

La collana *Attraverso l'Europa. La diffusione del modello spettacolare italiano* è dedicata allo studio della circolazione delle pratiche di spettacolo, delle tecniche di rappresentazione, delle idee di teatro, della drammaturgia e della trattatistica di matrice italiana nei diversi contesti produttivi europei. I singoli volumi privilegiano un punto di vista sovranazionale, attento agli intrecci di relazioni, scambi, prestiti e canali di comunicazione, per comprendere meglio i processi di contaminazione tra differenti saperi spettacolari. Una particolare attenzione viene data alla migrazione delle maestranze artistiche e alla loro interazione con le tradizioni autoctone: una storia di incontri e confronti, ma anche di lotte e opposizioni. Un itinerario che merita di essere intrapreso in tutte le sue molteplici implicazioni e direzioni, compresa quella di ritorno. Non viene infatti sottovalutato l'arricchimento esperienziale che i professionisti attivi nelle capitali europee apportarono a loro volta alla cultura italiana, innovando e potenziando il modello originale nel segno del meticciato.

Direzione

Francesco Cotticelli, Renzo Guardenti, Piermario Vescovo

Comitato Scientifico

Maria Chiara Barbieri, Roberta Carpani, Bent Holm, Tatiana Korneeva, Gianluca Stefani, Gerardo Tocchini, Lorena Vallieri, Maria Venuso

Comitato dei Garanti

Françoise Decroisette, Andrea Fabiano, Siro Ferrone, Javier Gutiérrez Carou, Stefan Hulfeld, Sara Mamone, Marzia Pieri

This volume contains the proceedings of the conference “Women as Agents for the Pan-European Mobility of Italian Opera in the Eighteenth Century” / “Il ruolo delle donne nella mobilità paneuropea dell’opera italiana nel Settecento”, which took place in Venice on 19-20 February 2025. The editorial work and publication were supported by the project “Performing Arts and Digital Humanities: a mapping of the dissemination of the Italian model of spectacle in the 18th-century Europe. The migration of professionals, the circulation of spectacle practices and ideas of theatre at the roots of European identity” and received funding from the European Union Next-GenerationEU - National Recovery and Resilience Plan (NRRP) – MISSION 4 COMPONENT 2, INVESTIMENT 1.1 Fondo per il Programma Nazionale di Ricerca e Progetti di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN) – CUP H53D23006840006. The conference program was conceived within the framework of the WoVen project (funded by the Norwegian Research Council - no. 326030) and financed by the Fritz Thyssen Stiftung (with additional funding from the Norwegian Research Council).

The contents of this volume reflect solely the views and opinions of the authors. Neither the European Union nor the European Commission can be held responsible for them.



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
PIANO NAZIONALE
DI RIPRESA E RESILIENZA



Università
Ca' Foscari
Venezia



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
FEDERICO II



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE



Women, Opera
and the Public Stage
in Eighteenth-Century
Venice



Funded by
The Research
Council of Norway



Fritz Thyssen Stiftung
für Wissenschaftsförderung

ISBN 979-12-5609-127-0



Quest'opera è coperta da licenza
Creative Commons 4.0 licenza internazionale.

Voci in movimento

Donne nella mobilità paneuropea
dell'opera italiana nel Settecento

Voices in Motion

Women and the Pan-European Mobility
of Italian Opera in the Eighteenth Century

a cura di / edited by

Tatiana Korneeva, Melania Bucciarelli,
Piermario Vescovo



edizioni di pagina

*Per informazioni sulle opere pubblicate
e in programma rivolgersi a:*

Edizioni di Pagina

via Rocco Di Cillo 6 - 70131 Bari

tel. e fax 080 5031628

<http://www.paginasc.it>

e-mail: info@paginasc.it

facebook account

<http://www.facebook.com/edizionidipagina>

instagram account

https://www.instagram.com/edizioni_di_pagina/

Indice

Introduzione	9
<i>di Tatiana Korneeva, Melania Bucciarelli, Piermario Vescovo</i>	

Impresarie

<i>Richard Erkens</i>	
Searching for the “impresaria” or “direttrice”: Women as Entrepreneurs within Figurations of Opera Production	15
<i>Katharina Sophie Diestel</i>	
Maria Camati Brambilla als Sängerin-Impresaria: <i>Female agency im Italienischen Opernbetrieb des 18. Jahrhunderts</i>	31
<i>Gianluca Stefani</i>	
Faustina Bordoni: una cantante-impresaria dalla fortuna europea	57
<i>Melania Bucciarelli</i>	
«Galeotta fu Venezia e la Faustina»: New Sources for Francesco Bernardi, ‘il Senesino’, and Faustina Bordoni’s 1728-1729 Opera Season in Venice	73

Ruoli femminili e immagini di femminilità

<i>Franco Piperno</i>	
«Son donna, e basta». L'immagine delle cantanti nei drammi giocosi del Settecento	91

Gesa zur Nieden

- Poetics of Mobility. Metatheatrical reflections
on Women Singers in Niccolò Jommelli's *La Critica*
(Ludwigsburg 1766) and its Subsequent Versions 107

Teresa Chirico

- Una potente dea arcadica: Elisabetta Cristina
di Brunswick-Wolfenbüttel nella serenata *Sacrificio a Venere*
di Giovanni Bononcini (Roma 1714) 127

Carriere artistiche e vite private

Reinhard Strohm

- The Emancipation of Anna Girò 157

Daniel Brandenburg

- «...ove ho ricevuto la grazia di cantare a corte». Vita quotidiana,
vita d'arte e questioni legali di un'operista del Settecento 169

Virtuose nel contesto della drammaturgia musicale

Francesca Menchelli-Buttini

- Vittoria Tesi in *Merope* a Vienna (1749) 183

Giovanni Polin

- «La sensibilità, il sapore e la delicatezza d'un ottimo gusto».
Giovanna Astrua tra agilità e stile sostenuto da Napoli a Berlino 203

Brad Carlton Sisk

- «Vuò che sia concessa oggi la morte mia solo a me stessa»:
The Prima donna's Embodied Agency in the Transnational
Propagation of the Tragic Finale 221

Donne collezioniste, committenti e sostenitrici dell'opera italiana

Berthold Over

- Female Protectors of Singers in Venetian Opera, c. 1710-1760 267

Bella Brover-Lubovsky

Music Libraries of Russian Princesses and the Consumption
of Italian Opera in the Late Eighteenth Century

299

Kordula Knaus, Andrea Zedler

Influencers in the Shadow: Women Singers
and the Dissemination of Opera Buffa in Europe

325

Abstracts

335

Gli autori

349

Introduzione

di Tatiana Korneeva, Melania Bucciarelli, Piermario Vescovo

Il Settecento fu un secolo di profondi cambiamenti e di crescente indipendenza per le donne in tutta Europa. Un accesso più ampio all'istruzione e a diverse professioni rese possibile una nuova visibilità e una più incisiva partecipazione femminile al dibattito pubblico sul loro ruolo nella società. In ambito teatrale e musicale, e in particolare nel mondo dell'opera, si aprirono spazi inediti di azione, autonomia e mobilità sociale: cantanti, attrici, danzatrici, impresarie e mecenati contribuirono a ridefinire i confini della produzione culturale, mettendo in discussione modelli tradizionali di genere, trasformando le percezioni delle donne nel mondo del teatro e dando impulso al processo di emancipazione femminile.

Come mezzi di comunicazione di massa dell'epoca, l'opera e il teatro svolsero un ruolo centrale nella diffusione di idee e nella costruzione delle identità culturali e di genere. L'opera italiana, in particolare, dominava il paesaggio culturale delle principali città europee e i suoi interpreti furono protagonisti di una mobilità internazionale che divenne catalizzatrice di discussioni sul ruolo delle donne. Nonostante l'ampia letteratura sulla diffusione paneuropea dell'opera italiana, il contributo femminile a questo fenomeno, così come alle trasformazioni dei sistemi teatrali europei, resta tuttora meno indagato.

Il volume che qui presentiamo mira dunque a mettere a fuoco i diversi modi in cui le donne hanno agito come promotrici culturali nella mobilità dell'opera italiana.¹ Sono stati approfonditi i fenomeni dell'impresariato femminile e delle

¹ Questo volume raccoglie ed elabora i contributi presentati al convegno *Il ruolo delle donne nella mobilità paneuropea dell'opera italiana nel Settecento / Women as Agents for the Pan-European Mobility of Italian Opera in the Eighteenth Century*, svoltosi a Venezia presso il Centro Tedesco di Studi Veneziani e l'Università Ca' Foscari dal 19 al 20 febbraio 2025 grazie ai finanziamenti della Fondazione Fritz Thyssen e il Consiglio delle Ricerche Norvegese. L'idea di questo incontro ha preso forma nel quadro del progetto di ricerca "*Women, Opera, and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice*" (WoVen) finanziato dal Norwegian Research Council e coordinato da Melania

reti di donne che, nei molteplici ruoli di cantanti, mecenati e spettatrici, hanno sostenuto la circolazione dell'opera; le carriere artistiche e le vite private delle interpreti attive presso le corti e i teatri del continente; l'impatto delle cantanti sul sistema produttivo operistico; e i modelli di femminilità veicolati dai personaggi rappresentati sulla scena, che hanno contribuito a ridefinire la percezione delle donne nella società europea del Settecento.

I saggi raccolti nel volume sono organizzati in cinque parti: la prima e l'ultima dedicate alle donne che operavano dietro le quinte come impresarie, collezioniste, e protettrici dei cantanti; la seconda, la terza e la quarta invece all'analisi dei modi di rappresentazione del femminile, delle carriere artistiche e delle vite private delle virtuose nei diversi teatri europei, nonché al loro impatto sulla drammaturgia musicale e sulla diffusione dell'opera italiana.

La prima parte si apre con il contributo di Richard Erkens, che indaga le attività imprenditoriali di Maria de Rosis Colonnese al Teatro Capranica di Roma, Camilla Mattei al Teatro degli Erranti di Brescia e Teresa Colonna ai Teatri Grimani di Venezia, mettendo in luce l'ampiezza del loro potere decisionale e alle differenze rispetto ai colleghi uomini. Nuovi documenti d'archivio invitano a riconsiderare fino a che punto le attività imprenditoriali di donne con un background teatrale siano state più estese di quanto finora riconosciuto.

Segue il saggio di Katharina Sophie Diestel, dedicato alla figura di Maria Camati Brambilla, cantante e impresaria, la cui duplice funzione rappresenta un caso emblematico di *agency* femminile nel panorama operistico del Settecento. L'analisi della sua attività nel contesto delle reti culturali e del trasferimento dei repertori mette in evidenza come Camati abbia esercitato una *leadership* effettiva nelle produzioni de *L'Antigono* a Rovigo (1752) e Vicenza (1753). Particolarmente significative risultano i libretti con dediche firmate dalla stessa Camati in qualità di impresaria, una rarità assoluta per l'epoca.

I due capitoli successivi sono dedicati a Faustina Bordoni. Gianluca Stefani arricchisce il profilo di Bordoni con documenti poco noti o inediti, restituendone non solo la figura di interprete celebre a livello internazionale, ma anche quella di protagonista attiva della vita teatrale e musicale europea. Melania Bucciarelli indaga il coinvolgimento di Bordoni nella stagione 1728-1729 del Teatro San Cassiano, mostrando come, in risposta al debutto veneziano di Farinelli al

Bucciarelli presso l'Università di Scienza e Tecnologia di Trondheim (NTNU). Il progetto WoVen indaga il ruolo delle donne nel mondo dell'opera a Venezia, un polo operistico di importanza internazionale nel diciottesimo secolo, e analizza come esse abbiano contribuito alla costruzione, rappresentazione e ricezione di modelli femminili in Europa. Pur concentrandosi su Venezia, WoVen ha ispirato l'idea del convegno veneziano, concepito per ampliare la prospettiva oltre la microstoria locale ed esplorare il ruolo delle donne nel panorama transnazionale della cultura drammatica europea.

Teatro San Giovanni Grisostomo, Bordoni possa aver agito come co-impresaria, influenzando la scelta di Francesco Bernardi (“il Senesino”) come primo uomo. Nel loro insieme, questi contributi dimostrano come le donne abbiano esercitato un ruolo determinante – seppur spesso invisibile – nella produzione e circolazione dell’opera italiana.

La seconda parte si concentra sui ruoli femminili e sulle immagini di femminilità. Franco Piperno indaga libretti di drammi giocosi metateatrali, mettendo in luce l’evoluzione della figura della “cantarina” come strumento per risolvere problemi economici e migliorare la condizione sociale. Gesa zur Nieden analizza la cantata *La Critica* (Stoccarda, 1766) e le sue versioni a Mannheim e Lisbona, evidenziando la transizione tra musica italiana e francese e l’importanza dei ruoli interpretati dalle cantanti. Teresa Chirico esamina la serenata *Sacrificio a Venera* (Roma, 1714), mettendo in rilievo come testo, musica e scenografia abbiano contribuito a costruire l’immagine pubblica di Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel come figura materna e politicamente potente.

La terza parte si concentra sulle interpreti, analizzando come le cantanti del Settecento gestissero carriera, vita familiare e vincoli legali. Daniel Brandenburg studia l’epistolario di Marianne Pirker e del marito Franz, offrendo informazioni sulla quotidianità e sulle strategie professionali di una cantante d’opera del tempo. Reinhard Strohm ricostruisce la carriera di Anna Tessieri, detta la Girò, mostrando come la sua agency fosse strettamente legata alla capacità di negoziare il proprio status legale e familiare, illuminando aspetti fondamentali della storia sociale delle donne.

La quarta parte si concentra sull’impatto delle interpreti femminili sulla drammaturgia e sulla musica dell’opera italiana. Francesca Menchelli-Buttini analizza Vittoria Tesi a Vienna (1748-1751), evidenziando il ruolo della cantante nella definizione del dramma di *Merope*. Giovanni Polin si sofferma su Giovanna Astrua, illustrando come il suo “stile sostenuto” e il canto d’agilità abbiano influenzato la scrittura drammaturgica e musicale. Brad Carlton Sisk ricostruisce la doppia tradizione del finale dell’opera *Amore e maestà* (più nota come *Arsace*), creato per Margherita Durastanti e trasformato da Marianna Benti Bulgarelli (“La Romanina”) in un recitativo di forte intensità tragica, vicino a modelli shakespeariani. Negli anni Trenta e Quaranta questa versione attraversò le Alpi grazie alle imitatrici della Romanina, diffondendo uno dei finali più innovativi e influenti del primo Settecento.

L’ultima parte è dedicata alle donne mecenati e alle collezioniste dell’opera italiana. Berthold Over analizza le formule di protezione nei libretti veneziani tra il 1710 e il 1760, mostrando come cantanti e musicisti rendessero pubblici i loro patroni e le loro patronne. Particolare attenzione è rivolta alle donne dell’alta nobiltà italiana e tedesca, che, assumendo la funzione di protettrici,

oltrepassavano i limiti imposti dal matrimonio e dichiaravano pubblicamente il proprio capitale culturale, contribuendo alla vita musicale privata e valorizzando i salotti femminili come spazi di esecuzione. Bella Brover-Lubovsky esamina invece le biblioteche musicali private delle principesse Elisabetta Aleksievna e di Elena Pavlovna, rivelando l'interesse per l'opera italiana e le diverse modalità di fruizione. Kordula Knaus e Andrea Zedler mostrano infine come le cantanti femminili abbiano influito sulla disseminazione dell'opera buffa europea, rivelando la centralità delle interpreti nella costruzione e circolazione del repertorio settecentesco.

Nel loro insieme, i contributi raccolti nel volume mostrano la centralità delle donne nella produzione, diffusione e ricezione dell'opera italiana nel Settecento. Virtuose, impresarie, mecenati e spettatrici emergono non solo come interpreti e organizzatrici, ma anche come agenti culturali capaci di plasmare repertori, influenzare scelte drammaturgiche e costruire modelli di femminilità. Attraverso le loro azioni, spesso poco visibili o poco documentate, si delineano nuove prospettive sulla mobilità transnazionale dell'opera italiana e sul ruolo delle donne nella storia culturale europea, confermando come l'analisi dell'*agency* femminile sia indispensabile per comprendere a fondo i sistemi teatrali e musicali del Settecento.

Ottobre 2025, Venezia-Trondheim

Impresarie

Richard Erkens

Searching for the “impresaria” or “direttrice”: Women as Entrepreneurs within Figurations of Opera Production

When researching women active as impresarias, both promising and challenging findings emerge. Women worked as impresarias as early as the 17th century, even if they came from socially precarious backgrounds – such as the Neapolitan Giulia de Caro, who previously worked as a prostitute.¹ However, two significant challenges complicate our ability to fully characterize these women, classify their agency, assess their impact on the production process, and explore potential differences compared to their male counterparts: first, defining precisely what “impresario/a” means; and second, locating sources that provide evidence of their activity.

For instance, the renowned Venetian singer Maria Camati Brambilla served as an impresaria in several productions during the early 1750s, including that of *L'Antigono* in Rovigo in the autumn of 1752.² The libretto's dedication explicitly highlights this role. Furthermore, the use of the female term “impressaria”,³ fully spelled out, emphasizes her entrepreneurial position and makes her role visible to the public – just as was intended for her male counterparts. Camati, who also performed the role of Berenice in *Antigono*, operated in a dual capacity: as a

¹ P. MAIONE, *Giulia de Caro: from Whore to Impresario. On “cantarine” and Theatre in Naples in the Second Half of the Seventeenth Century*, in *Das Eigene und das Fremde – Beziehungen zwischen verschiedenen Musikkulturen. Online-Tagungsbericht*, ed. by K. DREXEL and R. LEPUSCHITZ, Innsbruck, Universität Innsbruck, 2013, pp. 1-13. I am grateful to Brad Carlton Sisk for pointing out that Anna Felicita Chiusi is another interesting case, a 17th-century singer and *capocomico* of a travelling opera troupe; see: B.L. GLIXON, *Opera for a Paying Public (Italy c. 1637 - c.1700)*, in *The Cambridge Companion to Seventeenth-Century Opera*, ed. by J. WAEBER, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, pp. 67-88: p. 82.

² For detailed information on Camati Brambilla's biography and her role as an impresaria, see the chapter by Katharina Sophie Diestel in this volume.

³ *L'Antigono* | Dramma per musica | Del Sig. Abate | Pietro Metastasio | Da Rappresentarsi in Rovigo | Nel Teatro Vanezze | In occasione della Prossima Fiera | di Ottobre dell'Anno 1752 [...], In Venezia, MDCCLII.

singer and as a person responsible for the commercial aspects of the production, functioning similarly to a *capocomico* of a travelling theatre company.

However, this comparison is not entirely accurate. Unlike the Mingotti brothers, for whom she probably never performed⁴ although she did maintain extensive contacts with singers from their company, Camati never actually managed a travelling opera company. Instead, she engaged *virtuosi* locally, seemingly for a single season at a time, at the end of which she would change some members of the company based on singers' subsequent availability or her own discretion. The fact that the same opera title was performed in three different cities in 1752/53 suggests a consistent core cast, despite these changes. As far as we know, her activity as an opera producer ended – at least outside Italy – as early as 1754 with the autumn production of Baldassare Galuppi's *L'Ernelinda* at the Tummelplatztheater in Graz. Thus, she primarily remained a singer who only occasionally took on the role of impresaria. Although the printed libretti for these productions from 1752 to 1754 offer rare and valuable insights into female leadership, they reveal little about actual production structures, financial liabilities, and artistic responsibilities. This lack of information, to say nothing of gender issues, poses a significant obstacle to our understanding.

Therefore, it is crucial to revisit and contextualize the term “impresario” to better understand this issue in a nuanced manner. Following a brief overview of how the concept of figurations of opera production can be employed, new sources related to three case studies from Rome, Brescia, and Venice will be examined. These cases offer valuable evidence of leading female figures and demonstrate their diverse levels of influence in the 18th-century business of opera.

Figurations of opera production

A precise, fundamental definition of what an impresario is and does was provided by Franco Piperno in 1987:

L'impresario fu, professionalmente, un organizzatore di attività teatrali; egli poté esercitare in proprio, ovvero porre la sua esperienza e competenza al servizio di altri (una corte, una società di cittadini o di accademici) in qualità di appaltatore, amministratore, direttore degli spettacoli. L'impresariato conobbe anche gestioni collettive

⁴ While she travelled to St. Petersburg with Locatelli's company in 1757, recent publications provide no evidence of earlier membership in the Mingotti company; see: R. THEOBALD, *Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti. 1730-1766. Ein neues Verzeichnis der Spielorte und Produktionen*, Wien, Hollitzer, 2015.

e societarie le quali, similmente a quelle accademiche, potevano contare sulla ripartizione di rischi e oneri.⁵

Properly understood, this definition encompasses various types of theatrical activities and operating structures, including the possibility of collective management. It is primarily based on the understanding that the production process took place within systemic structures – specifically, in closed and precisely interconnected areas of action that formed a well-defined framework with effectively linked and strictly functional elements. This perspective is valid, as stable parameters – such as the calendar periods of the *stagioni* or the early development of legally binding administrative practices like the *scrittura* (artists’ contract) or the *contratto d’appalto* (lease agreement) – have characterized the Italian production system and its commercialised nature since the 17th century.

