita"[212], tuttavia si può avanzare qualche ipotesi sul bagaglio culturale del drammaturgo, se non altro per i rapporti ch'egli intrattenne con gli Incogniti, vessilliferi della poetica del Marino. Non sarà un caso che nella *Galeria* (1619) il Marino proponga i ritratti di molti eroi che ritroviamo nei drammi minatiani[213]. Fa caso a sé *Orimonte*, il dramma d'esordio, la cui *fabula* sembra essere frutto di pura fantasia, giacché non sono stati finora riconosciuti antecedenti letterari.
La tabella sotto mostra le principali fonti – attestate o presunte – dei drammi di Minato-Cavalli. Tra gli antichi sono Pausania, Livio, Plutarco, accanto ai più recenti Petrarca, Boccaccio, Trissino e Marino.

Tabella 1. Antecedenti storico-letterari

1) *L'Orimonte* (1650)	Nessun antecedente noto.
2) *Xerse* (1655)	Erodoto, *Storie*; Giustino, *Historiae Philippicae*; Eliano, *Storie*; Lope de Vega, *Lo cierto por lo dudoso*; Raffaele Tauro, *L'ingelosite speranze.*
3) *Artemisia* (1656)	Erodoto, *Storie*; Demostene, *Orazioni*; Cicerone, *Tusculanae disputationes*; Diodoro Siculo, *Bibliotheca historica*; Valerio Massimo, *Factorum et dictorum memorabilium*; Vitruvio, *De architectura*; Strabone, *Geografia*; Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*; Plutarco, *Vite parallele*; Aulo Gellio, *Noctes Atticae*; Giustino, *Historiae Philippicae*; Boccaccio, *De mulieribus claris*; Ariosto, *Orlando furioso*; Marino, *La Galeria*, *Adone*; Antonio Bruni, *Epistole eroiche*; Francesco Pona, *La galeria delle donne celebri*; Madeleine de Scudéry, *Les femmes illustres*; Pierre Le Moyne, *Gallerie des femmes fortes.*
4) *Antioco* (1658)	Pausania, *Guida della Grecia*; Giustino, *Historiae Philippicae.*
5) *Elena* (1659)	Ovidio, *Heroides*; Plutarco, *Vita di Teseo*; Pausania, *Guida della Grecia*; Boccaccio, *De mulieribus claris*; Natale Conti, *Mythologiae.*
6) *Scipione Affricano* (1664)	Polibio, *Storie*; Diodoro Siculo, *Bibliotheca historica*; Livio, *Ab urbe condita*; Appiano, *Storia di Roma*; Petrarca, *De viris illustribus*, *L'Africa*, *I Trionfi*; Francesco Sansovino, *Delle vite degli uomini illustri* (volgarizzazione

[212] Per un catalogo delle opere cfr. A. Noe, *Nicolò Minato: Werkverzeichnis* cit.
[213] A ben vedere nella *Galeria* del Marino compare almeno un madrigale per ogni eroe al quale Minato dedica un dramma. Non è possibile ignorare l'influenza che questo testo, così diffuso, dovette esercitare sulla creatività di Minato. Potrebbe essere stata proprio l'opera del Marino a fornire i primi spunti al drammaturgo.

	delle *Vite parallele* di Donato Acciaiuoli, traduzione latina delle *Vite parallele* di Plutarco); Trissino, *Sofonisba* (e opere omonime di Galeotto del Carretto, di drammaturghi secenteschi come Nicolas de Montreux, Antoine de Montchrestien, Jean Mairet); Marino, *La Galeria*; Antonio Bruni, *Epistole eroiche.*
7) *Muzio Scevola* (1665)	Livio, *Ab urbe condita*; Plutarco, *Vita di Publicola*; Petrarca, *I Trionfi*; Marino, *La Galeria.*
8) *Pompeo Magno* (1666)	Plutarco, *Vita di Pompeo*; Boccaccio, *De mulieribus claris*; Marino, *Galeria*; Antonio Bruni, *Epistole eroiche.*