Building upon Piperno’s foundation, Arnold Jacobshagen’s more recent definition emphasizes three key areas of an impresario’s responsibility:

Impresario[:] italienische Bezeichnung für den Leiter eines Theaterunternehmens (impresa: Unternehmen). Im italienischen Opernbetrieb des 17. bis 19. Jahrhunderts besaß der Impresario die zentrale Leitungsfunktion für die finanzielle, organisatorische und künstlerische Gestaltung der Opernspielzeiten.⁶

According to this definition, financial, organisational, and artistic responsibility are entrusted to an impresario. From an entrepreneurial perspective, which is clearly reflected in the term itself, it raises the question of whether someone can truly be considered an impresario if they lack liability obligations. Here, we are dealing with idealized, abstract definitions that must be compared with real-world cases through documentary evidence. Relying solely on systemic categories can lead to applying a generalized concept of the impresario to situations that may involve a more complex division of responsibilities among the various individuals involved in the organization and realization of an opera production. To fully understand the dynamics and specificities at play, it is necessary to analyse the individual dependency relations which a manager navigated during the production process. By incorporating all the processes and interactions – many of which occur informally or spontaneously in daily theatre life – we may broaden our understanding beyond a purely systemic reconstruction.

⁵ F. PIPERNO, *Il sistema produttivo fino al 1780*, in *Storia dell’opera italiana*. Vol. 4: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, ed. by L. BIANCONI and G. PESTELLI, Torino, Edizioni di Torino, 1987, pp. 1-75: 22ff.

⁶ A. JACOBSHAGEN, lemma “*Impresario*”, in *Sachlexikon des Musiktheaters*, ed. by A. JACOBSHAGEN and E. SCHMIERER, Laaber, Laaber-Verlag, 2016, pp. 256ff.: 256.

Applying Norbert Elias's concept of figuration – particularly his open understanding of this sociological theory – enables a more precise description of historical production processes by emphasizing personal interdependencies.⁷ To accomplish this, each individual opera production can be classified as a distinct figuration, characterized by dynamic processes of varying dependencies that serve as determining factors. This approach also allows for the relationships between involved persons to evolve over time, which is particularly relevant when analysing the chronological development of a production. While a thorough exploration of these dynamics exceeds the scope of this contribution, a detailed discussion of these considerations can be found in my forthcoming book on 18th-century Italian impresarios, based on my habilitation thesis *Einflussgröße Impresario. Produktionsfigurationen italienischer Opern im 18. Jahrhundert*.⁸ For the purposes of this analysis, it is essential to first concretize the concept of figurations in opera production through a suitable theoretical framework. Here, the impresario – understood as an ideal type – serves as a central node within a network, connecting three primary axes of relationships. Each axis represents a set of contractual and communicative ties with distinct partners, with whom the impresario maintains direct interactions. These axes are fundamental in shaping the production figuration and reflect the multifaceted dependencies and negotiations inherent in opera production of the time.

1. PARTNERSHIP WITH THE SOVEREIGN OR THEATRE OWNER: This involves a contractual arrangement where the sovereign authority or theatre owner becomes a temporary partner regarding the venue's license and user rights. Such agreements are often formalized through a *contratto d'appalto*.

2. PARTNERSHIP WITH PERFORMERS AND STAFF: This pertains to contracts with both artistic and non-artistic personnel – singers, musicians, dancers, and staff – whose engagement is typically limited to a single season or performance cycle. These contracts are often documented through *scritture*.

3. PARTNERSHIP WITH THE AUDIENCE: This includes agreements with the audience members, such as boxholders (season ticket holders or regular patrons) and occasional ticket buyers. The contractual documentation in this context consists of the *bollettino* or the lodge key.

This basic theoretical framework, within which figuration dynamics can oc-

⁷ Due to the familiarity of this concept, a general reference to the writings of Elias should suffice here, together with the reminder that he himself always avoided systemising any doctrinal classification of this approach in order not to undermine the open and dynamic character of the figure of thought.

⁸ The habilitation was awarded in 2023 at the Humboldt University of Berlin.

cur, is complicated by communication processes and interdependencies that can operate in all directions, with or without the impresario – conceived here as the hub of all three axes. However, for our purposes, it is sufficient to continue working within this foundational model to reconstruct the actual competencies and responsibilities of historical opera managers. This framework also undoubtedly applies to female leadership. Since their decision-making ability primarily depended on how the first axis was negotiated and organized, we will examine this initial contractual relationship more closely. This operating level can be differentiated into:

a) the scenario whereby the theatre owner and the operative production manager are the same individual. This type of owner-impresario holds significantly more authority and operates without a lease agreement.

b) the situation whereby the theatre owner assumes economic responsibility as the impresario but employs directors for separate operating areas. In this case, a director is contracted with the impresario and receives a negotiated salary, without bearing any financial responsibility.

c) the standard case of an impresario who enters into a lease agreement with a theatre owner, produces operas at their own expense, and shares in the income.

d) the common scenario whereby entrepreneurship is organized collectively, either through co-impresarios or associated companies. This arrangement is often the most complex.⁹

Given these distinctions, it is insufficient to simply label a historical figure an impresario or impresaria as if that alone explains everything. Instead, we must examine specific contractual relationships and approach the entire figuration to reconstruct the gradation of competencies and the degrees of influence each participant held over the artistic and administrative processes. Doing so allows us to better identify and theoretically supplement gaps that arise from the fragmentary transmission of sources in every opera production. Furthermore, this approach sensitizes us to differences in the designation of managers, such as the use of the term “direttore,” which denotes a partially responsible role and therefore cannot be equated with broad financial responsibility and liability for an opera production without further verification. There is increasing evidence that, in the 18th century, the use of this term already reflected this distinction.¹⁰ Let us, therefore, examine below three cases of “impresarie” or “direttrici.”

⁹ See also F. PIPERNO, *Impresariato collettivo e strategie teatrali. Sul sistema produttivo dello spettacolo operistico settecentesco*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, ed. by G. GUCCINI, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 295-304.

¹⁰ See R. ERKENS, *Impresario, Direttore oder Nebenjob? Funktionen von Opernunternehmen in*

The Impresaria Maria de Rosis Colonnesei
(*Teatro Capranica, Rome, 1712-1717*)

It may be surprising that the stewardship of Roman public theatre after the interruption caused by the War of the Spanish Succession was predominantly in the hands of a woman. The somewhat obscure and often overlooked¹¹ references to her activities – found in Saverio Franchi's studies of Roman theatres¹² – have yet to receive the recognition they deserve. Maria de Rosis Colonnesei was the daughter of the impresario Marcello de Rosis (1648-1701), whose long tenure at the helm of the Teatro Tordinona lasted from before the war until the theatre's demolition.¹³ Thus, de Rosis Colonnesei likely possessed considerable familiarity with the opera business. As a member of the petty Roman nobility, she could maintain close contact with local patronage, especially with the courtly administrations of Marie Casimire Sobieska and Cardinal Pietro Ottoboni. The mother of at least four children, she may have already been widowed when she became an opera producer, which might have helped her to broaden her social scope.¹⁴ She secured a six-year lease with the theatre owner Federico Capranica,¹⁵ establishing an impresarial monopoly on the Roman theatre scene for several years. The following overview illustrates her influential role (Tab. 1).

The table displays the opera managers of the carnival seasons at Roman theatres between 1710 and 1718. Impresari who signed the dedications (*dediche*) in the libretti are highlighted in grey. Unlike the soprano Maria Camati Brambilla,

mitteleuropäischen Theatern, in *Le forme dell'opera italiana del 18° secolo nei diversi paesi della regione transalpina*, ed. by M. JONÁŠOVÁ and T. VOLEK, Prag, Academia (= *L'opera italiana nei territori boemi durante il Settecento*, vol. VIII), 2025, pp. 43-60.

¹¹ R. STROHM, *A Context for "Griselda": the Teatro Capranica, 1711-1724*, in *Alessandro Scarlatti und seine Zeit*, ed. by M. LÜTOLF, Bern, Haupt, 1995, pp. 79-114. However, published patronage studies are largely void of any references to impresarie; see A. MARKUSZEWSKA, *Festa and Music at the Court of Marie Casimire Sobieska in Rome (1699-1714)*. Translated by Anna Gutowska and Tomasz Zymer, Berlin et al., Peter Lang, 2021.

¹² See S. FRANCHI, *Drammaturgia romana II (1701-1750)*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, p. xxxvi; S. FRANCHI, *Patroni, Politica, Impresari: le vicende storico-artistiche dei teatri romani e quelle della giovinezza di Metastasio fino alla partenza per Vienna*, in *Metastasio da Roma all'Europa*, ed. by F. ONORATI, Rome, Nuova Arti Grafiche Pedanesi (Collana della fondazione Marco Bessi XVI), 1998, pp. 7-48.

¹³ A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo* (2 vols.), Tivoli, Arti Grafiche Aldo Chicca, 1938.

¹⁴ For the few biographical details on de Rosis Colonnesei, see FRANCHI, *Drammaturgia romana*, cit., p. xxxvi, n. 23.

¹⁵ This is based on evidence from the Capranica family's accounting documents. Neither the original nor a copy is yet known, but is likely to be found in the still largely unexplored Fondo Capranica/Archivio Storico Capitolino, Rome.

Table 1. Opera managers at Roman theatres (1710-1718)

Stagione	Teatro della Pace	Teatro Capranica	Teatro Alibert ^(a)
€1710 ^(b)			
C1711		“Cavalieri Uniti” (collective impresa)	
C1712		Maria de Rosis Colonnese	
C1713		Maria de Rosis Colonnese	
C1714		Maria de Rosis Colonnese	
C1715		Maria de Rosis Colonnese	
C1716		Maria de Rosis Colonnese	
C1717	Filippo Albrizi (Stefano Grimani)	Maria de Rosis Colonnese	Antonio d’Alibert
C1718	Filippo Albrizi (Stefano Grimani)	Bernardo Robatti, Lorenzo Capua, Giuseppe Masini	Antonio d’Alibert

^(a) The Teatro Alibert was only built a few years after the War of the Spanish Succession and then opened as a new theatre in 1717; its first *dramma per musica* was performed one season later.

^(b) No licence issued; C = Carnival season.

who appeared as an “impresaria” forty years later, Maria de Rosis Colonnese did not use this title in any of the twelve *drammi per musica* libretti she produced across six seasons from 1712 to 1717. In the absence of such an explicit designation in publicly available documents – plausibly conditioned by restrictions on women’s theatrical activities in the capital of the Papal States – she also faded from the spotlight of local theatre historiography. Nonetheless, her impressive number of productions demonstrates that she possessed considerable professional experience as an opera manager.

Her role as an *impresaria* is still barely documented, but the sources known to us are unambiguous. A contractor-issued receipt explicitly refers to her as: «Sig.^{ra} M[ari]a direttrice dell’opere fatte per suo conto nel Teatro Capranica». ¹⁶ This indirectly references her lease with theatre owner Federico Capranica, the exact wording we cannot know in absence of the contract itself. Regarding the figure whose first contractual axis is verified with this entry, de Rosis Colonnese acted in the standard capacity of a leaseholder; although she is not indicated here as an “impresaria,” but as a “direttrice”, the exception could confirm the

¹⁶ I-Ras, Fondo Capranica, busta 102, fasc. 9: “Conto di Depositi vincolati fatti nel Sag.^o Monte di Pietà [...]” (1712-1721; entry dated 14 June 1715). Her name often appears in these account notes in connection with the rent to be paid for the use of the theatre.

rule in this case.¹⁷ Her status as an entrepreneur is also demonstrated by the lease of boxes, which proves the third level of figuration, namely contracts with audience members: de Rosis Colonnesei therefore had extensive rights over use over the venue to produce income.¹⁸

Furthermore, the impresaria was responsible for negotiating contracts with musicians, which ultimately confirms the second contractual aspect of the figuration. An otherwise unknown musician's contract, stipulated between de Rosis Colonnesei and the cellist Giuseppe Maria Perrone on December 6, 1715,¹⁹ for the upcoming carnival season,²⁰ exemplifies this significant area of her agency. Not only does her signature demonstrate her entrepreneurial autonomy, but the contract also contains a notable stipulation: no musician was permitted to let anyone into the orchestra without her explicit permission. The clause reads: «non sia lecito [...] introdurre nell'orchestra alcuna persona senza espressa licenza di d[ett]a Sig.^{ra}».²¹

Maria de Rosis Colonnesei was a full-time impresaria whose multifaceted activities are documented across all three axes of the figuration: her contractual relationships with the owner, her dealings with the musicians, and her engagement with the audience, particularly the box holders. Moreover, her agency as a woman is especially noteworthy within the context of the capital of the Papal States, where societal norms often restricted women from appearing publicly – though these restrictions varied depending on the pontificate. Her prominence thus challenges prevailing assumptions and fills a notable gap in the historiography of Roman theatres. This broader perspective now includes the vital contributions of a professional female impresaria, enriching our understanding of the theatrical landscape of Rome in this period.

¹⁷ The reference to her financial responsibility (“per suo conto”) confirms her entrepreneurial autonomy and therefore allows us to classify her as an impresaria. However, without the lease agreement it is not possible to determine precisely the degree of this autonomy.

¹⁸ See, for example, the three receipts for a box rental from Augusto Chigi to Maria de Rosis Colonnesei from the years 1714 to 1716, which can be found in the Performart database: <https://performart.huma-num.fr/> (accessed: 11 July 2025; sources from the Archivio Chigi, Biblioteca Apostolica Vaticana).

¹⁹ I-Ras, Tribunale civile del governatore (AF), filza 250 (1719), date 29 march 1719. The contract, which is preserved in the Roman civil court records, was renewed by both parties for the subsequent season in 1717.

²⁰ *Il Vincislao* and *Il Ciro* by Francesco Gasparini were produced in February 1716.

²¹ Ivi.

*The ‘Silent partner’ Camilla Mattei
(Teatro degli Erranti, Brescia, 1758)*

Let us now consider the renowned singer Camilla Mattei and a markedly different figuration of producing opera that allowed for female participation. This case shifts our attention to the summer of 1758 at Brescia’s Teatro degli Erranti, where three *virtuosi* – Camilla Mattei, along with the castrati Gaetano Guadagni and Domenico Luciani – performed Baldassare Galuppi’s second version of *Artaserse*, which had premiered in Padua seven years earlier.²² This constellation of stars alone is noteworthy. All three *virtuosi* had previously performed in London and returned to Italy in the second half of the 1750s. The castrati’s return was likely prompted by the cancellation of the 1755 autumn season in Lisbon, due to the earthquake that destroyed the Portuguese royal palace and its newly built theatre. The table 2 below illustrates that from the autumn season of 1755 onward, the careers of all three singers intersected in Brescia for one summer, only to diverge again afterward.

Which impresario managed to recruit these three celebrity singers for a single summer season in Brescia? What was the figuration and the nature of their hierarchical relationships? Essentially, there was no individual impresario at all. Instead, this is a case of a collective enterprise which operated in the distinctive guise of a *teatro a carato*, a kind of cooperative society formed by the *operisti* themselves. Additionally, in this particular case, we must also consider a special variation of this organizational structure.

The associated company as a form of enterprise was practiced in the Veneto from the 1750s onward, as will be detailed in my forthcoming study. The core feature of this figuration was that performers – singers, musicians, dancers, and other staff involved in the production – could participate in financing it by redefining their fees as financial contributions. Consequently, a guarantor (*pieggio*) was no longer necessary to obtain a performance license, which effectively provided a legal means of circumventing deposit regulations. If a season’s performances did not generate sufficient income, fees were proportionally reduced or withheld entirely, and artists could not assert claims, as they shared financial responsibility as shareholders of the company. Conversely, when earnings were positive, fees were increased proportionately, with documented examples of this practice. These collective agreements, many of which are known from Venice in this decade, never mention an impresario. This omission is logical, as the role was not filled by a singular figure; instead, all involved parties bore financial

²² For Guadagni’s biography in these years, cf. P. HOWARD, *The Modern Castrato. Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age*, New York, Oxford University Press, 2014, p. 84f.

Table 2. Careers of Gaetano Guadagni, Domenico Luciani, and Camilla Mattei from 1755 to 1758*

Season	Gaetano Guadagni	Domenico Luciani	Camilla Mattei
A1755	Lisbona (cancelled)	Lisbona (cancelled)	London (King's Theatre)
C1756			London (King's Theatre)
P1756		Bologna (Teatro Formagliari)	London (King's Theatre)
E1756	Vicenza (Teatro delle Grazie) (Galuppi: <i>Artaserse</i>)		
A1756		Firenze (Teatro della Pergola)	
C1757	Venezia (Teatro S. Benedetto)	Firenze (Teatro della Pergola)	
P1757	Reggio Emilia (Teatro Pubblico)	Venezia (Teatro S. Salvatore)	
E1757			Senigallia (Opera by Vincenzo Ciampi?)
A1757	Lucca (Teatro Pubblico) (Galuppi: <i>Artaserse</i>)		
C1758	Parma (Teatro Ducale)	Torino (Teatro Regio)	
P1758	Venezia (Teatro S. Salvatore) (Scolari: <i>Artaserse</i>)		
E1758	Brescia (Teatro degli Er-ranti) (Galuppi: <i>Artaserse</i>)	Brescia (Teatro degli Er-ranti) (Galuppi: <i>Artaserse</i>)	Brescia (Teatro degli Er-ranti) (Galuppi: <i>Artaserse</i>)

* Abbreviations: A = Autumn season; C = Carnival season; P = Spring season (*primavera*); E = Summer season (*estate*).

liability. A director, who assumed partial responsibility at a fixed salary – also categorized as a contribution – managed the administration within this framework, the most consistent form of a collective impresa.

Camilla Mattei had previously gained experience with this type of *teatro a carato* about a year earlier in Senigallia, where it seems she performed in an opera by Vincenzo Ciampi. The same arrangement was then replicated in Brescia; however, this time it involved only three partners – namely, the three leading singers – instead of a broader group of shareholders, performers, and

staff. This is evidenced by a Venetian notarial document: it is not a collective agreement, but an authorization signed on 28 May 1758, in preparation for the opera scheduled for the August fair in Brescia.²³ In this document, Mattei and Luciani authorized Guadagni to act on their behalf as a director («loro legittimo commesso, procuratore, e direttore»), granting him the power to sign the lease for the Brescia theatre («la scrittura di conventione, o sia di affitto del teatro»), apply for the necessary performance licenses («impetrare le dovute licenze»), and stipulate contracts with the operating staff («far le comparse necessarie»);²⁴

Mattei was therefore involved in an associated company and assumed financial risks. However, she immediately relinquished responsibility for the operational aspects of the business. She travelled to Brescia without actively participating in management tasks and thus did not directly influence the second and third figuration axes. Her primary identity remained that of a singer, while her role as a *caratista* within this entrepreneurship was presumably less significant. Consequently, she can be regarded as a ‘silent partner’ within a flat hierarchy alongside others in the company. Conversely, we may assume (*pace* Mattei) that, in managerial terms, Guadagni emerged as the ‘powerful figure’ in this production configuration.

Thanks to the *teatro a carato*, many women were permitted to participate as associated partners, particularly when over sixty individuals collaborated simultaneously, as was common in Venetian theatres of that decade. However, their influence on artistic decisions within this framework was likely limited, as the director served as the representative and primary operational interface for communication and decision-making. Nonetheless, women played a crucial role in the realization of this figuration, as many opera performances would not have been possible without their involvement. The willingness of female singers to assume financial risks in this context was particularly decisive.

The ‘Composite’ Teresa Colonna (Grimani Theatres, Venice, 1762)

The previous case has already demonstrated that Venice served as an incubator for women’s entrepreneurial activities on the *terraferma*. The final case brings us to Venice itself and directly in contact with the theatrical dynasty of the Grima-

²³ I-Vas, Notai, Cavagnis, busta 4289 (protocolli 1758, no. 75), pp. 373^{v/v}; see also the corresponding sketch in busta 4302 (minute maggio 1758, no. 75). – One of the two attestors was Nicolaus Gambara, the *protettore* of Camilla Mattei.

²⁴ Ivi (all quotation in this sentence).

ni family. Their long-standing leading position among local owner-impresarios was on borrowed time by the 1750s, but it gained a renewed lease on life with the opening of the Teatro San Benedetto in 1755.²⁵ Unfortunately, even recent theatre chronicles do not fully capture their prominence.²⁶ Michele Grimani was the city's most prominent owner-impresario, operating in various production capacities throughout his long career.²⁷ Typically, he (and his brothers) contracted directors such as Domenico Lalli or Carlo Goldoni for specific operational responsibilities. Nonetheless, the Grimani brothers always retained financial responsibility – meaning they consistently acted as impresari – which, due to the ownership structure of their theatres, did not require a lease contract.

This is important for understanding an anomaly involving a contract signed on December 23, 1761. The 64-year-old Michele Grimani leased two of his theatres, the Teatro San Samuele and the Teatro San Benedetto, for five years to a woman named Teresa Colonna. A former dancer and singer, Colonna was authorized to perform «opere serie et buffe in musica a piacere della suddetta impressaria».²⁸ Giovanni Polin already reported on this discovery at the 2024 Trondheim WoVen Conference (“*Women, Opera, and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice*”) and has transcribed the source from the Venetian State Archive.²⁹ His argument convincingly suggests that Colonna's tenure ended prematurely after a particularly unfortunate 1762 season, which saw the death of composer Vincenzo Ciampi in May, followed shortly thereafter by the death of Doge Francesco Loredan. Subsequently, she likely chose to pursue her singing career elsewhere, first in Prague and later in St. Petersburg.

Thus, her role as an impresaria was an anomaly even in the context of her own biography, representing a brief episode compared to Maria Camati Brambilla's longer tenure. But was she truly an “impresaria” as specified in the lease agreement, or were her powers and influence more limited – closer to those of a director – particularly given that the most influential owner-impresario of Venice was her contractual partner? Reconsidering the figuration within which she

²⁵ Cf. type a in the section on figurations of opera production.

²⁶ F. PASSADORE and F. ROSSI, *Il teatro San Benedetto di Venezia. Cronologia degli spettacoli 1755-1810*, Venezia, Fondazione Levi, 2003.

²⁷ Simona Bonomi provides important new insights in S. BONOMI, *I teatri Grimani di Venezia verso la metà del XVIII secolo*, «Drammaturgia», 17/7, 2021, pp. 103-158.

²⁸ I-Vas, Notai, Cavagnis, busta 4303 (minute 1759-1761), filza: Dicembre 1761, no. 182 and busta 4292 (protocolli 1761-1763), nr. 182, pp. 858^{r/v}, 859^{r/v}, 860^r.

²⁹ G. POLIN, *The Entrepreneur's Trial: Teresa Colonna and the Grimani Theatres in 1762*, in *Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice*, ed. by M. BUCCIARELLI, F. MENCHELLI-BUTTINI and C. JEANNERET, Turnhout, Brepols (forthcoming). I would like to thank Giovanni Polin for sharing his study with me prior to publication.

operated may offer a clearer answer. At first glance, the lease resembles, in kind, the one de Rosis Colonnese signed in Rome fifty years earlier. Colonna acquired the rights to use the venues, accepting «detti teatri in affitto, impegnandosi in quelli far rappresentar respettivam[ent]e, come si è detto di sopra opere serie, e buffe in musica»,³⁰ as emphasized in the opening paragraph of the contract. Formally, she possessed full artistic autonomy. However, the true complexity lies in the details—or rather, in the financial arrangements.

A closer examination of the first contractual axis reveals remarkable details. Notably, she was not required to pay any rent; instead, she received financial benefits, including a fund or endowment (*dote*) of four thousand *lira* for the Teatro San Samuele and nine thousand *lira* for the prestigious Teatro San Benedetto. (Both sums were to be provided in small denominations; see §3 of the contract).³¹ Furthermore, she was granted the right to rent boxes on only one tier, while the usufruct of all other tiers remained with the Grimani family (§5). This concession appears modest – covering approximately 20% of the total boxes – although the evening revenues from the stalls were entrusted to her (§7). However, her allocation primarily concerned the more variable segment of the audience, complicating the calculation of overall profits.

Under this financing arrangement, the singer-impresaria was responsible for covering all seasonal production costs, including the salaries of the singers and musicians, as well as the entire stage crew. While the guaranteed payments from Grimani provided some financial security, they also limited her decision-making autonomy. Since she did not assume the full risk, it is likely that Michele Grimani remained actively involved in the operational aspects of the enterprise. Nonetheless, she enjoyed more independence than a director with only partial responsibility. This arrangement can be described as a figuration of co-entrepreneurship between Grimani and Colonna, with most of the financial burden falling on the Grimani and consequently significantly reducing Colonna’s potential financial gains. It appears that Michele Grimani maintained firm control over the business, outsourcing only certain operational aspects of the production. As the saying goes, «he who pays, decides»: it is probable that the impresaria Colonna had to involve her co-impresario Grimani in artistic decisions, such as

³⁰ Ivi.

³¹ Research into the production history of Italian opera currently lacks a comprehensive accounting of the sources necessary to trace when impresarial leases were rent-free, but instead entailed a subsidy towards seasonal production costs in the form of a *dote*. This shift represents the culmination of a broader development marked by steadily rising production costs, which became increasingly difficult for a single opera entrepreneur to manage. The 1750/1760s may, as the Colonna example shows, mark a shift in this direction – whether selectively or across the board is not yet clear.

selecting scores and singers. Her intermediate, composite figure as an “impresaria” and “direttrice” – may also explain why she presumably cancelled her contract immediately after her first season of managing a theatre in Venice. Nevertheless, her single-season managerial experience in the opera business aligns with that of over 500 male colleagues who also operated as one-time impresarios during the 17th and 18th centuries.³²

Viewing opera productions as dynamic figurations of dependencies allows us to better understand the historical context and conditions under which these performances occurred. This figuration-model framework not only sheds light on these intricate relationships but also enables us to recognize and appreciate female agency in the 18th century with greater precision. Although women’s quantitative presence in the opera business may have been modest, their qualitative influence – particularly in roles such as “impresaria” or “direttrice” – was comparable to that of their male counterparts, likewise varying according to the specific figurations of the role(s) they played behind the scenes.

Bibliography

- S. BONOMI, *I teatri Grimani di Venezia verso la metà del XVIII secolo*, «Drammaturgia», 17/7, 2021, pp. 103-158.
- A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo* (2 vols.), Tivoli, Arti Grafiche Aldo Chicca, 1938.
- R. ERKENS, *Impresario, Direttore oder Nebenjob? Funktionen von Opernunternehmen in mitteleuropäischen Theatern*, in *Le forme dell’opera italiana del 18° secolo nei diversi paesi della regione transalpina*, ed. by M. JONÁŠOVÁ and T. VOLEK, Prag, Academia (L’opera italiana nei territori boemi durante il Settecento, vol. VIII), 2025, pp. 43-60.
- S. FRANCHI, *Drammaturgia romana II (1701-1750)*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997.
- S. FRANCHI, *Patroni, Politica, Impresari: le vicende storico-artistiche dei teatri romani e quelle della giovinezza di Metastasio fino alla partenza per Vienna*, in *Metastasio da Roma all’Europa*, ed. by F. Onorati, Rome, Nuova Arti Grafiche Pedanesi (Collana della fondazione Marco Bessi XVI), 1998, pp. 7-48.
- B.L. GLIXON, *Opera for a Paying Public (Italy c. 1637 - c.1700)*, in *The Cambridge Companion to Seventeenth-Century Opera*, ed. by J. WAEBER, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, pp. 67-88.

³² This estimate is based on a summary, quantitative evaluation of all the names listed as impresarios in the Sartori catalogue (approx. 1140 names in C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994). As this older study did not yet apply the distinctions inherent in the figuration model, these figures are only a rough approximation.

- P. HOWARD, *The Modern Castrato. Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age*, New York, Oxford University Press, 2014.
- A. JACOBSHAGEN, lemma “Impresario”, in *Sachlexikon des Musiktheaters*, ed. by A. JACOBSHAGEN and E. SCHMIERER, Laaber, Laaber, 2016, pp. 256ff.
- P. MAIONE, *Giulia de Caro: from Whore to Impresario. On “cantarine” and Theatre in Naples in the Second Half of the Seventeenth Century*, in *Das Eigene und das Fremde – Beziehungen zwischen verschiedenen Musikkulturen. Online-Tagungsbericht*, ed. by K. DREXEL and R. LEPUSCHITZ, Innsbruck, Universität Innsbruck, 2013, pp. 1-13.
- A. MARKUSZEWSKA, *Festa and Music at the Court of Marie Casimire Sobieska in Rome (1699-1714)*. Translated by Anna Gutowska and Tomasz Zymer, Berlin et al., Peter Lang, 2021.
- F. PASSADORE and F. ROSSI, *Il teatro San Benedetto di Venezia. Cronologia degli spettacoli 1755-1810*, Venezia, Fondazione Levi, 2003.
- F. PIPERNO, *Il sistema produttivo fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*. Vol. 4: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, ed. by L. BIANCONI and G. PESTELLI, Torino, Edizioni di Torino, 1987, pp. 1-75.
- F. PIPERNO, *Impresariato collettivo e strategie teatrali. Sul sistema produttivo dello spettacolo operistico settecentesco*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, ed. by G. GUCCINI, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 295-304.
- G. POLIN, *The Entrepreneur's Trial: Teresa Colonna and the Grimani Theatres in 1762*, in *Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice*, ed. by M. BUCCIARELLI, F. MENCHELLI-BUTTINI and C. JEANNERET, Turnhout, Brepols (forthcoming).
- C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994.
- R. STROHM, *A Context for “Griselda”: the Teatro Capranica, 1711-1724*, in *Alessandro Scarlatti und seine Zeit*, ed. by M. LÜTOLF, Bern, Haupt, 1995, pp. 79-114.
- R. THEOBALD, *Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti. 1730-1766. Ein neues Verzeichnis der Spielorte und Produktionen*, Wien, Hollitzer, 2015.

Katharina Sophie Diestel

Maria Camati Brambilla als Sängerin-Impresaria: *Female agency* im Italienischen Opernbetrieb des 18. Jahrhunderts

Impresaria im Kontext des 18. Jahrhunderts

Mit «Maria Camatti Brambilla Impresaria»¹ bzw. «*Maria Camati Brambilla Impres.*»² sind die Widmungen der Libretti des 1752 in Rovigo und 1753 in Vicenza aufgeführten Drama per musica *L'Antigono* unterzeichnet. In beiden Produktionen verkörperte Maria Camati zudem die Rolle der *prima donna* Berenice. Trotz der wachsenden Präsenz von Frauen im öffentlichen Raum und Diskurs des 18. Jahrhunderts³ stellt das Auftreten einer Frau als Widmungsgeberin – noch dazu mit der nachdrücklichen Bezeichnung ihrer Position als ‘Impresaria’ der Produktion – angesichts der Seltenheit weiblicher Leitungskakteurinnen im damaligen Opernbetrieb eine bemerkenswerte Ausnahme dar. Zumal in einer weiteren *L'Antigono*-Produktion in Mantua, ebenfalls im Jahre 1752 und mit Camati als Berenice, Camatis Ehemann Giovanni Domenico Brambilla die Widmungssignatur verantwortete, jedoch ohne eine dezidierte Funktionsbezeichnung.⁴

John Rosselli spricht vom Impresario als «modern businessmen» innerhalb einer «Opera Industry».⁵ Zu den Aufgaben gehörten die Kommunikation und

¹ P. METASTASIO, *L'Antigono. Drama per musica da rappresentarsi in Rovigo nel Teatro Vanezze in occasione della Prossima Fiera di Ottobre dell'Anno 1752*, Venedig, Modesto Fenzo, 1752, S. 6. Vorhanden in: Casa di Carlo Goldoni, Biblioteca di Studi Teatrali, Venedig, collocazione 57 E 66.

² P. METASTASIO, *L'Antigono. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro delle Grazie in Vicenza nel venturo Mese di Settembre*, S. 4, Venedig, Modesto Fenzo, 1753. URL: <http://www.urfm.braidense.it/rd/01156.pdf>, Zugriff: 14.12.2024.

³ Vgl. u.a. R. MESSBARGER, *The Century of Women: Representations of Women in Eighteenth-Century Italian Public Discourse*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, S. 139.

⁴ P. METASTASIO, *L'Antigono. Drama per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro vecchio di Mantova nel carnevale dell'anno MDCCLII*, Mantua, Alberto Pazzoni, 1752. URL: <http://www.urfm.braidense.it/rd/04215.pdf>, Zugriff: 14.12.2024.

⁵ Vgl. J. ROSSELLI, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, S. 109.

Verhandlungen um die Theaterstätte, die Akquise von Künstler:innen und weiterem Personal sowie das vertragliche und finanzielle Management. Unter anderem setzen sich Richard Erkens und Gianluca Stefani in jüngsten Studien mit dem Impresariat in der italienischen Oper auseinander.⁶ Erkens erweiterte dabei das Verständnis der Oper als «sistema produttivo», wie es Franco Piperno innerhalb seiner gleichnamigen Schrift von 1987 beschrieb,⁷ um die «Denkfigur einer Produktionsfiguration», in die der einzelne oder kollektiv agierende Impresario eingebunden ist, und dem darin eine «maßgebliche Einflussgröße auf das ästhetische “Produkt” Aufführung» zukommt, wobei sein Einfluss *vor* der Aufführungsphase am größten war.⁸ Die Handlungs- und Kommunikationsebene der in die Produktion involvierten Künstler:innen umfasste dagegen insbesondere die Aufführungsphase.⁹ Die Wirkmacht von in Doppelfunktion agierenden Künstler:innen-Impresar:innen erweiterte sich folglich signifikant, da sie sowohl administrative als auch künstlerische Bereiche abdeckte. Ein Impresariat war zudem mit Ansehen und der «Stärkung der eigenen Einfluss- und Machtstellung verbunden [...], die sich gleichfalls “nach außen” als ein Zuwachs an sozialem Prestige manifestierte».¹⁰ Dies konnte insbesondere für Frauen in der damaligen Zeit ihre Lebensrealität und ihren Handlungsspielraum stark verändern.

Wie Camati agierten möglicherweise die meisten Impresarinnen des 18. Jahrhunderts in der Doppelfunktion der Künstlerin-Impresaria.¹¹ Ein Grund dafür dürfte das eigene Kapital gewesen sein, über das erfolgreiche Bühnenkünstlerinnen im Laufe ihrer Karriere verfügten und das ihnen ermöglichte, als Impresaria

⁶ Siehe R. ERKENS, *Einflussgröße Impresario. Produktionsfigurationen italienischer Opern im 18. Jahrhundert*, nachfolgende Zitate mit freundlicher Genehmigung des Autors aus dem noch unveröffentlichten Manuskript der Habilitationsschrift von 2023; G. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Florenz, Firenze University Press, 2015; ID., *Francesco Santurini impresario d'opera a Venezia (1674-1683)*, «Drammaturgia», 15, n.s. 5, 2020, S. 55-82; ID., *Production of Opera Pasticcios in Venice in the Early 18th Century. The Impresario's Role*, in *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics*, hrsg. von B. OVER und G. ZUR NIEDEN, Bielefeld, transcript, 2021, S. 377-396.

⁷ Siehe F. PIPERNO, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, 6 Bd., Bd. 4: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, hrsg. von L. BIANCONI und G. PESTELLI, Turin, EDT, 1987, S. 1-75.

⁸ Vgl. ERKENS, *Einflussgröße Impresario*, cit., S. 8.

⁹ Vgl. *ivi*, S. 36.

¹⁰ *Ivi*, S. 659.

¹¹ Exemplarisch sind Faustina Bordoni als weitere Sängerin-Impresaria sowie Teresa Colonna als Ballerina-Impresaria zu nennen; vgl. hierzu das Kapitel von R. ERKENS in diesem Band sowie K.S. DIESTEL, *Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice*, Tagungsbericht, Norwegian University of Science and Technology 09.-13.04.2024, Gesellschaft für Musikforschung (online), 2024. URL: <https://www.musikforschung.de/tagungsbericht/women-opera-and-the-public-stage-in-eighteenth-century-venice/>, Zugriff: 01.07.2025.

tätig zu werden. «Lo spettacolo operistico comporta in ogni caso uno sforzo economico ed organizzato considerevole»,¹² sodass der Beruf meist von wohlhabenderen Bürger:innen ausgeübt wurde.¹³ Die bisher unerforschte Tätigkeit Camatis als Impresaria sowie weiterer Impresarinnen stellt eine erhebliche Forschungslücke dar – und dies, obwohl die wenigen weiblichen Impesarinnen im Opernbetrieb des 18. Jahrhunderts ein bedeutendes Beispiel weiblicher Partizipation in einer leitenden administrativen Position innerhalb kommerzialisierter Strukturen jener Zeit sind. Die Untersuchung der Aktivitäten weiblicher Impesarinnen, insbesondere der Netzwerke, in denen sie agierten, sowie ihres potenziellen Einflusses auf Opernproduktion, musikalisches Repertoire und dessen kulturellen Transfer kann daher maßgeblich zur Erforschung von öffentlicher Präsenz, Sichtbarkeit, Selbstbestimmung, Handlungsfähigkeit und Ansehen weiblicher Akteurinnen im Opernbetrieb der damaligen Zeit beitragen.

Camatis (Un-)Sichtbarkeit in der Forschung

Bislang befasste sich lediglich Judit Zsovár in Einzelstudien mit Maria Camati.¹⁴ Ihr Fokus lag dabei auf Camatis Aktivitäten als Sängerin, insbesondere in den Jahren von 1730 bis 1733 am Wiener Kärntnertortheater. Gleichzeitig bietet sie einen Überblick über Camatis stimmliches Profil sowie ihre Entwicklung als Sängerin innerhalb ihrer Karriere von tertiären zu *prima donna*-Rollen – insgesamt wies sie deren Mitwirkung in über 60 Produktionen nach.¹⁵ Die künstlerische Laufbahn Camatis war durch eine hohe Mobilität gekennzeichnet, sowohl in Form von Einzelmobilität als auch innerhalb reisender Opernkompanien, und dies über den italienischsprachigen Raum hinausgehend. Ihre künstlerischen Stationen bilden sich in der weiteren Sekundärliteratur auf anschauliche Weise ab. Besonders häufig wird sie in geographischen Räumen, in denen sie künstlerisch tätig war, oder in deren Kontext genannt, beispielsweise in Schriften zu

¹² PIPERNO, *Il sistema produttivo*, cit., S. 3.

¹³ Vgl. STEFANI, *Sebastiano Ricci*, cit., S. 119.

¹⁴ Siehe J. ZSOVÁR, *Insights into the Early Years of Vienna's First Public Opera House: Farinella at the Kärntnertortheater, 1730-1732*, in *Opera as Institution: Networks and Professions (1730-1917)*, hrsg. von C. SCUDERI und I. ZECHNER, Zürich, LIT, 2019, S. 37-54; ID., *Singers of the Viennese Kärntnertortheater in the 1730s in Light of Aria Substitutions and Pasticcios*, in *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics*, hrsg. von B. OVER und G. ZUR NIEDEN, Bielefeld, transcript, 2021, S. 425-446; ID., *Maria Camati detta la Farinella: Eine junge Sopranistin am Wiener Kärntnertortheater (1730-1732)*, in *Das Wiener Kärntnertortheater 1728-1748. Vom städtischen Schauspielhaus zum böfischen Opernbetrieb*, hrsg. von A. SOMMER-MATHIS und R. STROHM, Wien, Hollitzer, 2023, S. 619-644.

¹⁵ Vgl. ZSOVÁR, *Maria Camati detta la Farinella*, cit., S. 638-643.

spezifischen Theatern, meist jedoch nur in Nebensätzen oder kurzen Abschnitten.¹⁶ Abgesehen von Zsovárs Forschung findet Camatis Wirken als Impresaria bei den *L'Antigono*-Produktionen in der Sekundärliteratur keine Erwähnung. Auch eine systematische Aufarbeitung ihrer Biographie steht noch aus. Dabei hat, Michele Calella zufolge, «[d]ie musikwissenschaftliche Frauen- und Genderforschung [...] wesentlich dazu beigetragen, das Thema der musikalischen Biographie wieder auf die Agenda des Fachs zu setzen», um die Wechselwirkungen zwischen privaten und beruflichen Vernetzungen, «biographische[r] Mobilität» und Kulturtransfer eingehender analysieren zu können.¹⁷ Die biographische Auseinandersetzung, gerade im Blick auf Leitungsakteurinnen, kann wertvolle Aufschlüsse geben, etwa ob sie eigene Netzwerke besaßen und diese gezielt einsetzten – ein Aspekt des Ausdrucks ihrer *agency*.