Struttura e topoi drammaturgici

Gli otto drammi presentano significative analogie a livello strutturale e impiego di convenzioni drammaturgiche tipiche del teatro d'opera coevo[214].
I drammi sono scanditi in tre atti di venti scene ciascuno. Fa eccezione *Elena* (1659) che consta di 16 scene per atto[215]. L'atto primo ha funzione informativa ed espositiva, imposta la vicenda e orchestra il materiale. Il second'atto ha funzione problematizzante: complica l'intreccio e prepara il momento dell'agnizione, lasciandola però in sospeso; il terz'atto ha funzione risolutiva: dopo la *climax*, e dopo svariati tentativi fallimentari di slegare il nodo (o i nodi), perviene infine allo scioglimento e al lieto fine.
L'intreccio vede coinvolte due o tre coppie di amanti. Il loro idillio è turbato dalle brame e dagli appetiti di un personaggio prepotente che trae vantaggio da un contesto generalmente avverso ai due innamorati. Si tratta quindi di intrecci "a più fili"[216], che implicano la presenza di due (o più) momenti nodali e di due (o più) agnizioni.
Così nell'*Orimonte* Farnace, figlio dell'ambasciatore di Persia, gironzola seminando zizzania tra due coppie: brama prima l'amore di Isandra, amante corrisposta di Orimonte, poi le attenzioni di Cleanta, fidanzata di Ernesto; così Xerse, nel dramma omonimo, tenta in ogni

[214] La creazione di un genere teatrale che tende a svincolarsi dalle prescrizioni aristoteliche è perfettamente in linea con le tendenze poetiche sostenute dagli accademici veneziani, tra i primi gli Incogniti. I drammaturghi tendono a superare la precettistica antica per voltarsi a una maggiore varietà di approcci e metodi finalizzati all'accrescimento dell'effetto spettacolare. Cfr, Renato Di Benedetto, «Poetiche e polemiche», in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, VI: «Teorie e tecniche, immagini e fantasmi», Torino: EDT, 1988, p. 3-76; Alessandra Chiarelli e Angelo Pompilio, «"Or vaghi or fieri". Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)», Bologna: CLUEB, 2004, e Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, 2ª ed., Roma: Bulzoni, 2003, p. 184 sgg.
[215] *Elena* è elaborato probabilmente a partire da un precedente scenario del Faustini; anche il testo dell'Argomento, diversamente da quanto abituale nei drammi di Minato che suddivide l'argomento in due sezioni «Di quello che si ha dalla storia» e «Di quello che si finge», fa corpo unico, come consuetudine nei drammi del Faustini. Cfr. Edward Raymond Rutschman, *The Minato-Cavalli Operas: The Search for Structure in Libretto and Solo Scenes*, Ph.D. diss., University of Washington, 1979, p. 119, e Jane Glover, *Cavalli*, London: Batsford, 1978, p. 23. Per la funzione degli scenari nel contesto operistico veneziano si veda Ellen Rosand, «The Opera Scenario, 1638-1655: A Preliminary Survey», in *In Cantu et in Sermone: for Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Firenze-Nederlands: Olschki-University of W. Australia Press, 1989, p. 335-346.
[216] P. Fabbri, *Il secolo cantante* cit., p. 158.