Ziel dieses Beitrags ist es, erstmals Camatis Wirken als Impresaria gezielt zu beleuchten, mit Fokus auf den von ihr signierten *L'Antigono*-Produktionen. Eine vorangehende Skizzierung ihrer künstlerischen Stationen dient der Kontextualisierung ihrer impresarialen Tätigkeit und verdeutlicht zugleich ihre länderübergreifende Mobilität sowie die aufgebauten Netzwerke, auf die sie als Impresaria zurückgreifen konnte. Die Analyse ihres Wirkens in den *L'Antigo-*

¹⁶ Siehe für Wien weiterhin J. PERUTKOVÁ, *Das Pasticcio Giulio Cesare in Egitto (1731) im Kontext des Opernbetriebs am Wiener Kärntnertortheater: Alte und neue Feststellungen*, in *L'opera italiana – tra l'originale e il pasticcio*, hrsg. von M. JONÁSOVÁ und T. VOLEK, Prag, Academia, 2023, S. 279-296; für Berlin: C. Freiherr von LEDEBUR, *Tonkünstler-Lexikon Berlin's*, Berlin, Ludwig Rauh, 1861; L. SCHNEIDER, *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin, Duncker und Humblot, 1852; M. OLESKIEWICZ, *The Court of Brandenburg-Prussia*, in *Music at German Courts, 1715-1760. Changing Artistic Priorities*, hrsg. von S. OWENS, B.M. REUL und J.B. STOCKIGT, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2011, S. 79-130; R. STROHM, *Rodelinda und Cleopatra von London nach Berlin*, in *Raum-Hof-Musik. Topologisch-kulturwissenschaftliche Studien zu Residenzkulturen*, hrsg. von P. MÜCKE und S. ACQUAVELLA-RAUCH, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms, 2021, S. 9-30; für Mantua: P. CIRANI, *Musica e spettacolo nel Teatro nuovo di Mantova: 1732-1898*, Mantua, Casa del Mantegna, 2001; für Graz: F. BISCHOFF, *Zur Geschichte des Theaters in Graz (1574-1775)*, «Mittheilungen des Historischen Vereines für Steiermark», 40, 1892, S. 113-134; K. FLEISCHMANN, *Das steirische Berufsbeater im 18. Jahrhundert*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1974 (Theatergeschichte Österreichs, Bd. 5, H. 1); C. POLLERUS, H. HASLMAYER, *Die Grätzerische Pallas. Zum Musikleben in Graz im 18. Jahrhundert*, in *Steiermark: Wandel einer Landschaft im langen 18. Jahrhundert*, hrsg. von H. HEPPNER und N. REISINGER, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2006, S. 345-374; für Russland: R.-A. MOOSER, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle*, 2 Bde., Bd. 1: *Des origines à la mort de Pierre III (1762)*, Genf, Mont-Blanc, 1948; H. KINDERMANN, *Das russische Theater des 18. Jahrhunderts*, in Id., *Theatergeschichte Europas*, 15 Bde., Bd. 5: *Von der Aufklärung zur Romantik* (2. Teil), Salzburg, Otto Müller, 1962; M. RITZAREV, *Eighteenth-Century Russian Music*, Aldershot-Burlington, Ashgate, 2006; für Danzig: H. RAUSCHNING, *Musikgeschichte Danzigs*. Kapitel IV: *Die Anfänge des öffentlichen Konzertwesens*, Berlin, Ebering, 1911.

¹⁷ Vgl. M. CALELLA, *Musikwissenschaft: eine Einführung*, Lilienthal, Laaber, 2024, S. 82-84.

no-Produktionen soll exemplarisch aufzeigen, welchen Handlungsspielraum und welchen Einfluss Camati im künstlerischen und organisatorischen Produktionsprozess möglicherweise konkret einnahm.

Künstlerische Mobilität: Camatis Stationen als Sängerin und Impresaria

Um 1710 in Venedig geboren,¹⁸ debütierte Camati im Januar 1729 in ihrer Heimatstadt am Teatro Giustiniano di S. Moisè.¹⁹ Über ihre musikalische Ausbildung ist bisher nichts bekannt. Bis 1753 wirkte Camati als Sängerin primär im italienischsprachigen Raum und kehrte dabei regelmäßig nach Venedig zurück, wo sie in Kompositionen unter anderem von Antonio Vivaldi, Johann Adolf Hasse und Baldassare Galuppi an verschiedenen Theatern auftrat, darunter am Teatro S. Cassiano, Teatro S. Angelo und Teatro S. Samuele.²⁰ Unterbrechungen dieser Jahre bilden ihre Aufenthalte in Wien 1730-33 und Berlin 1741-42. Sowohl am Wiener Kärntnertheater als auch an der Königlichen Hofschaubühne in Berlin war Camati eine der ersten italienischen Stimmen, die dort im Zuge der «migration of Italian musicians to Northern Europe»²¹ auftraten. Zsovár vermutet, dass Camati am Kärntnertheater in allen italienischsprachigen Produktionen von 1730-32 und damit in etwa 20 Opern mitwirkte.²² Es folgte etwa ein Jahrzehnt erneuter Engagements im italienischsprachigen Raum, darunter in Venedig, Bologna, Verona, Mantua und auch Neapel.²³ Camatis Künstlername *La Farinella*, den sie spätestens ab 1733 in den gedruckten Libretti trug,²⁴ verweist auf ihren Erfolg als Sängerin. Sie erhielt diesen wahrscheinlich auf Grund ihrer Virtuosität und ihrer Vorliebe für Arien des berühmten Kastraten Carlo

¹⁸ Vgl. K.J. KUTSCH, L. RIEMENS, *Camati, Maria, Sopran*, in *Großes Sängerlexikon*, 7 Bde., Bd. 1, hrsg. von Id., München, 2004³, S. 536.

¹⁹ Vgl. ZSOVÁR, *Maria Camati detta la Farinella*, cit., S. 619 und 638; V. CASSANI, *Filandro. Drama comico-pastorale da rappresentarsi nel Teatro Giustiniano di San Moise' l'anno MDCCXXXIX*, Venedig, Marino Rossetti, 1729². URL: <http://www.urfm.braidense.it/rd/03141.pdf>, Zugriff: 31.10.2024.

²⁰ Vgl. ZSOVÁR, *Maria Camati detta la Farinella*, cit., S. 638-642.

²¹ G. ZUR NIEDEN, *Roads 'which are commonly wonderful for the musicians' – Early Modern Times Musicians' Mobility and Migration*, in *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, hrsg. von G. Z.N. und B. OVER, Bielefeld, 2016, S. 11-31: 17.

²² Vgl. ZSOVÁR, *Maria Camati detta la Farinella*, cit., S. 636.

²³ Vgl. *ivi*, S. 639f.

²⁴ Siehe *L'Egese. Melodramma per musica da rappresentarsi nella città di Trieste in occasione della Fiera dell'anno 1733*, Venedig, Steffano Valvasense, 1733. URL: <http://www.urfm.braidense.it/rd/02375.pdf>, Zugriff: 01.07.2025.

Broschi *detto Il Farinelli*.²⁵ König Friedrich II., der ab 1740 in Preußen amtierte, «sandte Kapellmeister Graun im Winter nach Italien, um Opernstudien durchzuführen und italienische Gesangsvirtuosen zu engagieren [...]. Graun kehrte im Frühjahr 1741 mit acht Sängern zurück», darunter Camati.²⁶ Der Bau der Königlichen Oper war zu dem Zeitpunkt noch nicht abgeschlossen, sodass die erste Oper *Rodelinda* mit Camati in der Rolle der Edvige in einem Übergangstheater aufgeführt wurde.²⁷ Camati verließ Berlin bereits wieder 1742.²⁸ Einige Sekundärquellen legen nahe, dass Camati hiernach erneut in Wien wirkte.²⁹ Sollte dies zutreffen, widersprechen die von der Sekundärliteratur genannten Zeitangaben (bis 1747³⁰ bzw. bis 1756³¹) allerdings den Nachweisen, die Zsovár zufolge bereits ab 1743 Camatis Rückkehr nach Italien belegen.³² Einzelne Darstellungen, wonach Camati unmittelbar nach den Aufenthalten in Berlin und Wien nach St. Petersburg gegangen sei,³³ sind anhand nachweislicher Aktivitäten als Impresaria in verschiedenen Städten des heutigen Italiens sowie in Graz klar zu widerlegen. Diese fanden in den 1750er Jahren und somit vermutlich am Höhepunkt ihrer Karriere statt, denn Camati war ab der zweiten Hälfte der 1740er Jahren nahezu ausschließlich als *prima donna* besetzt.³⁴ Anders als viele ihrer weiblichen Zeitgenossinnen³⁵ verfügte sie demnach wahrscheinlich über ein gut ausgebautes Netzwerk, gesellschaftliches Ansehen und eigenes Kapital. Als weitere intersektionale Faktoren dürften Camatis Herkunft aus dem bürgerlichen Milieu, ihre Heirat³⁶ mit Giovanni Domenico Brambilla sowie ein

²⁵ Vgl. u. a. ZSOVÁR, *Maria Camati detta la Farinella*, cit., S. 619f.

²⁶ Vgl. R. STROHM, *Rodelinda und Cleopatra von London nach Berlin: zur Frühphase der friederizianischen Hofoper*, in *Raum-Hof-Musik. Topologisch-kulturwissenschaftliche Studien zu Residenzkulturen*, hrsg. von P. MÜCKE und S. ACQUAVELLA-RAUCH, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms, 2021, S. 9-30: 16.

²⁷ Vgl. L. SCHNEIDER, *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin, Duncker und Humblot, 1852, S. 62-64; G.G. BOTTARELLI, *Rodelinda. Regina de' Longobardi. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo Regio Teatro della Corte*, Ambrosius Hauden, 1741, Präliminarien. URL: <https://www.loc.gov/resource/music.musschatz-18650/?sp=7&st=image&r=-0.151,-0.026,1.435,0.691,0>, Zugriff: 21.05.2025.

²⁸ Vgl. BISCHOFF, *Zur Geschichte des Theaters in Graz*, cit., S. 127.

²⁹ Vgl. u. a. ibid.; LEDEBUR, *Tonkünstler-Lexikon Berlin's*, cit., S. 84.

³⁰ Vgl. KUTSCH-RIEMENS, *Camati*, cit., S. 536.

³¹ Vgl. BISCHOFF, *Zur Geschichte des Theaters in Graz*, cit., S. 127; LEDEBUR, *Tonkünstler-Lexikon Berlin's*, cit., S. 84.

³² Vgl. ZSOVÁR, *Maria Camati detta la Farinella*, cit., S. 641.

³³ Vgl. BISCHOFF, *Zur Geschichte des Theaters in Graz*, cit., S. 127; LEDEBUR, *Tonkünstler-Lexikon Berlin's*, cit., S. 84.

³⁴ Vgl. ZSOVÁR, *Maria Camati detta la Farinella*, cit., S. 638-643.

³⁵ Vgl. M. HUNT, *Women in Eighteenth Century Europe*, New York, Routledge, 2010, S. 14.

³⁶ Eine Heirat bedeutete damals einen «enormous prestige advantage [...]». Married women usually had [...] more lucrative jobs than never-married women», vgl. ibi, S. 55.

vermuteter Bildungsstand dazu beigetragen haben, die Position der Impresaria überhaupt anstreben und wahrnehmen zu können.³⁷ Sie wirkte in dieser nach aktuellem Stand mindestens in folgenden Produktionen:³⁸

Tabelle 1. Produktionen mit quellenbelegter impresarialer Tätigkeit Camatis

<i>L'Antigono</i>	Oktober 1752	Teatro Vanezze	Rovigo
<i>L'Antigono</i>	September 1753	Teatro delle Grazie	Vicenza
<i>L'Ernelinda / Ermelinda</i>	Herbst 1754	Tummelplatztheater	Graz

Denkbar ist Camatis Ttigkeit oder Mitwirkung im Impresariat darüber hinaus in:

Tabelle 2. Produktionen mit wahrscheinlicher impresarialer Beteiligung Camatis

<i>L'Ipermestra</i>	Karneval 1751	Regio-Ducal Teatro Vecchio	Mantua
<i>L'Antigono</i>	Karneval 1752	Regio-Ducal Teatro Vecchio	Mantua
<i>Il Vologeso</i> (Baldassare Galuppi)	Karneval 1753	Regio-Ducal Teatro Vecchio	Mantua
<i>Artaserse</i> (Baldassare Galuppi)	Karneval 1753	Regio-Ducal Teatro Vecchio	Mantua
<i>Il Vologeso</i> (Baldassare Galuppi)	Karneval 1754	Tummelplatztheater	Graz
<i>L'Arminio</i>	Karneval 1754	Tummelplatztheater	Graz

Hierfür finden sich zum einen Indizien in Paola Ciranis *Musica e spettacolo nel Teatro nuovo di Mantova: 1732-1898* (2001), die das Ehepaar Brambilla gemeinsam als Impresari am Teatro Vecchio in Mantua angibt.³⁹ Interessanterweise bernahmen sie diesen Posten trotz der schwierigen finanziellen Lage des Theaters – «non godeva di una dote» und aufgrund einiger zusätzlicher struktureller Nebenvereinbarungen «si rilevava problematico trovare un impresario disposto a rischiare».⁴⁰ Allerdings liegt ein Gesuch vom Januar 1753 im Staatsarchiv in Mantua vor, worin sie um die Erlaubnis baten, zeitgleich zur Opernspielzeit

³⁷ Zu intersektionalen Faktoren siehe u. a. M.E. WIESNER-HANKS, *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019⁴ (New Approaches to European History).

³⁸ Vgl. METASTASIO, *L'Antigono*, Rovigo, 1752; ID., *L'Antigono*, Vicenza, 1753; C. SARTORI, *Indice degli impresari*, in *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 5 Bde. und 2 Indizes, Index 1, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1993, S. 471-482: S. 473; ID., *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 5 Bde. und 2 Indizes, Bd. 3, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1991, S. 57; BISCHOFF, *Zur Geschichte des Theaters in Graz*, cit., S. 127.

³⁹ Vgl. CIRANI, *Musica e spettacolo nel Teatro nuovo di Mantova*, cit., S. 57 und S. 118.

⁴⁰ Vgl. *ivi*, S. 53.

Maskentanzabende im Teatro Nuovo geben zu dürfen, um die hohen Produktionskosten auszugleichen.⁴¹ Die enge Verbindung der *L'Antigono*-Produktionen, auf die im weiteren Verlauf noch eingegangen wird, legt ebenfalls eine leitende Mitwirkung Camatis in den Produktionen in Mantua nahe.⁴² Zum anderen bewarb sich Camati Ferdinand Bischoff zufolge im Jahre 1754 am Tummelplatztheater in Graz, um dort «im Herbst und Fasching italienische Opern, aber auch Bälle und Redouten veranstalten zu dürfen [...], aber als Leiter derselben wird nur bei der Aufführung der *Ermelinda* im Herbst die *Brambilla*, später aber *Francesco Orci* genannt. Aufgeführt wurden die Opern *Ermelinda*, *Vologeso* und *Arminio*».⁴³ Denkbar ist eine impresariale oder zumindest einflussreiche Funktion Camatis auch in *Il Vologeso* und *L'Arminio*. Die Grazer Besetzung des bereits 1753 in Mantua aufgeführten *Il Vologeso* weist Überschneidungen mit der *L'Antigono*-Produktion von Vicenza auf.⁴⁴ Gleiches gilt für *L'Arminio*.⁴⁵ Darüber hinaus war Camati bei der *L'Arminio*-Produktion 1747 in Venedig als Sängerin beteiligt.⁴⁶ Nach Christine Pollerus und Harald Haslmayr bestand sogar eine gemeinsame «Truppe unter der Leitung von *Francesco Orci* und *Maria Camati*», die sich «durch ein gutes Sängersenemble (zum Großteil ehemalige Mitglieder der Mingottischen Truppe) [...] auszeichnete»⁴⁷ – eine Angabe, die einer genaueren Überprüfung bedarf. In Mantua wie auch in Graz war Camati bereits zuvor als Sängerin engagiert gewesen, sodass sie offensichtlich auf entscheidende Kontakte vor Ort zurückgreifen konnte.

Erst ab 1757 kann nach derzeitigem Forschungsstand Camatis Biographie weiter nachvollzogen werden: «Arrivée à Saint-Pétersbourg en 1757, elle fut d'abord l'un des principaux sujets de la compagnie de G.-B. Locatelli qui lui confia nombre de rôles importants».⁴⁸ Die hohe Reisetätigkeit der Opernsängerinnen im 18. Jahrhundert war insofern außergewöhnlich, als Reisen zu dieser

⁴¹ Vgl. *ivi*, S. 57.

⁴² Möglicherweise ebenso in der Giovanni Domenico Brambilla zugeschriebenen *L'Ipermestra*, vgl. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., Bd. 3, S. 480.

⁴³ BISCHOFF, *Zur Geschichte des Theaters in Graz*, cit., S. 127.

⁴⁴ Vgl. METASTASIO, *L'Antigono*, Vicenza, 1753, S. 5; *Il Vologeso. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro al Tummel-Platz in Graz nell' Carnovale 1754*, Graz, Erbe Widmanstadi, Präliminarien. URL: <http://www.urfm.braidense.it/rd/05699.pdf>, Zugriff: 01.07.2025.

⁴⁵ Vgl. METASTASIO, *L'Antigono*, Vicenza, 1753, S. 5; BISCHOFF, *Zur Geschichte des Theaters in Graz*, cit., S. 127.

⁴⁶ Vgl. *L'Arminio. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Cassiano l'autunno dell'anno MDCCXLVII*. URL: <http://www.urfm.braidense.it/rd/02992.pdf>, Zugriff: 10.06.2025.

⁴⁷ Vgl. POLLERUS, H. HASLMAYER, *Die Grätzerische Pallas. Zum Musikleben in Graz im 18. Jahrhundert*, in *Steiermark: Wandel einer Landschaft im langen 18. Jahrhundert*, hrsg. von H. HEPPNER und N. REISINGER, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2006, S. 345-374: 361.

⁴⁸ MOOSER, *Annales de la musique*, cit., S. 283.

Zeit für Frauen ansonsten keine Selbstverständlichkeit darstellten, da «[i]l viaggio fu una possibilità accessibile per lo più alle donne aristocratiche».⁴⁹ Die Zugehörigkeit zu einer Operntruppe konnte im 18. Jahrhundert insbesondere für Frauen von Vorteil sein, da ein Prestigeverlust drohte, wenn sie unbegleitet reisten. Des Weiteren bot sie die Chance auf weitere Engagements.⁵⁰ So verließ Camati 1759 die *Locatelli*-Truppe, «pour passer au service exclusif du grand-duc Pierre Fédorovitch», wo sie vor allem in seinen Hofkonzerten in Oranienbaum, heutiges Lomonossow, als Solistin auftrat.⁵¹ Sie verließ Russland wahrscheinlich nach seinem Tod im Jahre 1762, ebenso wie viele andere Musiker:innen.⁵² Auf ihrer Rückreise konzertierte sie in Königsberg, heutiges Kaliningrad. Robert-Aloys Mooser identifizierte sie unter dem Namen *Gasinella* in Hans Michel Schletterers Monographie aus dem Jahre 1865 über Johann Friedrich Reichardt. Es handelt sich hierbei um die einzige narrative Darstellung Farinellas. Die beinahe satirische Schilderung Camatis bei einem Konzert beim Grafen von Keyserling stellt sie als «alte italienische Sängerin von der großen Oper» dar, eine «kleine, grauköpfige Frau», deren Darbietung sowohl in Gesang, als auch Kostüm und Gestik altmodisch wirkte.⁵³ Das Programm, bestehend aus «Arien aus ihren heroischen Rollen vergangener Zeiten», gibt einen Hinweis auf ihre Vorliebe für seria-Rollen.⁵⁴ In Begleitung des «lange[n], hagere[n] Signore Marito» und des «Maestro di capella, Signor Francesco Araja aus Neapel, Rußisch. Kaiserl. Kapellmeister» war sie wohl auf dem Weg von St. Petersburg nach Berlin.⁵⁵ Hieraus lässt sich vermuten, dass Camatis Mobilität seit ihrer Eheschließung in Begleitung ihres Ehemannes erfolgte. Gleichzeitig gibt der Absatz Aufschluss über einen weiteren Aspekt, der für die spätere Analyse der *L'Antigono*-Produktionen und Camatis Rolle im Impresariat von Bedeutung ist: Camatis Laufbahn als Sängerin stand offenbar im Vordergrund der gemeinsamen Aktivitäten. Diese Beobachtung stützt meine These, dass Camati auch in den Mantuaner Produktionen, in denen Brambilla den Widmungstext unterzeichnete, eine wesentliche

⁴⁹ T. PLEBANI, *Le scritture delle donne in Europa: pratiche quotidiane e ambizioni letterarie (secoli XIII-XX)*, Rom, Carocci editore, 2019, S. 168.

⁵⁰ Vgl. D. BRANDENBURG, *Einführung. Die Operisti als künstlerisches Netzwerk im Spiegel der Pirker-Korrespondenz*, in *Die Operisti als kulturelles Netzwerk. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker*, hrsg. von B. D., unter Mitarbeit von M. BEIER, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2021 (Theatergeschichte Österreichs, 10, 8), 2 Bde., Bd. 1, S. 1-32: 16f.

⁵¹ Vgl. MOOSER, *Annales*, S. 283.

⁵² Vgl. *ivi*, S. 283f.

⁵³ Vgl. H.M. SCHLETTERER, *Job. Friedrich Reichardt. Sein Leben und seine Werke*, x Bde, Bd. 1: *Reichardt, der Musiker*, Augsburg, Schlosser, 1865, S. 43f.

⁵⁴ Vgl. *ivi*, S. 43f.

⁵⁵ Vgl. *ivi*, S. 43f.

und einflussreiche Rolle einnahm. Möglicherweise fand Brambilla überhaupt erst durch sie Zugang zur Opernproduktion, mit dem gemeinsamen Ziel, ihre Karriere bewusst zu fördern, da er angesichts der derzeitigen Quellenlage zuvor nicht als Impresario in Erscheinung trat.

Ob Camati sich tatsächlich noch einmal in Berlin aufhielt, ist unklar. Fest steht, dass sie 1765/66 eine sechsmonatige wöchentliche Hauskonzertreihe in ihrer Wohnung in Danzig veranstaltete, bei der sie auch gemeinsam mit ihrer Tochter, ebenfalls Sängerin sowie Cembalistin, Duette sang.⁵⁶ Hiernach findet Camati in der Sekundärliteratur keine weitere Erwähnung. Eine etwa zehn Jahre später datierte Quelle – einsehbar im Staatsarchiv Venedig – eröffnet neue Perspektiven auf ihre Biographie.⁵⁷ Die «Procura» vom August 1774 könnte darauf hindeuten, dass Camati und Brambilla sich zu diesem Zeitpunkt wieder in Venedig aufhielten.⁵⁸ Sie bemächtigt, Camatis Finanzen und Güter für sie zu klären, unter anderem «di poter a di lei nome riscuoter, emseguir, e ricuperar da chi si sia Persona, o Persone in qualunq.e Luoco ogni summa e quantità di Denari, e tutt'altro ad'essa [Conse?] Dovuto e spettante».⁵⁹ Diese Quelle belegt, dass Camati in den 1770er Jahren noch am Leben war, und – wenn auch mit dem damals rechtlich notwendigen Zusatz «con la priga, et assenso di detto suo marito»⁶⁰ – ihre Handlungsfähigkeit in wirtschaftlichen Angelegenheiten.

Camatis Wirken als Opernimpresaria: die L'Antigono-Produktionen im Vergleich

Die mehrfache Produktion der *L'Antigono* in Mantua (1752), Rovigo (1752) und Vicenza (1753) belegt einerseits den Erfolg der Oper und weist andererseits auf produktionsbedingte Synergieeffekte hin. Als Quellenmaterialien liegen jeweils die Libretti vor. Auch wenn ihre zeitliche Nähe sowie die wiederholte Besetzung Camatis in der Rolle der *prima donna* Berenice einen unmittelbaren Zusammenhang der Produktionen vermuten lassen, trat Camati offiziell als Impresaria nur bei den letzten beiden durch die Widmungssignatur in Erscheinung – ein Um-

⁵⁶ Vgl. RAUSCHNING, *Musikgeschichte Danzigs*, cit., S. 54f.; MOOSER, *Annales de la musique*, cit., S. 284; KUTSCH-RIEMENS, *Camati*, cit., S. 536.

⁵⁷ Mein Dank gilt Giovanni Polin, der mich freundlicherweise auf diese Quelle hinwies.

⁵⁸ Vgl. Archivio di Stato di Venezia (I-Vas), Notarile atti, Cavagnis, busta 4298, Procura di Maria Camati, August 1774, Nr. 178.

⁵⁹ Vgl. *ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

stand, der Fragen nach dem Zusammenhang der Aufführungen und dem strategischen Zweck dieser öffentlichkeitswirksamen Positionierung aufwirft.

Das Drama per musica *L'Antigono* von Pietro Metastasio wurde ursprünglich «scritto dall'Autore in Vienna l'anno 1744 per la Reale, ed Elettorale CORTE di Dresda: dove nel Carnevale fu rappresentato la prima volta con Musica dell'HASSE».⁶¹ Es erfuhr danach vielfache Neuvertonungen.⁶² Der oder die Komponisten der drei Produktionen sind unbekannt, Überlieferungen der Partituren sowie weiterer Produktionsdokumente sind bis dato nicht vorhanden. Denkbar ist, dass die ursprüngliche Musik Hasses zumindest in Teilen erklang, da diese Claudio Sartori zufolge auch 1747 bei der Aufführung am Teatro Regio Ducale in Mailand gespielt worden war,⁶³ und Mantua durch die seit 1745 bestehende Zugehörigkeit zum Herzogtum Mailand unter dessen kulturpolitischem Einfluss stand.⁶⁴ Auch wenn die Quellenlage dürftig ist, liefern bereits die Libretti wichtige Informationen hinsichtlich Aufführungsort und -anlass, Widmungsträger:innen, Besetzung und weiterem künstlerischen Personal sowie vorgenommenen textlichen und rollenbezogenen Modifikationen, die wiederum Hinweise auf angewandte musikalische Praktiken bieten. Einschränkend gilt, dass Libretti als «institutionelle Zeugnisse» der Aktivitäten von Opernakteur:innen im Gegensatz beispielsweise zu Ego-Dokumenten lediglich eine Außenperspektive zulassen, der es an Details zur tatsächlichen Realität von Produktionsprozess und Aufführung mangelt.⁶⁵ Letztere fand erst nach dem Druck der Libretti statt, sodass Inkongruenzen zwischen überlieferter Textquelle und realer Aufführungssituation möglich sind. Obgleich Libretti nur bedingt verlässliche Quellen darstellen, lassen sich aus der Analyse der überlieferten Textbücher der drei *L'Antigono*-Produktionen dennoch belastbare Beobachtungen ableiten. Sie zeigt einerseits die spezifische Modifikation und Anpassung der Produktionen an die jeweiligen lokalen Produktionsumstände und lässt zugleich eine Korrelation zwischen Produktionsdetails (darunter *stagione*, Besetzung, Arien sowie Arienverteilung) und Widmungsgeber:in erkennen. Dies deutet darauf hin, dass die Mantuaner Produktion tatsächlich vor allem unter der Verantwortung Brambillas stand, während die anderen beiden Produktionen unter der Impresa von Camati realisiert wurden.

⁶¹ Vgl. P. METASTASIO, *Antigono*, in *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio Poeta Cesaro*, x Bde., Bd. 7, Venedig, Antonio Zatta, 1783, S. 1-94: S. 1. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11300550?q=%28Metastasio+opere+7%29&page=4,5>, Zugriff: 25.11.2024.

⁶² Vgl. D. NEVILLE, *Metastasio [Trapassi], Pietro*, in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53181>, Zugriff: 28.11.2024.

⁶³ Vgl. SARTORI, *I libretti italiani a stampa*, cit., Bd. 1, S. 222.

⁶⁴ Vgl. CIRANI, *Musica e spettacolo nel Teatro nuovo di Mantova*, cit., S. 45 und 52f.

⁶⁵ Vgl. BRANDENBURG, *Einführung*, cit., S. 21f.

Erstere wurde am Regio-Ducal Teatro Vecchio in Mantua in der tendenziell prestigeträchtigeren Karnevalsspielzeit aufgeführt,⁶⁶ die von Camati unterzeichneten Produktionen jeweils im Herbst – im Teatro Vanezze in Rovigo «[i]n occasione della Prossima Fiera di Ottobre dell'Anno 1752»⁶⁷ und im Teatro delle Grazie in Vicenza «[n]el venturo Mese di Settembre».⁶⁸ In Rovigo handelte es sich dabei mit großer Wahrscheinlichkeit um die «Fiera dei cavalli, l'avvenimento economico, ma anche festivo, più importante di Rovigo e di tutto il Polesine».⁶⁹ Die unterschiedlichen Aufführungsbedingungen der drei Theater, insbesondere in Bezug auf Publikumskapazität und Bühnentechnik,⁷⁰ bedingten vermutlich einige der vorgenommenen Anpassungen.

Die drei Produktionen stimmen in der Besetzung, abgesehen von Camati, lediglich in der durchgehenden Verpflichtung des Sängers Francesco Arrigoni in der Rolle des Antigono überein. Dahingegen weisen die beiden von Camati unterzeichneten Produktionen eine nahezu identische Besetzung auf, was für ihre eigenständige Tätigkeit als Impresaria in diesen beiden Produktionen spricht (Tab. 3).

Die in Vicenza engagierten Sänger:innen traten, mit Ausnahme von Samaritana Pendesichi, auch in der von Camati produzierten *L'Ernelinda* 1754 in Graz auf.⁷¹ Hingegen wirkte die Mantuaner Besetzung identisch bereits in der offiziell von Brambilla geleiteten *L'Ipermestra* im Karneval 1751 am Regio-Ducal Teatro Vecchio in Mantua mit.⁷² Dies verweist auf eine jeweilige Produktionsverantwortung, einschließlich des Einflusses auf Besetzungsentscheidungen.

Eine Recherche in der 2006 ins Leben gerufenen Online-Datenbank *Corago. Repertorio e archivio del melodramma italiano dal 1600 al 1900* der Università di Bologna,⁷³ einem wichtigen Instrument zur Erforschung italienischer Opernproduktionen jener Zeit, zeigt, dass einige der Sänger:innen Camati beispielsweise aus früheren Opernproduktionen bereits bekannt waren; bei weiteren kann dies angenommen werden. So sangen Camati und Arrigoni schon in der Karnevalsspielzeit 1740 gemeinsam in Verona in Hasses *L'Alessandro nell'Indie* und An-

⁶⁶ Vgl. METASTASIO, *L'Antigono*, Mantua, 1752, S. 1.

⁶⁷ METASTASIO, *L'Antigono*, Rovigo, 1752, S. 3.

⁶⁸ METASTASIO, *L'Antigono*, Vicenza, 1753, S. 1.

⁶⁹ F. MANCINI, M.T. MURARO, E. POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, 6 Bde., Bd. 3: *Padova, Rovigo e il loro territorio*, Venedig, Corbo e Fiore Editori, 1988, S. 326.

⁷⁰ Vgl. *ivi*, S. 338; ID., *I Teatri del Veneto*, cit., Bd. 2: *Verona, Vicenza, Belluno e il loro territorio*, Venedig, Corbo e Fiore Editori, 1985, S. 175ff.

⁷¹ Vgl. SARTORI, *I libretti italiani*, Bd. 3, S. 57.

⁷² Vgl. *ivi*, S. 480.

⁷³ Siehe *Corago. Repertorio e archivio del melodramma italiano dal 1600 al 1900*. URL: <https://site.unibo.it/corago-dbc/it>, Zugriff: 15.12.2024.

Tabelle 3. Vergleich der Besetzunglisten der *L'Antigono*-Produktionen von Mantua (1752), Rovigo (1752) und Vicenza (1753)*

	Mantua, 1752	Rovigo, 1752	Vicenza, 1753
Antigono, Re di Macedonia	Il Sig. Francesco Arrigoni	Il Sig. Francesco Arrigoni Padovano	Il Sig. Francesco Arrigoni
Berenice, Principessa di Egitto, promessa Sposa di Antigono	La Signora Maria Camatti, detta la Farinella	La Sig. Maria Camati Brambilla, detta la Farinella Veneziana	La Sig. Maria Camati Brambilla, detta la Farinella Veneziana
Demetrio, Figliuolo di Antigono, Amante di Berenice	Il Sig. Domenico Luvini	La Sig. Rosa Costa Napolitana	La Sig. Rosa Costa Napolitana
Ismene, Figliuola di Antigono, Amante di Alessandro	La Signora Teresa Mazzoli, Torinese	La Sig. Francesca Mucci Romana, Virtuosa di Camera di S. E. il Sig. Principe di Santa Croce	La Sig. Teresa Torti Milanese
Alessandro, Re di Epiro, Amante di Berenice	La Signora Angiola Sartori	La Sig. Samaritana Pendesichi Veneziana	La Sig. Samaritana Pendesichi Veneziana
Clearco, Capitano di Alessandro, ed Amico di Demetrio	La Signora Rosanna Pergher	La Sig. Catterina Panizza Veneziana	/
Ballerini	?	– Balli –	Virtuosi Balerini [sic!]: Madama Ancilla Campioni, Monsieur Binet, La Sig. Angiola Agostitelli, Il Sirg. [sic!] Francesco Bassi, La Sig. Teresa Anarizzi, Il Sig. Bortolo Priori, La Sig. Aloysa Agostinelli, Il Sig. Filippo Dessales

* Siehe METASTASIO, *L'Antigono*, Mantua, 1752, S. 5; ID., *L'Antigono*, Rovigo, 1752, S. 7; ID., *L'Antigono*, Vicenza, 1753, S. 5.

tonio Cortonas *Ezio*.⁷⁴ Arrigoni war zudem längere Zeit gemeinsam mit Rosa Costa unter anderem in Graz, Hamburg, Leipzig und Kopenhagen tätig gewe-

⁷⁴ Vgl. Arrigoni, Francesco, in *Corago*. URL: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=000005790000, Zugriff: 12.11.2024; Camati, Maria, in *Corago*. URL: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=000005818000, Zugriff: 12.11.2024.

sen⁷⁵ – vermutlich als Teil der *Mingotti*-Truppe.⁷⁶ Mit dieser führten die beiden bereits 1744 die Oper *L'Antigono* in Prag und Hamburg mit Musik von Paolo Scalabrini auf, in den Rollen von Berenice und Antigono.⁷⁷ Camatis Tätigkeit als Impresaria am Tummelplatztheater in Graz könnte auf ihren Kontakt zu Arrigoni und Costa zurückgehen, die beide 1742/43 dort engagiert gewesen waren, Arrigoni darüber hinaus bereits 1737/38.⁷⁸ Camati und Costa reisten zudem gemeinsam mit der *Locatelli*-Truppe nach Sankt Petersburg, ihre Reisewege trennten sich erst 1759, als Costa nach Moskau ging.⁷⁹ Die Sängerin Samaritana Pendesichi scheint – allerdings ab einem späteren Zeitpunkt als Costa und Arrigoni – ebenfalls Mitglied in der *Mingotti*-Truppe gewesen zu sein.⁸⁰ Camatis Netzwerk war demnach eng mit dem Mingotti'schen verknüpft, bisher gibt es jedoch keinen Hinweis darauf, dass sie selbst jemals Teil der *Mingotti*-Truppe war. Es ist vielmehr anzunehmen, dass ihr venezianisches Netzwerk besonders ausgeprägt war. So könnte sie Rosa Costa im Winter 1734 in Venedig kennengelernt haben, als beide dort an verschiedenen Theatern engagiert waren.⁸¹ Des Weiteren hielt sich Camati Ende der 1740er Jahre zeitgleich mit Angelo Mingotti in Venedig auf, als dieser, «tornato a Venezia, affittò il teatro di S. Moisè per tre anni a partire dall'Ascensione 1747»,⁸² während Camati 1747 und 1748 nachweislich in drei Produktionen in Venedig am Teatro S. Cassiano beschäftigt war.⁸³ Möglicherweise war er ein wichtiger Kontakt für sie. Camati könnte ebenfalls die venezianische Sängerin Caterina Panizza aus der gemeinsamen Heimatstadt kennen. Überdies trat Camati 1751 zusammen mit Angiola Sartori in *Statira* am Teatro S. Angelo in Venedig auf.⁸⁴ Ihr

⁷⁵ Vgl. Arrigoni, Francesco, in *Corago*; Costa, Rosa, in *Corago*. URL: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=IDCAN1432500, Zugriff: 12.11.2024.

⁷⁶ Vgl. G. POLIN, *Mingotti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 74 (2010). URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/mingotti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mingotti_(Dizionario-Biografico)/), Zugriff: 10.12.2024; BRANDENBURG, *Einführung*, cit., S. 27.

⁷⁷ Vgl. P. METASTASIO, *Antigono. Drama per musica / Antigonus, Ein Musicalisches Schau=Spiel*, Hamburg, 1744, Präliminarien. URL: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?lang=de&PPN=PPN68859672X>, Zugriff: 28.11.2024.

⁷⁸ Vgl. Arrigoni, Francesco, in *Corago*; Costa, Rosa, in *Corago*.

⁷⁹ Vgl. FLEISCHMANN, *Das steirische Berufstheater im 18. Jahrhundert*, cit., S. 58; Costa, Rosa, in *Corago*.

⁸⁰ Vgl. Pendesichi, Samaritana, in *Corago*. URL: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=IDCAN1470400, Zugriff: 12.11.2024.

⁸¹ Vgl. Costa, Rosa, in *Corago*; Camati, Maria, in *Corago*.

⁸² POLIN, *Mingotti*, cit.

⁸³ Vgl. ZSOVAR, *Maria Camati detta la Farinella*, cit., S. 641.

⁸⁴ Vgl. C. GOLDONI, *Statira. Drame per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo. Nella fiera dell'ascensione l'anno 1751*, Venedig, Modesto Fenzo, 1751. URL: <http://www.urfm.braidense.it/rd/01093.pdf>, Zugriff: 19.11.2024.

Netzwerk beschränkte sich nicht allein auf das auf der Bühne tätige Personal. Auch der venezianische Drucker, der ausschließlich für die beiden Libretti von Rovigo und Vicenza beauftragt worden war, sowie das Engagement eines venezianischen Malers als Bühnenbildner in Vicenza lassen auf ein ihr vorhandenes venezianisches Netzwerk schließen.⁸⁵ Im Zuge ihrer Impresaria-Tätigkeit setzte Camati die in ihrer bereits mehr als 20-jährigen, länderübergreifenden Karriere aufgebauten Kontakte selbstbestimmt ein. Zusätzlich lässt sich in der von Brambilla unterzeichneten Produktion von Mantua der Einfluss Camatis nicht leugnen, da auch hier ihr Netzwerk mindestens ansatzweise wirkte. Camatis Situation unterschied sich damit deutlich von der Lebensrealität weiblicher Zeitgenossinnen, deren «amount of wealth and status [...] was [...] often dependent upon her connections to men. Women were far more likely to accrue status by virtue of their husband or male relatives [...] than by their own talents or connections».⁸⁶

In allen drei Produktionen wurden einige der männlichen Rollen *en travestie* besetzt – im 18. Jahrhundert «almost certainly a financial expedient precipitated by the declining availability of preferred male singers».⁸⁷ In den von Camati unterzeichneten Produktionen wurde zusätzlich auch die Partie des *primo uomo* von einer Frau übernommen. Da es sich hierbei allerdings um Rosa Costa handelte, eine bekannte *prima donna* und ehemalige Sängerin der *Mingotti*-Truppe,⁸⁸ lässt sich in diesem Fall nicht ausschließlich von einer ökonomischen Notwendigkeit ausgehen, sondern eine bewusste künstlerische Entscheidung vermuten. Auf der anderen Seite weist die Streichung der Rolle des Clearco ebenfalls auf einen geringeren finanziellen Rahmen hin.

In diesem Zusammenhang ist außerdem der ausgeprägtere Pasticcio-Charakter der beiden von Camati unterzeichneten Produktionen zu nennen, ein weiteres Mittel «to economize on singers: since they didn't have to learn new arias, they certainly took lower fees».⁸⁹ Auch die Vergütung eines «professional poet assigned the task of patching together a libretto, or the honorarium of a composer called to connect old arias with new recitatives by creating appropriate musical passages was relatively modest».⁹⁰ In der nachfolgenden Tabelle sind die durch einen Vergleich mit dem ursprünglichen Text Metastasios identifizierten Einlegearien durch Fettdruck hervorgehoben (Tab. 4).