modo di possedere Romilda, innamorata del fratello di lui Arsamene, e così facendo ostacola – ma alla fine involontariamente facilita – le nozze tra i due.
Il contesto prevede molti ostacoli, che a loro volta favoriscono le peripezie. Ne vediamo un esempio lampante nella vicenda di Artemisia[217]. Alla regina è impedita l'unione con l'amato Meraspe a causa di un editto da lei stessa emanato in seguito alla morte di Mausolo, suo consorte: ella si concederà in seconde nozze a chi le consegnerà l'uccisore di Mausolo; ma il colpevole è proprio Meraspe – e lei non lo sa. Lo spettatore lo apprende assai presto, la regina invece solo sul finire del dramma, quando gli altri ostacoli che si sono frapposti al loro amore – in particolare la corte spietata che fanno alla regina il deuteragonista maschile e all'incognito uccisore di Mausolo la deuteragonista femminile – hanno viepiù rinsaldato il loro legame. Il nodo è inestricabile non soltanto perché la regina aspira, sia pure senza esserne consapevole, a sposare l'assassino del primo marito, il che confinerebbe il problema esclusivamente a un livello morale, ma soprattutto perché, emanando l'editto, ha lei stessa decretato la morte dell'amato Meraspe. Dunque, legiferando, Artemisia infligge a sé stessa un castigo: e l'«agire senza sapere», come insegna Aristotele nella *Poetica*, è il presupposto delle migliori tragedie.

Il contesto generativo dei primi drammi non è da dirsi sperimentale, giacché può farsi forte del consolidamento di un repertorio di *topoi* drammaturgici d'impiego corrente nella librettistica veneziana. La capacità di orchestrare del materiale preesistente è il mezzo per rinnovare situazioni drammatiche già conosciute, in linea con l'orizzonte d'attesa degli spettatori. Scompiglio e disordine sono innescati dal riproporsi sulla scena di oggetti significativi come ritratti, monili, lettere che cadono nelle mani errate[218], oppure dal verificarsi di eventi inattesi che causano fraintendimenti.
Nella tabella sotto elenco alcuni *topoi* ricorrenti, come lo scambio accidentale di ritratti, che innesca equivoci per falsi riconoscimenti, oppure scene in cui il sonno (presunto) del protagonista incoraggia l'amante a palesare sentimenti altrimenti dissimulati[219], in ultimo lettere intercettate e recapitate a destinatari errati, o scritti dei quali viene frainteso il senso[220].

---

[217] Cfr. Introduzione a Francesco Cavalli - Nicolò Minato, *Artemisia*, a cura di Hendrik Schulze e Sara Elisa Stangalino, Kassel: Bärenreiter (in stampa).
[218] Nel teatro barocco la presenza di determinati oggetti agevola la comprensione dell'intreccio. Si veda a proposito Marc Vuillermoz, *Le système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650*, Genève: Droz, 2000. Oggetti come ritratti, gemme e anelli, costituiscono strumenti efficaci per complicare l'intreccio e destabilizzare le aspettative dei personaggi confondendone le supposte certezze, cfr. anche P. Fabbri, *Il secolo cantante* cit., p. 155 sgg.
[219] Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, Berkeley: University of California Press, 1991, p. 338.
[220] P. Fabbri, *Il secolo cantante* cit., p. 191. Per la funzione della lettera nella drammaturgia musicale del secolo XVII si veda in particolare Beth L. Glixon, «The Letter as Convention in Seventeenth-Century Venetian Opera», in *Critica musica: Essays in Honour of Paul Brainard*, a cura di John Knowles, Amsterdam: Gordon and Breach, 1996, p. 125-141.

Tabella 2. Convenzioni drammaturgiche impiegate

	Orimonte	Xerse	Artemisia	Antioco	Elena	Scipione	Muzio	Pompeo
Scacchi e gioco	■							
Travestimento	■	■	■	■	■	■		■
Lettera e scritti	■	■	■	■		■		
Musica di scena	■	■	■	■			■	
Ritratto	■		■	■				
Profezia/Oracolo	■			■		■	■	
Gioco	■					■		
Lamento		■	■			■		
Scena di magia o incantesimo		■				■		
Spade e armi			■				■	■
Monili e gemme			■	■				
Apparizioni			■					
Scena del sonno			■		■			■
Convegno notturno				■				■
Scena del carcere		■		■		■	■	
Rapimento	■				■			
Comparsa di un cadavere						■	■	■
Incendio/Rogo						■	■	
Precipizio						■		
Fuga						■	■	
Veleno						■	■	■
Preghiera							■	■
Omicidio							■	■
Svenimento								■