⁸⁵ Vgl. METASTASIO, *L'Antigono*, Rovigo, 1752, S. 3; ID., *L'Antigono*, Vicenza, 1753, S. 1 und 5.

⁸⁶ HUNT, *Women in Eighteenth Century Europe*, cit., S. 14.

⁸⁷ E. SELFBRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, S. 58.

⁸⁸ Siehe u.a. BRANDENBURG, *Einführung*, cit., S. 23 und 27.

⁸⁹ STEFANI, *Production of Opera Pasticcios in Venice*, cit., S. 383.

⁹⁰ Ivi, S. 378f.

Tabelle 4. Vergleich der verwendeten Arien in den *L'Antigono*-Produktionen von Mantua (1752), Rovigo (1752) und Vicenza (1753)*

	Mantua, 1752	Rovigo, 1752	Vicenza, 1753
Atto I, Scena I	«Di vantarsi ha ben ragione» (Ismene)	«Passegger che su la sponda» (Berenice)	«Passegger che su la sponda» (Berenice)
Atto I, Scena III	«Lontan dagli occhi tuoi andrò se così vuoi» (Demetrio)	«Partirò se tu lo vuoi» (Demetrio)	«Partirò se tu lo vuoi» (Demetrio)
Atto I, Scena IV	/	«Serena ho Bella il Ciglio» (Antigono)	«Superbo di me stesso» (Antigono)
Atto I, Scena V	«Non so se amor tu sei» (Berenice)	«Non so se amor tu sei» (Berenice)	«Non so se amor tu sei» (Berenice)
Atto I, Scena VIII	«Arriderà pietoso alla mia speme il Cie-lo» (Antigono)	«Quando freme altera l'onda» (Alessandro)	«Quel forte Nochiero che parte dal Li-do» (Antigono)
Atto I, Scena IX	«Sol che appresso al Genitore di morir tu mi conceda» (Ismene)	«Deh fa, ch'io possa accanto al genitor morir» (Ismene)	«Deh fa, ch'io possa accanto al genitor morir» (Ismene)
Atto I, Scena X	«Meglio rifletti al dono d'un Vincitor regnante» (Alessandro)	«Meglio rifletti al dono d'un Vincitor regnante» (Alessandro)	«Siete barbare amate stelle» (Alessandro)
Atto I, Scena XI	«Dover mi sgrida, m'alletta Amore» (Berenice)	«Il mio dover mi sgrida m'alletta in seno amore» (Berenice)	«Il mio dover mi sgrida m'alletta in seno amore» (Berenice)
Atto I, Scena XIII	«Contro il destin, che freme» (Demetrio)	«Donno d'amica sorte non cura il mio valore» (Demetrio)	Scena XII «Numi, che protegete l'alme innocenti afflitte» (Demetrio)
Atto II, Scena I	«Dovresti lusingarti» (Clearco)	«Dovresti lusingarti» (Clearco)	/
Atto II, Scena II	«Sai qual ardor m'accende» (Alessandro)	«Sai qual ardor m'accende» (Alessandro)	Atto II, Scena I «Sai qual ardor m'accende» (Alessandro)

Atto II, Scena III	«Ah se piet pur senti» (Berenice)	«Ah se per piet pur senti» (Berenice)	«Se mai senti pietade nel seno» (Berenice)
Atto II, Scena IV	«Piango  ver: ma non procede» (Demetrio)	«Piango  ver: ma non procede» (Demetrio)	«La cagion del suo martire sempre caro a me sarai» (Demetrio)
Atto II, Scena VI	/	/	/
Atto II, Scena VII	«Io son qual Nocchiere» (Antigono)	«Per lei fr l'Armi dorme il Guerriero» (Antigono)	«Per te cedo amata figlia» (Antigono)
Atto II, Scena VIII	«Perch due cori insieme sempre non legghi amore» (Ismene)	«Perch non posso sveller oh Dio» (Ismene)	«Perch non posso sveller oh Dio» (Ismene)
Atto II, Scena XI	/	/	/
Atto III, Scena I	«Di che ricuso il trono» (Antigono)	«Di che ricuso il trono» (Antigono)	«Di che ricuso il trono» (Antigono)
Atto III, Scena II	«Che pretendi, Amor tiranno» (Ismene)	«Fr l'ombre del timore un raggio di speranza» (Ismene)	«Fr l'ombre del timore un raggio di speranza» (Ismene)
Atto III, Scena III	«Guerrier, che i colpi affretta» (Clearco)	«Sei Regnante, e vincitore» (Clearco)	/
Atto III, Scena V	«Bench giusto a vendicarmi il mio sdegno in van m'alletta» (Alessandro)	«Oh Dio di te pi perfido» (Alessandro)	Atto III, Scena IV «Oh Dio di te pi perfido» (Alessandro)
Atto III, Scena VI	«Ah, che ti lascio! Addio» (Demetrio)	«Fra dubbi penosi» (Demetrio)	Atto III, Scena V «Dir ben mio vorrei, che l'idol mio tu sei» (Demetrio)
Atto III, Scena VII	«Non partire, ombra diletta» (Berenice)	«Non partire, ombra diletta» (Berenice)	«Non partire, ombra diletta» (Berenice)

* Siehe METASTASIO, *L'Antigono*, Mantua, 1752; Id., *L'Antigono*, Rovigo, 1752; Id., *L'Antigono*, Vicenza, 1753.

In Rovigo machte die Anzahl der sich textlich ausweisenden Einlegearien mit 17 Arien 80,95% der gesungenen Arien aus, in Vicenza mit ebenfalls 17 sogar 89,47%, in Mantua dagegen mit neun inserierten Arien lediglich 45%. Interessanterweise divergieren auch bei teils identischer Besetzung zum Teil die verwendeten Musikstücke, und es zeigt sich im Vergleich der Arien eine prozesshafte Entwicklung ausgehend von der in Mantua produzierten *L'Antigono*, bei der die Kongruenz zwischen dieser und der Produktion von Vicenza am geringsten ausfällt. Trotz der nahezu identischen Besetzung weisen die Produktionen von Rovigo und Vicenza nur eine textliche Übereinstimmung der Arien von etwas mehr als der Hälfte auf.⁹¹ Dies könnte einerseits auf das durch den zeitlichen Abstand erweiterte Repertoire der Sänger:innen, andererseits auf eigens entstandene Neukompositionen zurückgehen. Bemerkenswert ist zudem, dass die Rolle der Ismene zwar in allen drei Produktionen unterschiedlich besetzt ist, in Rovigo und Vicenza jedoch jeweils dieselben inserierten Arientexte singt. Die Auswahl derselben Arien in Vicenza bei abweichender Besetzung spricht dafür, dass diese aus Camatis 'baule' als Impresaria stammten⁹² und sie demnach maßgeblich am künstlerischen Entscheidungsprozess beteiligt war.

Die signifikanteste Veränderung besteht jedoch in den von Camati unterzeichneten Libretti in einer aus der dramatischen Umakzentuierung im I. Akt resultierenden veränderten Rollenhierarchie zugunsten ihrer eigenen Rolle der Berenice (Tab. 5).

Die Arienumbesetzung, die Camati in Rovigo und Vicenza an die Spitze der Rollenhierarchie rücken ließ, könnte erneut ökonomisch motiviert sein, da eine «wechselseitige Abhängigkeit zwischen Bezahlung und dem hierarchischen Ordnungsprinzip der Gesangskünstler innerhalb des Ensembles sowie der diesem entsprechenden Partien in der Oper»⁹³ bestand. Es könnte sich dabei jedoch auch um eine gezielte Profilierung als Sängerin gehandelt haben, denn die Position in der Rollenhierarchie bildete «das "symbolische Kapital" des Solisten/der Solistin»⁹⁴ und «confirmed a status already achieved»⁹⁵. Gerade vor dem

⁹¹ Auch 1744, als Arrigoni und Costa mit der Mingotti-Truppe *L'Antigono* in Hamburg aufführten, sangen sie nicht dieselben Einlegearien, vgl. METASTASIO, *Antigono*, Hamburg, 1744.

⁹² Sowohl Tatiana Korneeva als auch Daniel Brandenburg haben deutlich gemacht, dass auch Impresar:innen über Arienkollektionen verfügten, vgl. T. KORNEEVA, *Il baule dell'impresario. Un caso di circolazione dei repertori operistici tra Venezia e Mosca*, «MLN», 135.1, 2020, S. 125-151; D. BRANDENBURG, *Italian Operisti, Repertoire and the aria di baule. Insights from the Pirker Correspondence*, in *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics*, hrsg. von B. OVER und G. ZUR NIEDEN, Bielefeld, transcript, 2021, S. 271-283; 278f.

⁹³ BRANDENBURG, *Einführung*, cit., S. 27.

⁹⁴ Vgl. *ivi*, S. 28.

⁹⁵ BRANDENBURG, *Italian Operisti*, cit., S. 275.

Tabelle 5. Vergleich der Arienverteilung der Solist:innen der *L'Antigono*-Produktionen von Mantua (1752), Rovigo (1752) und Vicenza (1753)*

	Mantua, 1752	Rovigo, 1752	Vicenza, 1753
Antigono	3	3	4
Berenice	4	5	5
Demetrio	4	4	4
Ismene	4	3	3
Alessandro	3	4	3
Clearco	2	2	/

* Siehe METASTASIO, *L'Antigono*, Mantua, 1752; ID., *L'Antigono*, Rovigo, 1752; ID., *L'Antigono*, Vicenza, 1753.

Hintergrund, dass Rosa Costa als weitere *prima donna* in beiden Produktionen die Rolle des *primo uomo* Demetrio sang, scheint dies sehr wahrscheinlich, da Camati durch die Arienumbesetzung eine eindeutige Abgrenzung und Hervorhebung ihrer Position als *prima donna* erwirken konnte.

Weitere Modifikationen lassen sich in den Libretti in Form von Kürzungen sowie Textanpassungen in den Rezitativen beobachten. Streichungen sind im Mantuaner Libretto durch *versi virgolati* kenntlich gemacht, in den Libretti von Rovigo und Vicenza gar nicht erst abgedruckt – ein weiterer Hinweis auf die engere Verbindung dieser beiden Produktionen.

Der Umgang mit Camatis Rolle der Berenice weist, abgesehen von der Rollenhierarchie, in allen drei Produktionen eine gewisse Einheitlichkeit auf, was auf Camatis Einfluss auf künstlerische Prozesse auch in Mantua schließen lässt. Alle von ihr gesungenen Arien waren Einlegearien, die überwiegend aus ihrem eigenen Repertoire stammten. In Rovigo und Vicenza sang sie darüber hinaus mit Costa am Ende des II. Aktes das Liebesduett «Ma qual cagion ben mio ti move a lagrimar?» anstelle des ursprünglichen «Non temer, non son più amante», das eine deutlich abweichende Textstruktur aufweist und folglich auch musikalisch anders gestaltet war.⁹⁶ Die Recherche in der Online-Datenbank *Corago* liefert erste Informationen zur möglichen Herkunft von Camatis Arien als Berenice (Tab. 6).

⁹⁶ Vgl. METASTASIO, *L'Antigono*, Rovigo, 1752, S. 42; ID., *L'Antigono*, Vicenza, 1753, S. 35; ID., *Antigono*, *Opere*, S. 64.

Tabelle 6. Camatis Einlegearien in den *L'Antigono*-Produktionen von Mantua (1752), Rovigo (1752) und Vicenza (1753) sowie mögliche Quellen*

Arie (Titel)	Szene	Produktion	Quelle/Herkunft	Anmerkung
«Passegger che su la sponda»	Atto I, Scena I	Rovigo, Vicenza	<i>Semiramide riconosciuta</i> von Pietro Metastasio	Diverse Versionen; u. a. Kameval 1729 in Venedig (Camatis Debütspielzeit) von Nicolò Grimaldi gesungen mit Musik von Nicola Antonio Porpora; auch vertont durch Hasse ^(a)
«Non so se amor tu sei»	Atto I, Scena V	Mantua, Rovigo, Vicenza	Textursprung Pietro Metastasio's <i>L'Antigono</i> ^(c)	Ottonari werden zu Settenari ^(b) → andere Musik
«Dover mi sgrida m'alletta Amore»	Atto I, Scena XI	Mantua		Textliche Abwandlung einer 1750 am Teatro Regio Ducale in Mailand aufgeführten Arie innerhalb einer <i>prima assoluta</i> von Giuseppe Carcanis Oper <i>Tigrane</i> ^(d) → möglicherweise aus dem lokalen Repertoire bzw. personelle Verknüpfungen zwischen den Theatern in Mailand und Mantua
«Il mio dover mi sgrida m'alletta in seno amore»	Atto I, Scena XI	Rovigo, Vicenza		Textliche und metrische Abwandlung der Mantuaner Version → andere Musik
«Ah se pietà pur senti» / «Ah se per pietà pur senti»	Atto II, Scena III	Mantua, Rovigo	<i>L'Arminio</i> von Baldassare Galuppi (1747, Venedig)	Textlich variierte Version einer Arie, die Camati bereits 1747 in Galuppi's <i>L'Arminio</i> am Teatro S. Cassiano in Venedig sang ^(c)
«Se mai senti pietade nel seno»	Atto II, Scena III	Vicenza		Textliche Abwandlung mit anderer Metrik, daher wahrscheinlich andere Musik
«Non partive, ombra diletta»	Atto III, Scena VII	Mantua, Rovigo, Vicenza	<i>Il Vologeso</i> von Baldassare Galuppi (1748, Rom)	Textlich variierte Version einer Arie, die Camati bereits 1749 in Galuppi's <i>Il Vologeso</i> in Cremona sang ^(c)

* Vgl. METASTASIO, *L'Antigono*, Rovigo, 1752, S. 42; *Id.*, *L'Antigono*, Vicenza, 1753, S. 35; *Id.*, *Antigono*, Opere, S. 64.

^(a) Vgl. *Passaggier che su la sponda*, in *Corago*. URL: http://www.ilcorago.org/WPcorago/arie_scheda.asp?id_ariadoc=%22ZAP1592918%22, Zugriff: 25.11.2024. ^(b) Vgl. METASTASIO, *Antigono*, in *Opere*, cit., S. 20. ^(c) Vgl. METASTASIO, *L'Antigono*, Mantua, 1752, S. 15; *Id.*, *L'Antigono*, Rovigo, 1752, S. 16f.; *Id.*, *L'Antigono*, Vicenza, 1753, S. 14f. ^(d) Vgl. *Dover mi scaccia*, in *Corago*. URL: http://www.ilcorago.org/WPcorago/arie_scheda.asp?id_ariadoc=%22ZAP2264164%22, Zugriff: 12.12.2024. ^(e) Vgl. *Ah se pietà pur senti*, in *Corago*. URL: http://www.ilcorago.org/WPcorago/arie_scheda.asp?id_ariadoc=%22ZAP2264187%22, Zugriff: 03.12.2024. ^(f) Vgl. *Tu mi chiami ombra diletta?*, in *Corago*. URL: http://www.ilcorago.org/WPcorago/arie_scheda.asp?id_ariadoc=%22ZAP2142598%22, Zugriff: 15.12.2024.

Fazit: Die Frage der Agency

Camatis Auftreten als Impresaria und Widmungsgeberin verlieh ihr – und damit einer Frau in einer Leitungsposition – Sichtbarkeit. Durch die Zirkulation der Opernlibretti waren Widmungssignaturen «eines der nachhaltigsten Formate öffentlicher Selbstrepräsentation auch jenseits der urbanen Sphäre, in welcher agiert wurde».⁹⁷ Sie erlaubten «der Impresa eine gezielte wie kontrollierte Kommunikation mit dem Publikum»⁹⁸. Obwohl die Praxis, Libretti mit Widmungen zu versehen, in der Mitte des 18. Jahrhunderts deutlich zurückging, besaß diese in den Provinzstädten weiterhin einen gewissen Stellenwert. In Camatis Fall scheint die Widmung der Impresaria aus zwei Gründen besonders notwendig: Zum einen war durch ihre Rolle als *prima donna* und der «Überlagerung bestehender öffentlicher Bilder, [...] die künstlerische bzw. von ihrem sozialen Rang dominierte Identität [...] mit impresarialer Tätigkeit gekoppelt»,⁹⁹ sodass sie hier dezidiert als Impresaria auftreten und gesehen werden konnte. Zum anderen wurde die Unterschrift einer Frau wahrscheinlich nicht ohne weiteres mit dieser leitenden Funktion assoziiert. In Camatis Fall wird jedoch bei den Adressat:innen, darunter die Widmungsträger:innen sowie das öffentliche Publikum, kein Zweifel an ihrer Zuordnung zur leitenden Tätigkeit der Impresaria gelassen. Die Widmungssignatur mit der Zusatzbezeichnung «Impresaria» wirkt also als ein doppelter Akt der *agency*, insofern er das öffentliche Bild beeinflussend bestimmt. In welcher ihrer Funktionen Camati abseits der Libretti vordergründig wahrgenommen wurde, ließe sich durch die Untersuchung weiterer Quelldokumente klären.

Der konkrete Umfang ihrer *agency* im realen Produktionsprozess ebenso wie die genaue Form der Aufgabenverteilung zwischen Camati und Brambilla bleiben aufgrund der limitierten Quellenmaterialien ebenfalls unklar. Beide könnten in allen drei Produktionen im Ko-Impresariat agiert und Camatis Widmungssignatur strategisch genutzt haben, um mittels ihrer Bekanntheit als *prima donna* den Erfolg in der Provinz zu erhöhen. Allerdings ist Camatis Einfluss entsprechend der Widmungssignatur tatsächlich in größerem Rahmen in den Produktionen von Rovigo und Vicenza erkennbar. So kann ihr beispielsweise die Rekrutierung von künstlerischem und administrativem Personal relativ eindeutig zugeschrieben werden. Und es ist davon auszugehen, dass Camati auch bei Libretto-Adaption und Arienauswahl eine einflussreiche Rolle spielte. Fest steht, dass Camatis Doppelfunktion ihren Einflussbereich vergrößerte, indem

⁹⁷ Vgl. ERKENS, *Einflussgröße Impresario*, cit., S. 659.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Ivi, S. 664.

sie sowohl als Impresaria den Produktionsprozess als auch als Sängerin die Aufführung prägte. Trotz der strukturellen Einschränkungen ihrer Zeit erschloss sie sich also erweiterte Möglichkeiten der mitgestalterischen Teilhabe am Opernbetrieb. Die Doppelfunktion der Künstlerin-Impresaria wirkte in beide Richtungen vorteilhaft. Die Selbstbesetzung machte Camati unabhängig und bot einen ökonomischen Vorteil mit geringerem finanziellem Risiko, da ihr etablierter Ruf als *La Farinella* den Erfolg der Oper erwartbar machte. Vordergründig verfolgte sie jedoch vermutlich ihre Interessen als Sängerin, etwa durch eine Erweiterung ihrer Netzwerke und die Förderung ihrer Karriere durch eine zukunftsgerichtete Profilierung als Sängerin. Darüber hinaus lassen sich weitere potenzielle, passive wie aktive Motive für das Ergreifen des Impresariats identifizieren. Ersteres wäre das Wahrnehmen einer günstigen Gelegenheit. Zu den möglichen aktiven Beweggründen zählen ein finanzieller Antrieb, das Streben nach einem größeren künstlerischen und gesellschaftlichen Einfluss sowie nach Erhöhung ihres eigenen Status und gesellschaftlichen Ansehens.

Camatis ausgeübte *agency* zielte nicht explizit auf eine emanzipatorische Demonstration ab, die Bedeutsamkeit ihres Handelns liegt in der öffentlichen Sichtbarkeit und Präsenz einer Frau in einer einflussreichen und für Akteurinnen exzeptionellen Position im Opernbetrieb, in der bewussten Widmungssignatur zur Positionierung in der Rolle der Impresaria, in der gezielten Profilierung als Sängerin durch die Veränderung der Rollenhierarchie, im Einsatz ihrer Netzwerke und in ihrer zentralen Rolle beim Repertoiretransfer. Als sich selbst vermarktende Künstlerin mit administrativen wie künstlerischen Aufgaben war Camati zudem auch mit einer Doppelung an Kompetenzen präsent.