L'intreccio di *Antioco*, per esempio, prende avvio dalla comparsa di più ritratti: in primo luogo l'immagine della schiava Erinta – si scoprirà poi che si tratta della principessa Berenice – consegnata al prigioniero Stesicrate, poi il ritratto di Berenice ritrovato dal re Tolomeo in uno scrigno: quando i due uomini confronteranno le immagini e le scopriranno uguali s'accenderanno di gelosia[221].

In *Xerse*, Elviro, servo di Arsamene, si traveste da vendifiori per consegnare a Romilda una lettera da parte dell'amato Arsamene. Per ventura la lettera finirà nelle mani della sorella di Romilda, Adelanta, anch'ella invaghita di Arsamene, e costei la mostra al re come se fosse stata indirizzata a lei stessa e non alla sorella; dal che nasce un equivoco attorno al quale si dipaneranno le numerose complicazioni nel second'atto.

[221] P. Fabbri, *Il secolo cantante* cit., p. 165.

V'è poi un frequente ricorso al *topos* del travestimento, solitamente indotto da motivi di carattere sentimentale che spingono il personaggio a camuffarsi per raggiungere con maggior facilità l'amato lontano[222]. Più spesso sono le donne a vestire abiti maschili per poter viaggiare liberamente.
La scena del "lamento" è un *topos* drammaturgico il cui valore risiede in primo luogo nella carica drammatica veicolata dalla situazione[223], dunque nella sua veste musicale[224]. Vi sono poi ripetuti casi di musica in scena[225], scene di magia o vaticinio.
Tipiche degli ultimi tre drammi, *Scipione Affricano*, *Muzio Scevola* e *Pompeo Magno*, sono le scene in cui un personaggio si raccoglie in preghiera per ringraziare una divinità o propiziarsela[226]. L'obiettivo è di esibire la levatura morale dell'eroe, le virtù imprescindibili al trionfo dei campioni della repubblica romana[227]. I drammi storici mostrano numerose analogie: celebrazione di valori civili con messinscena di virtù umane, e il recupero di un vigoroso spirito razionale che prende le distanze dalla tendenza al languore erotico effuso dai personaggi "effeminati" proposti dagli Incogniti. Ad analogie tematiche rispondono analogie sul piano strutturale: il prologo scompare, con questo le prosopopee, e per contraltare si amplia la scena d'esordio, contraddistinta da momenti di coralità che inneggiano alle virtù repubblicane.
Lussuria, fellonia e omicidio sono *topoi* applicati con un intento esortativo e morale, sia pure *e contrario*, per incitare alla moralità attraverso l'esibizione della turpitudine e del degrado indotti dal vizio: al caos generato dal dispotismo tirannico segue sempre infatti un atto di pentimento o generosità improvvisa.

---

[222] Edward Raymond Rutschman, «Minato and the Venetian Opera Libretto», *Current Musicology*, 27 (1979), p. 84-91: 87; P. Fabbri, *Il secolo cantante* cit., p. 169 sgg. La dissimulazione d'identita è pure indotta dalla necessità di sottoporre l'amato o l'amata a una serie di cimenti che ne provino il buon animo. È ciò che avviene in *Antioco*, il cui eroe eponimo si traveste da damigella (Eurilla) per saggiare l'indole della promessa sposa Laodicea; per lo stesso motivo si traveste il principe Luceio in *Scipione Affricano*.
[223] Cfr. Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, cap. IV: «Il teatro d'opera», par. 23 «Convenzioni formali e drammaturgiche. Il lamento», Torino: EDT, 1991 (1ª ed. 1982), p. 219-235, e P. Fabbri, *Il secolo cantante* cit., p. 85 sgg. Sulla formalizzazione musicale del *topos* cfr. Ellen Rosand, «The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament», *Musical Quarterly*, 65 (1979), p. 346-359, e Id., *Opera in Seventeenth-Century Venice* cit., p. 361.
[224] La forma è ricorrente: lunghi monologhi in versi sciolti si articolano in più sezioni, ciascuna deputata all'esternazione di affetti contrastanti come amarezza, disperazione, rabbia e propositi di vendetta. La narrazione dei fatti pregressi, accresciuta da un patetismo d'effetto, comporta tra l'altro un incremento della carica informazionale. Il *lamento d'Arianna* di Monteverdi (1608) ne è il prototipo, ma per i letterati dell'epoca il lamento è *in primis* luogo topico di un diffuso patrimonio letterario, ricorrente in opere come la *Gerusalemme liberata* del Tasso (p. es. il lamento di Armida abbandonata da Rinaldo, canto XVI) e dell'*Orlando furioso* ariostesco (p. es. il lamento di Olimpia, canto X, o il lamento di Fiordiligi, canto XLIII).
[225] Non di rado accade che un deuteragonista o personaggi secondari come servitori, cortigiani o cantori intonino una canzone in scena, ora per personale diletto ora dietro invito del protagonista. Tali sezioni cantate manterrebbero insomma l'intonazione musicale anche se ricontestualizzate in seno al teatro di parola. Cfr. Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino: EDT, 2005, p. 56-60. Si veda anche E. Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice* cit., p. 333.
[226] P. Fabbri, *Il secolo cantante* cit., p. 89, nota 27. Si veda l'esempio riportato di seguito nel testo (*Muzio Scevola*, I,18).
[227] In questo caso v'è identità anche nella morfologia del numero ricorrente: si tratta di due stanze di endecasillabi e settenari a schema fisso di rime, ognuna chiusa da un distico a rima baciata.

Morfologia degli istituti formali

I drammi per musica sono tessuti, com'è noto, alternando sezioni in stile recitativo (in versi sciolti) e arie (in versi misurati), aree sintatticamente autonome, terreno ideale per espansioni liriche, sentenze, luogo di ostentazione retorica[228]. Un delicato equilibrio regola il rapporto di consequenzialità tra i due istituti formali: la tensione accumulata nel recitativo scatena la reazione emotiva del personaggio; di conseguenza, lo sfogo dell'affetto nell'aria convalida l'assoluta necessità di questo dispositivo, che della scena è il vero e proprio *punctum saliens*[229]. La forma dominante è l'aria con intercalare, o *refrain*[230]; talvolta il ritornello si ripete nel corso dei recitativi, in funzione retorico-enfatica. Tale consuetudine è tuttavia destinata a esaurirsi parallelamente alla progressiva polarizzazione degli istituti formali: il *refrain* diventa per antonomasia tratto distintivo delle forme chiuse.
La forma più comune prevede un *refrain* annunciato in testa e ripreso in coda alla prima e alla seconda stanza (raramente il *refrain* si propone in testa alla seconda stanza. Negli esempi sottolineo il *refrain*):

Esempio 1.

RAMIRO [...]
Non è mai tempo perduto
il servire a la beltà.
A bel labbro
di cinabro
far de l'anima tributo
non può dirsi vanità.
Non è mai tempo perduto *ecc.*
Cede il marmo a goccia lieve