In Zukunft könnte die Erforschung weiterer weiblicher Impresarinnen noch zahlreiche neue Perspektiven eröffnen. Besonders untersuchenswert erscheinen hierbei die Kontexte, in denen weibliche Impresarinnen agierten, sprich Anlässe der Produktionen und lokale gesellschaftliche Umfeld der Theater, sowie die Musik und das Repertoire, die unter ihnen zur Aufführung kamen. Zudem wäre zu prüfen, wie diese seltene Sichtbarkeit weiblicher *agency* rezipiert wurde, inwieweit sich die Situation für Frauen in Leitungspositionen im italienischen Opernbetrieb historisch wandelte und ob Camati und ihre Zeitgenossinnen eine wegbereitende Funktion innehatten.

Bibliographie

Archivio di Stato di Venezia (I-Vas), Notarile atti, Cavagnis, busta 4298, Procura di Maria Camati, August 1774, Nr. 178.
L'Arminio. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Cassiano l'autunno

- dell'anno MDCCXLVII. URL: <http://www.urfm.braidense.it/rd/02992.pdf>, Zugriff: 10.06.2025.
- F. BISCHOFF, *Zur Geschichte des Theaters in Graz (1574-1775)*, «Mittheilungen des Historischen Vereines für Steiermark», 40, 1892, S. 113-134.
- G.G. BOTTARELLI, *Rodelinda. Regina de' Longobardi. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo Regio Teatro della Corte*, Ambrosius Hauden, 1741. URL: <https://www.loc.gov/resource/music.musschatz-18650/?sp=7&st=image&r=-0.151,-0.026,1.435,0.691,0>, Zugriff: 03.11.2024.
- D. BRANDENBURG (hrsg., unter Mitarbeit von M. BEIER), *Die Operisti als kulturelles Netzwerk. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker*, 2 Bde., Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2021 (Theatergeschichte Österreichs, 10, 8).
- D. BRANDENBURG, *Italian Operisti, Repertoire and the aria di baule. Insights from the Pirker Correspondence*, in *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics*, hrsg. von B. OVER und G. ZUR NIEDEN, Bielefeld, transcript, 2021, S. 271-283.
- M. CALELLA, *Musikwissenschaft: eine Einführung*, Lilienthal, Laaber, 2024.
- Corago. Repertorio e archivio del melodramma italiano dal 1600 al 1900*, hrsg. von der Università di Bologna. URL: <https://site.unibo.it/corago-dbc/it>, Zugriff: 15.12.2024.
- *Ab se pietà pur senti*. URL: http://www.ilcorago.org/WPcorago/arie_scheda.asp?id_ariadoc=%22ZAP2264187%22, Zugriff: 03.12.2024.
 - *Arrigoni, Francesco*. URL: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=000005790000, Zugriff: 12.11.2024.
 - *Camati, Maria*. URL: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=000005818000, Zugriff: 12.11.2024.
 - *Costa, Rosa*. URL: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=IDCAN1432500, Zugriff: 12.11.2024.
 - *Dover mi scaccia*. URL: http://www.ilcorago.org/WPcorago/arie_scheda.asp?id_ariadoc=%22ZAP2264164%22, Zugriff: 12.12.2024.
 - *Passaggier che su la sponda*. URL: http://www.ilcorago.org/WPcorago/arie_scheda.asp?id_ariadoc=%22ZAP1592918%22, Zugriff: 25.11.2024.
 - *Pendesichi, Samaritana*. URL: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=IDCAN1470400, Zugriff: 12.11.2024.
 - *Tu mi chiami ombra diletta?* URL: http://www.ilcorago.org/WPcorago/arie_scheda.asp?id_ariadoc=%22ZAP2142598%22, Zugriff: 15.12.2024.
- Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*, hrsg. von der Università di Bologna. URL: <https://corago.unibo.it>, Zugriff: 15.12.2024.
- V. CASSANI, *Filandro. Dramma comico-pastorale da rappresentarsi nel Teatro Giustiniano di San Moise' l'anno MDCCXXIX*, Venedig, Marino Rossetti, 1729². URL: <http://www.urfm.braidense.it/rd/03141.pdf>, Zugriff: 31.10.2024.
- P. CIRANI, *Musica e spettacolo nel Teatro nuovo di Mantova: 1732-1898*, Mantua, Casa del Mantegna, 2001.
- K.S. DIESTEL, *Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice*, Tagungsbericht, Norwegian University of Science and Technology 09.-13.04.2024, Gesellschaft für Musikforschung (online), 2024. URL: <https://www.musikforschung>.

- de/tagungsbericht/women-opera-and-the-public-stage-in-eighteenth-century-venice/, Zugriff: 01.07.2025.
- L'Egiste. *Melodramma per musica da rappresentarsi nella città di Trieste in occasione della Fiera dell'anno 1733*, Venedig, Steffano Valvasense, 1733. URL: <http://www.urfm.braidense.it/rd/02375.pdf>, Zugriff: 01.07.2025.
- R. ERKENS, *Einflussgröße Impresario. Produktionsfigurationen italienischer Opern im 18. Jahrhundert*, Habilitationsschrift, unveröffentlichtes Manuskript, 2023.
- K. FLEISCHMANN, *Das steirische Berufstheater im 18. Jahrhundert*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1974 (Theatergeschichte Österreichs, Bd. 5, H. 1).
- C. GOLDONI, *Statira. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo. Nella fiera dell'ascensione l'anno 1751*, Venedig, Modesto Fenzo, 1751. URL: <http://www.urfm.braidense.it/rd/01093.pdf>, Zugriff: 19.11.2024.
- M. HUNT, *Women in Eighteenth Century Europe*, New York, Routledge, 2010.
- H. KINDERMANN, *Das russische Theater des 18. Jahrhunderts*, in Id., *Theatergeschichte Europas*, 15 Bde., Bd. 5: *Von der Aufklärung zur Romantik* (2. Teil), Salzburg, Otto Müller, 1962.
- T. KORNEEVA, *Il baule dell'impresario. Un caso di circolazione dei repertori operistici tra Venezia e Mosca*, «MLN», 135.1, 2020, S. 125-151.
- K.J. KUTSCH, L. RIEMENS, *Camati, Maria, Sopran*, in *Großes Sängerlexikon*, 7 Bde., Bd. 1, hrsg. von Id., München, 2004³, S. 536.
- C. Freiherr VON LEDEBUR, *Tonkünstler-Lexikon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin, Ludwig Rauh, 1861.
- F. MANCINI, M.T. MURARO, E. POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, 6 Bde., Bd. 2: *Verona, Vicenza, Belluno e il loro territorio*, Venedig, Corbo e Fiore Editori, 1985.
- F. MANCINI, M.T. MURARO, E. POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, 6 Bde., Bd. 3: *Padova, Rovigo e il loro territorio*, Venedig, Corbo e Fiore Editori, 1988.
- R. MESSBARGER, *The Century of Women: Representations of Women in Eighteenth-Century Italian Public Discourse*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.
- P. METASTASIO, *L'Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Elettoral Teatro alla corte di Dresda, nel Carnovale dell'Anno MDCCXLIV*, Dresden, Stöbelen, 1744. URL: https://sachsen.digital/werkansicht/8534/7?tx_dlf_navigation%5Bcontroller%5D=Navigation&cHash=83819477e9f5ab5d03fd5d7fe433c366, Zugriff: 10.12.2024.
- P. METASTASIO, *Antigono. Drama per musica / Antigonus, Ein Musicalisches Schau=Spiel*, Hamburg, 1744. URL: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?lang=de&PPN=PPN68859672X>, Zugriff: 28.11.2024.
- P. METASTASIO, *L'Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro vecchio di Mantova nel carnovale dell'anno MDCCLII*, Mantua, Alberto Pazzoni, 1752. URL: <http://www.urfm.braidense.it/rd/04215.pdf>, Zugriff: 14.12.2024.
- P. METASTASIO, *L'Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi in Rovigo nel Teatro Vanezze in occasione della Prossima Fiera di Ottobre dell'Anno 1752*, Venedig, Modesto Fenzo, 1752. Vorhanden in: Casa di Carlo Goldoni, Biblioteca di Studi Teatrali, Venedig, 57 E 66.
- P. METASTASIO, *L'Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro delle Gra-*

- zie in *Vicenza nel venturo Mese di Settembre*, Venedig, Modesto Fenzo, 1753. URL: <http://www.urfm.braidense.it/rd/01156.pdf>, Zugriff: 14.12.2024.
- P. METASTASIO, *Antigono*, in *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio Poeta Cesaro*, x Bde., Bd. 7, Venedig, Antonio Zatta, 1783, S. 1-94. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11300550?q=%28Metastasio+opere+7%29&page=4,5>, Zugriff: 25.11.2024.
- R.-A. MOOSER, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle*, 2 Bde., Bd. 1: *Des origines à la mort de Pierre III (1762)*, Genf, Mont-Blanc, 1948.
- D. NEVILLE, *Metastasio [Trapassi], Pietro*, in *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53181>, Zugriff: 28.11.2024.
- M. OLESKIEWICZ, *The Court of Brandenburg-Prussia*, in *Music at German Courts, 1715-1760. Changing Artistic Priorities*, hrsg. von S. OWENS, B.M. REUL und J.B. STOCKIGT, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2011, S. 79-130.
- J. PERUTKOVÁ, Giulio Cesare in Egitto am Wiener Kärntnertortheater im Jahre 1731. Ein Beitrag zur Rezeption der Werke von G.F. Händel in der Habsburgermonarchie in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, «Hudební věda», 49.1-2, 2012, S. 95-122.
- J. PERUTKOVÁ, Vienna Kärntnertortheater Singers in the Letters from Georg Adam Hoffmann to Count Johann Adam von Questenberg. Italian Opera Singers in Moravian Sources c. 1720–1740 (Part II), in *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, hrsg. von B. OVER und G. ZUR NIEDEN, Bielefeld, transcript, 2016, S. 275-292.
- J. PERUTKOVÁ, *Das Pasticcio Giulio Cesare in Egitto (1731) im Kontext des Opernbetriebs am Wiener Kärntnertortheater: Alte und neue Feststellungen*, in *L'opera italiana – tra l'originale e il pasticcio*, hrsg. von M. JONÁŠOVÁ und T. VOLEK, Prag, Academia, 2023, S. 279-296.
- F. PIPERNO, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, 6 Bd., Bd. 4: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, hrsg. von L. BIANCONI und G. PESTELLI, Turin, EDT, 1987, S. 1-75.
- T. PLEBANI, *Le scritture delle donne in Europa: pratiche quotidiane e ambizioni letterarie (secoli XIII-XX)*, Rom, Carocci, 2019.
- G. POLIN, *Mingotti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 74 (2010). URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/mingotti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mingotti_(Dizionario-Biografico)/), Zugriff: 10.12.2024.
- C. POLLERUS, H. HASLMAYER, *Die Grätzerische Pallas. Zum Musikleben in Graz im 18. Jahrhundert*, in *Steiermark: Wandel einer Landschaft im langen 18. Jahrhundert*, hrsg. von H. HEPPNER und N. REISINGER, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2006, S. 345-374.
- H. RAUSCHNING, *Musikgeschichte Danzigs. Kapitel IV: Die Anfänge des öffentlichen Konzertwesens*, Berlin, Ebering, 1911.
- M. RITZAREV, *Eighteenth-Century Russian Music*, Aldershot-Burlington, Ashgate, 2006.
- J. ROSSELLI, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 5 Bde. und 2 Indizes, Bd. 1, 3, 5 und *Indice degli impresari* (Index 1, S. 471-482), Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1993.

- H.M. SCHLETTERER, *Job. Friedrich Reichardt. Sein Leben und seine Werke*, x Bde., Bd. 1: *Reichardt, der Musiker*, Augsburg, Schlosser, 1865.
- L. SCHNEIDER, *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin, Duncker und Humblot, 1852.
- E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007.
- G. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Florenz, Firenze University Press, 2015.
- G. STEFANI, *Francesco Santurini impresario d'opera a Venezia (1674-1683)*, «Drammaturgia», 15, n.s. 5, 2020, S. 55-82.
- G. STEFANI, *Production of Opera Pasticcios in Venice in the Early 18th Century. The Impresario's Role*, in *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics*, hrsg. von B. OVER und G. ZUR NIEDEN, Bielefeld, transcript, 2021, S. 377-396.
- R. STROHM, *Rodelinda und Cleopatra von London nach Berlin: zur Frühphase der friderizianischen Hofoper*, in *Raum-Hof-Musik. Topologisch-kulturwissenschaftliche Studien zu Residenzkulturen*, hrsg. von P. MÜCKE und S. ACQUAVELLA-RAUCH, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms, 2021, S. 9-30.
- Il Vologeso. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro al Tummel-Plaz in Graz nel Carnevale 1754*, Graz, Erede Widmanstadi. URL: <http://www.urfm.braidense.it/rd/05699.pdf>, Zugriff: 01.07.2025.
- M.E. WIESNER-HANKS, *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019⁴ (New Approaches to European History).
- J. ZSOVÁR, *Insights into the Early Years of Vienna's First Public Opera House: Farinella at the Kärntnertortheater, 1730-1732*, in *Opera as Institution: Networks and Professions (1730-1917)*, hrsg. von C. SCUDERI und I. ZECHNER, Zürich, LIT, 2019, S. 37-54.
- J. ZSOVÁR, *Singers of the Viennese Kärntnertortheater in the 1730s in Light of Aria Substitutions and Pasticcios*, in *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics*, hrsg. von B. OVER und G. ZUR NIEDEN, Bielefeld, transcript, 2021, S. 425-446.
- J. ZSOVÁR, *Maria Camati detta la Farinella: Eine junge Sopranistin am Wiener Kärntnertortheater (1730-1732)*, in *Das Wiener Kärntnertortheater 1728-1748. Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, hrsg. von A. SOMMER-MATHIS und R. STROHM, Wien, Hollitzer, 2023, S. 619-644.
- G. ZUR NIEDEN, *Roads 'which are commonly wonderful for the musicians' – Early Modern Times Musicians' Mobility and Migration*, in *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, hrsg. G. Z. N. und B. OVER, Bielefeld, transcript, 2016, S. 11-31.

Gianluca Stefani

Faustina Bordoni: una cantante-impresaria dalla fortuna europea

I documenti poco noti o inediti qui presentati e discussi contribuiscono a definire meglio il profilo di Faustina Bordoni (1697-1781) non tanto nella sua veste di cantante diva – già ampiamente tratteggiata dalla storiografia anche in virtù di monografie a carattere biografico, da quella pionieristica di Giuseppe Marino Urbani de Gheltof (1890) al più recente, pregevole ritratto di Saskia Maria Woyke (2010) –¹ quanto piuttosto nel suo ruolo di promotrice della vita teatrale e musicale italiana ed europea. Restituata pienamente alla sua dimensione sociale e culturale, la celebre virtuosa veneziana conferma quelle doti di influente interlocutrice e organizzatrice dello spettacolo che furono più un'eccezione che la norma nel sistema produttivo dell'opera in musica primo settecentesca.

1. Il primo documento in esame è una lettera del 28 dicembre 1720 che il bolognese Alessandro Pepoli spedì da Venezia al fratello Sicinio, futuro protettore di Farinelli:

Hieri sera andò in scena l'opera e, benché havessi sentito ancora la prova generale, sempre più mi comparve molto migliore la Cuzzoni del altra, e vi assicuro che hieri sera vi erano mille persone nel teatro e che furono più numerosi li Cuzzonisti che li Faustinanti. Io sono per la prima certamente e per tale sono riguardato. Ella canta tutto quello che mai può cantarsi e con una delicatezza che non ha eguale e facilità.²

¹ G.M. URBANI DE GHELTOF, *La 'nuova Sirena' e il 'caro Sassone'. Note biografiche*, Venezia, Fontana, 1890 e S.M. WOYKE, *Faustina Bordoni. Biographie – Vokalprofil – Rezeption*, Frankfurt am Main et al., Peter Lang, 2010. Vd. anche G. VIO, *Documenti inediti relativi alla biografia di Faustina Bordoni* Hasse, «Venezia arti», III, 1989, pp. 170-173.

² La lettera, conservata all'Archivio di Stato di Bologna, è pubblicata e discussa in L. VALLIERI, *Tra Bologna, Venezia e Vienna: notizie di spettacolo nel carteggio di Sicinio Pepoli*, in *Patrons, Intermediaries, Venetian Artists in Vienna & Imperial Domains (1650-1750)*, a cura di M. KLEMENČIČ e E. LUCCHESI, Firenze, Polistampa, 2022, pp. 361-372: 371.

Il 27 dicembre, nel lussuoso teatro di San Giovanni Grisostomo ubicato nel sestiere veneziano di Cannaregio, aveva debuttato *Lucio Papirio dittatore* di Antonio Pollarolo, su libretto originale di Apostolo Zeno riadattato da Agostino Piovene al nuovo cast.³ Lo spettacolo, arricchito dalle scenografie firmate da Giuseppe Mauro in collaborazione con il pittore veronese Innocente Bellavite, aveva visto affrontarsi sul palcoscenico – al fianco di Gaetano Borghi nel ruolo in titolo, di Francesco Guicciardi, Diana Vico, Carlo Scalzi e Agostino Galli – le future *rival queens* Francesca Cuzzoni e Faustina Bordoni. Il confronto tra le due prime donne nei rispettivi ruoli di Rutilia e Papiria aveva polarizzato il pubblico in due fazioni opposte, i «Cuzzonisti» e i «Faustinantisti». Anche per ragioni ‘patriottiche’ i conti Pepoli si erano schierati a favore della loro protetta Cuzzoni, aggiungendo una voce autorevole alla tifoseria sfegatata dei molti accorsi a teatro.

La vivida testimonianza di Alessandro Pepoli innesca una sorta di *dèjà vu* al contrario. Sappiamo, infatti, che di lì a pochi anni analoghe circostanze si sarebbero verificate presso il pubblico londinese, la cui accesa partigianeria per Cuzzoni e Bordoni era destinata a degenerare in un episodio senza precedenti. Il caso in questione è una recita dell’*Astianatte* di Giovanni Bononcini, allestito a Londra nel gremio Theatre Haymarket il 6 giugno 1727. Secondo la vulgata, avallata dalla storiografia fino in anni recenti, le due cantanti si sarebbero letteralmente accapigliate sul palcoscenico, accendendo la miccia di un parapiglia tra gli spettatori che avrebbe portato alla brusca interruzione dell’opera. In realtà la stampa locale nei giorni a seguire imputò tutto il disordine alle rispettive *claques*, i cui fischi e boati insistiti avevano impedito l’ordinaria prosecuzione della recita, nonostante la presenza in sala della principessa Carolina.⁴

La bufala del *catfight* tra le cantanti fu messa in circolo da resoconti satirici come *The Devil to pay at St. James’s*, uscito alle stampe una ventina di giorni dopo la fatidica recita: secondo il suo anonimo autore Faustina e Cuzzoni si sarebbero insultate lanciandosi le rispettive cuffie a imitazione delle pescivendole che vendevano sgombro vicino al London Bridge.⁵ In realtà da mesi le due

³ *Lucio Papirio dittatore*, Venezia, Marino Rossetti, 1721. La data della prima veneziana, desunta da questa lettera, non coincide con quella indicata in E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 356, che riporta 26 dicembre. L’opera era già stata intonata da Antonio Caldara per la corte di Vienna l’anno prima.

⁴ L’episodio è correttamente ricostruito in S. OGRAJENŠEK, *Francesca Cuzzoni and Faustina Bordoni: The Rival Queens?*, in Handel, a cura di D. VICKERS, Farnham-Burlington, Ashgate, 2011, pp. 333-341 e da S. ASPDEN, *The Rival Sirens. Performance and Identity on Handel’s Operatic Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

⁵ Attribuita a John Arbuthnot, la satira (titolo completo: *The Devil to pay at St. James’s: or, A*

interpreti erano le silenziose protagoniste di una trama rumorosa, intessuta da resoconti giornalistici e pamphlets al vetriolo che facevano leva sulla loro presunta rivalità.⁶ Un racconto tendenzioso iniziato ben prima dell'approdo della virtuosa veneziana a Londra – avvenuto alla fine di aprile 1726 – e cioè quando la scena del King's Theatre era divisa tra la prima donna Cuzzoni e il primo uomo Francesco Bernardi detto il Senesino.