[228] Il caso più comune è l'impiego della similitudine, che desume figure da svariati àmbiti semantici per illustrare gli affetti che investono il personaggio titolare dell'aria.
[229] Recitativo e aria, poli strutturali del discorso, impongono differenti velocità di scorrimento: mentre il primo riflette retoricamente lo svolgersi del dialogo e il decorso dell'azione secondo una qualità che definiremmo dinamica, nell'aria prevale l'elemento statico e l'azione tende ad arrestarsi per lasciar libero sfogo all'esternazione dell'affetto o al ripiegamento contemplativo.
[230] L'aria in forma di ballata è tra le forme più diffuse nella seconda metà del Seicento: contempla un'organizzazione strofica caratterizzata dalla ripresa del primo verso (o del primo emistichio) e dal legame rimico tra gli ultimi versi della strofa e i primi della ripresa. Questa ripresa, che può ben dirsi il nucleo base della futura "aria col da capo", era nota come "intercalare" o "ritornello". I due termini erano perlopiù sinonimi. Loreto Mattei, nella sua opera *Teorica del verso volgare e prattica di retta pronunzia*, Venezia: Albrizzi, 1695, p. 78-79, si riferisce al medesimo fenomeno impiegando entrambi i termini (Cfr. P. Fabbri, *Il secolo cantante* cit., p. 253; e Id. «Istituti metrici e formali», in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, VI: «Teorie e tecniche, immagini e fantasmi», Torino: EDT, 1988, p. 165-233: 185 sgg., ora in forma di tascabile, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino: EDT, 2007). Il *refrain*, ritornello o intercalare, crea una «cornice orbiculata che fa corona alla strofe» (Loreto Mattei, *Teorica del verso volgare e prattica di retta pronunzia* cit.) e facilita l'individuazione del pezzo chiuso nel flusso recitativo. Altrimenti detto, l'*amplificatio* originata dal ricorrere del *refrain* dilata il pezzo chiuso e ne definisce al contempo la compiutezza melodico-armonica agevolando la percezione dell'articolazione formale del testo. La regolarità metrica e il richiamo rimico si prestano a un rivestimento musicale di facile memorizzazione, dove il procedimento della ripetizione melodico-ritmica caratterizza debitamente *refrain* e strofe.

che cadendo ognora va,
io costante,
fido amante,
di servir son risoluto,
finché spirto il core avrà.
Non è mai tempo perduto *ecc*.
(*Artemisia* II,4)

Tuttavia non sempre l'aria si presenta come un aggregato facilmente isolabile. Talvolta strutture strofiche di endecasillabi e settenari, metri canonici del recitativo, sono enucleabili grazie all'impiego di uno schema fisso di rime che consente di intendere la sequenza come un pezzo chiuso. L'esempio sotto riportato è tratto da *Muzio Scevola*. La scelta del metro è funzionale all'andamento prosastico che riflette la formulazione della supplica:

Esempio 2.

MUZIO	Prima essenza increata,	*a*
	che senza tempo e moto	*b*
	e del tempo e del moto il fonte sei,	*C*
	se son giusti, seconda i voti miei.	*C*
	Tu, ch'immenso, incompreso	*d*
	il tutto in te comprendi,	*e*
	movi non mosso, e non creato crei,	*C*
	se son giusti, seconda i voti miei.	*C*
	(*Muzio Scevola* I,18)	

La notevole varietà nella concezione formale del pezzo chiuso offre risultati che difficilmente si lascerebbero ridurre in categorie sistematiche. Assumendo come parametri il numero di strofe e la presenza o assenza dell'intercalare, si possono tuttavia riconoscere alcune tipologie ricorrenti: arie monostrofiche con o senza intercalare, arie polistrofiche con o senza intercalare (cfr. tabella 3; sottolineo l'intercalare nel testo dell'aria).

Tabella 3. Tipologie di aria

TIPOLOGIA DELL'ARIA	PERSONAGGIO TITOLARE DELL'ARIA, TITOLO DEL DRAMMA	TESTO
1 - arie monostrofiche senza intercalare	ERICLEA (*Scipione Affricano* II,6)	Dite, dite, dolci aurette, odorose, placidette, perché mai son penosi i miei respiri, e si cangiano in sospiri?

2 - arie monostrofiche con intercalare	FLERIA (*L'Orimonte* I,12)	Com'io t'ami non so. Trovar di te più freddo un amante chi può? Com'io t'ami non so.
3 - arie polistrofiche senza intercalare	EUMENE (*Xerse* I,6)	Luci belle che lampeggiano soglion anco fulminar; bionde chiome tesoreggiano, ma poi sanno incatenar. Rose e gigli un seno infiorano, ma celato il serpe sta; di quell'alme che l'adorano son tiranne le beltà.
4 - arie polistrofiche con intercalare	ORAZIO (*Muzio Scevola* III,6)	Non ti credo, o Gelosia; per affligger l'alme amanti, con flagel di pena ria, tu fai gl'atomi giganti e dài forza a la bugia. Non ti credo, o Gelosia. Fuggi pur da l'alma mia; il mio ben a me ribelle non dirò giamai che sia, se dal Ciel le vive stelle non vedrò partirsi pria. Non ti credo, o Gelosia.

Un caso curioso è quello dell'aria di Romilda (nel *Xerse*, 1655) *O voi che penate* che si colloca a cavallo tra due scene (I,3-4) ed è interrotta più volte da squarci di recitativo, prima da Arsamene, poi da Elviro e infine da Xerse. La compattezza dell'istituto formale si piega alle ragioni del dramma che esige, in quel momento, una reazione dei tre uomini al canto della fanciulla[231]. Le battute mormorate *a parte* tra Arsamene ed Elviro si incuneano nell'enunciazione di un motto (appunto «O voi che penate...») articolato in due riprese, saturando uno spazio sonoro altrimenti privo di canto. Xerse invece è più incisivo: egli esce in scena a metà della prima stanza del canto di Romilda, e il suo improvviso intervento accentua il senso di frattura. L'aria consiste di due strofe madrigaleggianti chiuse da un distico a rima baciata ($a_6x_6a_6X_{11}b_7B_{11}$) e separate da un ritornello orchestrale (evidenzio il canto di Romilda).

[231] È un caso emblematico di "musica in scena": i versi manterrebbero l'intonazione musicale anche se ricontestualizzati in seno al teatro di parola.

Esempio 3.

[*SCENA TERZA*]

ARSAMENE Non ti partir.
ROMILDA O voi, – ‹*Cantando.*›
ARSAMENE Quest'è Romilda.
ROMILDA – o voi che penate.
ELVIRO Da voi amata?
ARSAMENE Sì, non parlar più.

ROMILDA O voi che penate
per cruda beltà,
un Xerse mirate, –

SCENA QUARTA

XERSE, ARSAMENE, ELVIRO,
ROMILDA ‹*e*› ADELANTA *su la loggia.*

‹XERSE› (Qui si canta il mio nome?)
‹ROMILDA› – che di ruvido tronco acceso sta,
e pur non corrisponde
altro al su' amor che mormorio di fronde.
Di rami frondosi
lo sterile Amor,
con vezzi dannosi
punge i baci sul labbro al baciator.
È di Cupido un gioco
far che mantenga un verde tronco il foco.
(*Xerse* I,3/4)

I casi più interessanti emergono dall'analisi di arie dalla morfologia esclusiva e non ricorrente. Riporto sotto il testo dell'aria di sortita di Xerse[232], che esemplifica una forma inusitata di grande efficacia. Dalla partitura si evince la funzione del ritornello strumentale [lo indico con **"X"**] che incornicia le diverse porzioni testuali.

[232] Negli anni il testo sarà sottoposto a significativi rimaneggiamenti. Cfr. P. Fabbri, *Il secolo cantante* cit., p. 254-255.

Esempio 4.

XERSE

[X]

A

Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile,
soave più.

[X]

B

Bei smeraldi crescenti,
frondi tenere e belle,
di turbini o procelle
importuni tormenti
non v'affligano mai la cara pace,
né giunga a profanarvi Austro rapace.

[X]

B¹

Mai con rustica scure
bifolco ingiurïoso
tronchi ramo frondoso;
e se reciso pure
fia che ne resti alcuno, in stral cangiato
o lo scocchi Dïana o 'l dio bendato.

[X]

A

Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile,
soave più.

[X]

(*Xerse* I,1)

L'aria occupa da sola un'intera scena: una strofe di quattro quinari, compatta e sintatticamente autonoma, funge da ripresa, mentre due strofe centrali di sei versi ognuna (*abbaCC*) riflettono una forma madrigaleggiante che accosta endecasillabi e settenari a schema fisso di rime con distico a rima baciata in chiusura. Il contrasto con la ripresa è significativo dal punto di vista sia metrico sia formale.
Il progressivo interesse suscitato dall'aria quale centro dell'espressione musicale e affettiva giustifica il rapido proliferare delle forme e l'incremento nel numero, mentre la collocazione del numero chiuso nel contesto scenico risponde a strategie di tipo funzionale. Quanto alla collocazione delle arie nel contesto scenico si individuano[233]:
(1) arie di sortita: hanno funzione segnaletica, ovvero il personaggio si annuncia cantando un'aria;

[233] Harold S. Powers, «Il Serse trasformato, I», in *Musical Quarterly*, 47 (1961), p. 481-492; trad. in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna: il Mulino, 1986, p. 229-241: 237 sgg., illustra il fenomeno proprio sulla scorta del *Xerse* di Minato, e in particolare della revisione che nel 1694 ne fece Silvio Stampiglia, nonché delle varianti riscontrate in due versioni di *Scipione Affricano* di Minato-Cavalli: la prima del 1664 e il rifacimento del 1678.

(2) arie mediane: sono eseguite a metà della scena e per questo tendono generalmente a frammentare l'azione;
(3) arie d'entrata: hanno funzione pragmatica giacché concludono una sezione del discorso drammatico e consentono al cantante di raccogliere l'applauso senza che l'interruzione dell'azione teatrale incida soverchiamente sul decorso del dramma.
Sarà quest'ultima la soluzione più apprezzata nei decenni a seguire[234]: l'aria a fine scena tenderà a organizzarsi in forme più ampie e articolate, in cui la ripetizione dell'intercalare o dell'intera prima strofa fissa uno stato affettivo memorabile, scatenato nel personaggio in reazione a quanto esperito nel recitativo. L'aria diviene il momento culminante della struttura drammatica[235], fissa l'affetto, inteso anche come manifestazione sensibile di un pensiero dato a conservarsi nel tempo grazie a specifici espedienti di reiterazione (replica dell'intercalare appunto, oppure ripresa della prima strofa), scelte morfologiche atte a insistere sul concetto espresso e a imprimerlo nell'esperienza di chi ascolta.[236]

Sara Elisa Stangalino
Università di Bologna

[234] Stefano Arteaga asserirà che l'aria, «epifonema o epilogo della passione», debba collocarsi non all'inizio e non a metà, ma alla fine della scena, perché l'evolvere del sentimento procede gradualmente e non per salti (Stefano Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, I, Bologna: Trenti, 1783, p. 321-322, in P. Fabbri, *Il secolo cantante* cit., p. 244). A detta del Quadrio i due istituti dovrebbero distribuirsi nella scena secondo leggi di armonia che permettano alle arie di «avere col recitativo relazione, e dal medesimo nascere, come germogli dalla radice» (Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, III, Milano: Agneli, 1744, p. 446, in P. Fabbri, *Il secolo cantante* cit., p. 244). L'aria a fine scena diviene col tempo la formula più accreditata, tanto che per Pier Jacopo Martello «un musico non dee mai partire senza un gorgheggiamento di canzonetta. Siasi o non siasi verisimile, poco importa» (P. Fabbri, *Il secolo cantante* cit., p. 245).
[235] H. S. Powers, «Il Serse trasformato» cit., p. 240.
[236] Cfr. Paolo Gozza, «Storia musicale dell'aria», in *Musica e Storia*, 16 (2008), p. 519-532: 528.

© Venetian Centre for Baroque Music, 29 giugno 2012