Già il 23 gennaio 1723 «The Daily Jornal» aveva annunciato l'interesse da parte della Royal Academy of Music che dirigeva il teatro a ingaggiare «another famous Italian Singer, who proposes to excel the abovementioned Lady [Cuzzoni]».⁷ Il malizioso «The London Journal», promotore di una campagna denigratoria contro l'opera italiana, aveva avvertito in data 4 settembre 1725 che la «Signiora Faustina, a famous Italian Lady, is coming over this Winter to rival Signiora Cuzzoni».⁸

In seguito all'arrivo della cantante veneziana il battage dei pettegolezzi si era moltiplicato. Il 14 maggio 1726 il «Mist's Weekly Journal» alludeva sarcasticamente a una ricomposizione di fantomatici dissidi tra le due aspiranti regine ad opera di un manipolo di soggetti interessati prodigatisi per l'occasione.⁹ Una settimana dopo «The Universal Mercury» annotava che «The Judges are much divided in their Sentiments about the famous Cuzzoni and this Lady [Faustina]», parlando di una sorta di contesa «by two Nightingales».¹⁰ L'idea della 'rivalità' si era talmente radicata nell'opinione pubblica che, qualche giorno prima del debutto dell'*Alessandro* di Händel, Samuel Milles così riferiva in una lettera a Mary Warner: «she [Faustina] and Cutzoni are to be the Rivall Queens which must be good Diversion to the Audience, they hateing one another like two Corn Cutters».¹¹

Resta da capire se questa distorta ricostruzione fosse una strategia commerciale incoraggiata dalla direzione della Academy oppure se l'istituzione ne risultasse semplicemente parte lesa. Il suo vicegovernatore Owen Swiney in una lettera da Venezia al governatore Charles Lennox, secondo duca di Richmond, sembra fornire argomenti a favore della prima ipotesi:

full and true Account of a most horrid and bloody Battle between Madam Faustina and Madam Cuzzoni), uscita il 27 giugno 1727, si legge in *George Frideric Handel. Collected documents*, a cura di D. BURROWS *et al.*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013-2018, 4 voll., vol. II. 1725-1734 (2015), pp. 138-139. Il pamphlet fu composto per screditare la cultura italiana ritenuta un pericolo per l'Inghilterra; cfr. OGRAJENŠEK, *Francesca Cuzzoni and Faustina Bordoni*, cit., p. 334.

⁶ Cfr. ASPDEN, *The Rival Sirens*, cit., p. 28.

⁷ L'estratto è pubblicato in *George Frideric Handel*, cit., vol. I. 1609-1725 (2014), p. 619.

⁸ Ivi, vol. II, p. 5.

⁹ Cfr. ivi, p. 53.

¹⁰ Ivi, pp. 54-55 (s.v. 21 maggio 1726).

¹¹ Ivi, p. 46 (s.v. 30 aprile 1726). *Alessandro* avrebbe debuttato il 5 maggio.

I meant the opera of Alexander the great: where there is to be a Struggle between the Rival Queen's, for a Superiority. The interest of the academy is (most certainly) to keep this Superiority, in suspense, if possible: if Messieurs de L'academie are of another opinion, then it is plain, they mean to have but one of them: and I think I can give a shrewed guesse, at the person who is to make a speedy visit to Italy.¹²

Potrebbe confortarci in tale direzione il documento dal quale siamo partiti. La lettera di Alessandro Pepoli, si è detto, riporta a Venezia l'origine di ciò che sarebbe poi avvenuto sulle sponde del Tamigi. Ciò implica l'esportazione dalle acque lagunari non solo di cantanti ma anche – in chiave promozionale – del loro antagonismo o, meglio, dell'antagonismo delle rispettive tifoserie. Forse non è un caso che lo stesso Richmond, il già menzionato corrispondente di Swiney, fosse a Venezia all'epoca dell'esecuzione del *Lucio Papirio dittatore*.¹³ Né stupisce che il clima di partigianeria respirato dal duca tra i palchi del San Giovanni Grisostomo durante il suo Grand Tour del 1721 fosse stato ricreato ad arte qualche anno dopo oltremarica, sull'onda lunga di una tradizione di duelli canori che in Inghilterra rinviava almeno a quello di inizio secolo tra Catherine Tofts e Margherita de L'Epine e che echeggiava antichi e moderni dualismi politici, ideologici, confessionali tutti interni alla nazione britannica: «High Church or Low, Whig or Tory; [...] Court or Country, King *George*, or the Pretender».¹⁴

Una ricetta vincente, quella della strumentalizzazione della rivalità, destinata ad accentrare l'attenzione della città (e della stampa) su ciò che avveniva tra le pareti del teatro d'opera di Haymarket, con un prevedibile ritorno economico.¹⁵ Se ciò fosse avvenuto con la complicità delle stesse Cuzzoni e Faustina non è accertato, anche se pare che le due fossero sconvolte dall'accaduto e che, subito dopo il fattaccio, avessero minacciato di abbandonare la compagnia.¹⁶

¹² Lettera del 15 marzo 1726, in *Owen McSwiny's letters, 1720-1744*, a cura di T.D. LLEWELLYN, Verona, Scripta, 2009, p. 216.

¹³ Cfr. OGRAJENŠEK, *Francesca Cuzzoni and Faustina Bordoni*, cit., p. 335.

¹⁴ *The Devil to Pay at St. James's*, cit., p. 138.

¹⁵ In una lettera privata si parla di cifre da capogiro corrisposte alle due interpreti (cfr. la nota seguente).

¹⁶ Riferiva Lord Harvey a Stephen Fox in una lettera del 13 giugno 1727: «I suppose you have heard already that both Cuzzoni & Faustina were so hiss'd & catt-call'd last tuesday that the Opera was not finish'd that Night, nor have the Directors dared to venture the representation of another since: they both threaten to goe, but after a little bullying will infallibly stay: 1500 Guineas are Mediators whose interposition they'll never be able to resist, the Directors have but to throw out these Lures, as Hippomenes did the golden Apples, & these Atalantas [Cuzzoni e Faustina], like his, I'll engage will stay to gather them tho' their Minds are never so much sett upon running» (*Georg Friderich Handel*, cit., vol. II, pp. 132-133: 132).

2. Il secondo documento fa riferimento all'attività di Faustina Bordoni come impresaria teatrale al San Cassiano di Venezia nella stagione 1728-1729. L'iniziativa commerciale della cantante, dettagliatamente ricostruita da Melania Bucciarelli in questo volume,¹⁷ rimase – per quanto ne sappiamo – un *unicum* nella sua lunga carriera. L'inedito stralcio, tratto da un epistolario del castrato Gaetano Berenstadt e datato 19 novembre 1728, aggiunge nuovi dettagli sulla direzione del teatro veneziano da parte della cantante:

Appena arrivata Faustina con l'uomo suo dall'amico in Venezia, ecco una guerra indegna di Teatri, ed ecco fatta un'unione di 30 Cavalieri con la Pisana Mocenigo ch'aprano il Teatro di S. Cassano di nuovo, tutto contro i Grimani. La testa di ferro per la grand'unione è Bastian Ricci, la compagna Faustina, una Tiziana protetta dal Ricci, l'Ernia ventosa che Cristo in quel Paese potrebbe gastigare, Baldi, Paita che non può più ed un'altra particella [...].¹⁸ In S. Gio. Grisostomo ha Lucia Facchinelli ch'occupò nel cuor di Michielino il luogo della Cuzzoni,¹⁹ un'altra seconda donna, Niccolino, Boschi, Farinello che si ride delle Faustine e degli Zoroastri perché canta fin dove si può cantare e di tutte le maniere. Libri nuovi del celebre Metastasio con tenore bravo detto Filippo Giorgi, e la direzione l'avrà Niccolino, che per condurre e recitare un'opera non ha pari. Iddio è giusto, potrebbe aiutar chi merita. Fino che Faustina è stata fuori vi giuro che Venezia in materia di teatri ha goduto la pace e quiete d'Ottaviano.²⁰

Faustina era appena rientrata dalle stagioni d'opera a Londra dove era stata ricoperta d'oro, anche grazie ai lauti doni ricevuti privatamente da ammiratori di alto rango. Il bellunese Sebastiano Ricci era un pittore famoso al volgere della carriera profumatamente pagato per i suoi quadri. Insieme furono in grado di investire una cifra cospicua, pari a diecimila ducati, cinquemila a testa, nell'impresa del San Cassiano.²¹ Dalla loro avevano una lega di azionisti (i «30 Cavalie-

¹⁷ Il bel contributo di BUCCIARELLI, ricco di documenti inediti, si legge, *infra*, alle pp. 73-87.

¹⁸ Parte illeggibile a causa del deterioramento del manoscritto.

¹⁹ Nella citata lettera di Pepoli del 28 dicembre 1720 si legge, a riprova della passata predilezione del Grimani per la Cuzzoni: «Fui dalla Cuzzoni, che mi fece un cortese acoglimento, e maggiormente l'havria fatto se non fosse sempre assediata dal suo cicisbeo di Venezia Micheletto Grimani» (rivedi, *supra*, la nota 2).

²⁰ Il doc., conservato alla Biblioteca estense universitaria di Modena (d'ora in poi I-MOe), fa parte di un epistolario di cui darò conto in una prossima pubblicazione. I «libri nuovi» di Metastasio cui allude lo scrivente furono Ezio (21 novembre 1728), *Catone in Utica* (26 dicembre 1728) e *Semiramide riconosciuta* (12 febbraio 1729). Per la cronologia di questi debutti, cfr. SELFPRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera*, cit., pp. 403-404 e 407.

²¹ «Les entrepreneurs de cet opéra sont Faustine et le peintre Ricci. Faustine a déjà déposé 5000 Ducats et le peintre autant. Si l'opéra ne réussit pas, elle aura perdu son argent et chanté pour rien. N'est-ce pas là une fille bien avisée?» (lettera di Antonio Conti a Madame de Caylus, [Venezia], s.d., in *Lettere da Venezia a Madame la Comtesse de Caylus, 1727-1729. Con l'aggiunta di un*

ri») e illustri protettori, tra i quali la nobildonna Pisani, nipote del doge Alvise III Mocenigo, a sua volta protettrice del coreografo Gaetano Grossatesta e del fratello abate Antonio, rispettivamente autore dei balli e arrangiatore dei libretti delle produzioni in programma.²²

Non è un caso che nella fase iniziale il maggiore dei Grossatesta fosse stato chiamato a svolgere il ruolo di impresario del teatro, salvo poi ritirarsi (forse per difficoltà emerse in corso d'opera) almeno entro la data della lettera in esame.²³ Il timore della concorrenza del San Giovanni Grisostomo, che quell'anno sfoggiava l'asso Farinelli al suo debutto veneziano,²⁴ spinse probabilmente a un cambio di impresario. D'altra parte i nuovi investitori avevano le spalle larghe ed erano in grado di garantire maggiore solidità all'impresa: Ricci vantava esperienze nell'organizzazione teatrale fin dagli anni giovanili, mentre la star internazionale Faustina, offrendo sé stessa come interprete, permetteva al San Cassiano di risparmiare almeno l'elevato *cachet* generalmente dovuto a una prima donna del suo calibro.

Al fianco della virtuosa spiccava l'altrettanto celebre Senesino²⁵ – nominato sarcasticamente dal collega Berenstadt con l'epiteto «Ernia ventosa» (un'allusione alla menomazione fisica del castrato)²⁶ – la cui lunga assenza da Venezia rendeva incerto l'esito del suo ritorno sulle scene cittadine. La sintonia con

Discorso sullo Stato della Francia, a cura di S. MAMY, Firenze, Olschki, 2003, p. 223). Sulla vicenda di questo impresariato cfr. G. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 193-209. Da integrare con Id., *Faustina Bordoni, Francesca Cuzzoni, Vittoria Tesi. Notizie di primedonne dall'epistolario di Antonio Grossatesta a Giuseppe Riva (1728-1732)*, in corso di stampa.

²² *Gianguir e Adelaide* (libretti: Venezia, Marino Rossetti, 1729), rispettivamente con musica di Geminiano Giacomelli su testo originale di Apostolo Zeno (27 dicembre 1728) e con musica di Giuseppe Maria Orlandini e poesia attribuita ad Antonio Salvi (8 febbraio 1729). Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera*, cit., pp. 404-406.

²³ Come documentato in BUCCIARELLI, *infra*, pp. 85-86, Gaetano Grossatesta aveva firmato il contratto di affittanza del teatro con i proprietari Tron in data 27 settembre 1728 presso la casa privata di Sebastiano Ricci; il che significa che quest'ultimo era implicato fin dall'inizio nell'impresa. Sulla vicenda, cfr. anche STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera*, cit., pp. 193-197.

²⁴ Ancora cinquant'anni dopo Faustina avrebbe ricordato l'approdo di Farinelli in laguna come «a memorable event in the opera annals of that city» (C. BURNEY, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period* [1789], a cura di F. MERCER, New York, Dover, 1957, vol. II, p. 909). Su Farinelli la bibliografia è sterminata; rimando qui a A. DESLER, «*Il novello Orfeo*» *Farinelli: vocal profile, aesthetics, rhetoric*, tesi di dottorato, School of Culture and Creative Arts, College of Arts, University of Glasgow, 2014, tutor: prof. John Butt.

²⁵ Sull'importanza del ruolo di Senesino nel cast del San Cassiano, cfr. BUCCIARELLI, *infra*, pp. 75-76.

²⁶ Le ernie inguinali inducevano in taluni casi alla castrazione del soggetto che ne era affetto; ricerche a riguardo sono in corso di svolgimento nell'ambito del progetto finanziato *Eunuchus. L'immagine dei castrati nella società barocca, tra spettacolo e medicina* da me diretto.

Faustina si era consolidata nell'ultimo biennio trascorso insieme sulle scene del teatro Haymarket, concluso con il loro rientro in Italia in seguito al fallimento della Academy.

Completavano il cast la cosiddetta «Tiziana», al secolo Lugrezia Baldini, giovane cantante della quale l'anziano protettore Ricci si era probabilmente invaghito;²⁷ Giovanni Paita, non al massimo della forma fisica («non può più»), tanto che quella del San Cassiano risulta essere la sua ultima apparizione in teatro;²⁸ il contralto cortonese Antonio Baldi, già compagno di Faustina e di Senesino sul palcoscenico londinese; «ed un'altra particella», appellativo sprezzante riferito da Berenstadt o al giovane marchigiano Domenico Annibali, astro nascente di lì a poco convocato a Dresda, oppure – con un gioco di parole sul nome – alla romana Anna Caterina Della Parte, entrambi compresi in formazione.

Questa compagine di cantanti aveva sulla carta il potenziale giusto per sbaragliare la corazzata messa in campo dai rivali Grimani.²⁹ Ma la coppia di impresari non aveva fatto i conti fino in fondo con il fenomeno Farinelli, la cui grandezza era tale da far impallidire tanto le «Faustine» quanto gli «Zoroastri» (altro epiteto per Senesino).³⁰ Né sfigurava il resto del cast, reclutato – a quanto pare – dal cinquantacinquenne Nicola Grimaldi detto Nicolino, che oltre a prestarsi come recitante aveva assunto un ruolo di responsabilità nella direzione artistica del teatro.

Lucia Facchinelli detta la Beccaretta (o Beccheretta)³¹ era una prima donna di tutto rispetto, entrata nelle grazie del patron Michiel Grimani («Michielino») dopo che la Cuzzoni aveva lasciato Venezia per Londra. La seconda donna – di cui nella lettera non si precisa il nome – era Antonia Negri Tomi detta la Mestrina, mentre «Boschi» non era altri che il basso Giuseppe Maria Boschi, parimenti reduce dalle scene londinesi. Una menzione speciale spettava a Filippo Giorgi,

²⁷ Cfr. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera*, cit., p. 26.

²⁸ Cfr. Corago. *Cantanti*, s.v. http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=000005620100 (ultimo accesso: 5 maggio 2025).

²⁹ Su tale sfida cfr. B. OVER, *From Opera to Pasticcio: Handel's Revisions of Leos' Catone in Utica* (1732), «Studi musicali», n.s., XI, 2020, pp. 69-99; ID., *How to Impress the Public: Farinelli's Venetian Debut in 1728-1729*, «Musicology Today», XVII, 2020, 1, pp. 15-33; G. POLIN, *Leo a Venezia tra drammi e oratori: un percorso accidentato*, in Leonardo Leo. *Tra sacro e profano*. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 3-4 ottobre 2023), a cura di G. PITARRRESI, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica 'F. Cilea', 2024, pp. 163-189.

³⁰ Cfr. L.E. LINDGREN, *An Intellectual Florentine Castrato at the End of the Medicean Era*, in *Lo stupor dell'invenzione: Firenze e la nascita dell'opera*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 5-6 ottobre 2000), a cura di P. GARGIULO, Firenze, Olschki, 2001, pp. 139-163: 157.

³¹ La Facchinelli fu definita «gran cantatrice» da F.S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli, 1744, vol. III, parte II, p. 538.

«tenore bravo» destinato ad apparire solo nella produzione d'autunno, mentre nessun cenno veniva fatto a Domenico Gizzi, forse perché alla data in cui scriveva Berenstadt non era stato ancora ingaggiato.

Come finì lo scontro è cosa nota: oltre ai resoconti cronachistici *in itinere* o a consuntivo, conserva tutta la sua freschezza documentale la caricatura del pittore e disegnatore Marco Ricci che ritrae lo zio Sebastiano sconsolato perché non vendeva abbastanza biglietti al San Cassiano.³² Con un atto notarile del 21 aprile 1729, Faustina nominava suo procuratore un certo Francesco Zuanelli (che ritroveremo più avanti) con l'incarico di recuperare i crediti maturati in quegli anni, evidentemente per far fronte alle perdite disastrose della stagione teatrale appena conclusa.³³ Lo stesso Sebastiano Ricci, che probabilmente deteneva la responsabilità legale dell'impresa, sarebbe stato a più riprese trascinato in tribunale per debiti che riguardavano di volta in volta il costumista Zuanne Canziani (padre del più noto Nadal),³⁴ il suonatore Paolo Spinelli,³⁵ lo scenografo Alessandro Mauro³⁶ e lo stesso autore dei balli Grossatesta.³⁷

Significativamente la missiva di Berenstadt si apre e chiude con l'accento a Faustina, vera protagonista di questo passo. Il primo riferimento è al suo arrivo in laguna «con l'uomo suo»: un'allusione che potrebbe far pensare a Senesino, figura chiave della stagione al San Cassiano,³⁸ o con minor probabilità al futuro marito compositore Johann Adolf Hasse, il cui imprecisato incontro con la cantante viene fatto risalire all'incirca al periodo intercorso tra i suoi allestimenti napoletani del novembre 1729³⁹ e la prima dell'*Artaserse* a Venezia (11 febbraio

³² Cfr. STEFANI, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 207. Sulla caricatura cfr. E. LUCCHESI, *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia, lineadacqua, 2015, pp. 213-214, cat. 31.v.

³³ Cfr. Archivio di Stato di Venezia, *Notarile. Atti*, b. 12261, c. 60v. (protocolli del notaio Giorgio Maria Stefani). Le perdite non furono così disastrose secondo Alessandro Pepoli; cfr. BUCCIARELLI, *infra*, p. 81.

³⁴ Fu un tale Gerolamo Zamadio a chiedere ai magistrati di far sequestrare «nelle mani di domino Bastian Rizzi» i beni spettanti a «Zuanne Cantiani sartor da teatri». Cfr. ivi, *Giudici dell'esaminador*, *Interdetti*, b. 261, c. 68r, 22 febbraio 1729 (= 1728 *more veneto*).

³⁵ Su «istanza di Paolo Spinelli sonador», i giudici ordinavano il sequestro «nelle mani di domino Nicola Petronio come quello che riscuote il danaro dei bollettini del teatro di San Cassiano» di tutto ciò che «capitarli potesse di ragione di domino Bastian Rizzi». Cfr. ivi, c. 68v, 23 febbraio 1729 (= 1728 *more veneto*).

³⁶ Su «istanza di domino Giovan Battista Fabriotto», i giudici ordinarono che fosse «interdetto a legge nelle mani di domino Sebastian Rizzi tutto quello ha et quovis modo capitar li potesse di ragione di domino Alessandro Mauro». Cfr. ivi, c. 76r, 11 marzo 1729.

³⁷ Cfr. il documento inedito reso noto da BUCCIARELLI, *infra*, pp. 80-81.

³⁸ Ringrazio Melania Bucciarelli per il suggerimento. Rivedi, *supra*, la nota 25.

³⁹ Il 4 novembre 1729, al San Bartolomeo, era andato in scena il suo *Tigrane*, su libretto di Pietro Antonio Bernardoni. In quello stesso periodo Hasse potrebbe aver composto o arrangiato

1730).⁴⁰ Il secondo riferimento consiste invece in una sentenza implacabile su Faustina come fonte di disordine. Evidentemente i fatti di Londra, la cui eco era presto giunta nel continente, avevano concorso a metterla in cattiva luce e ad attirare su di lei una coltre di pregiudizio.

3. Le maldicenze che affliggevano Faustina, direttamente proporzionali al suo peso specifico nella realtà teatrale e sociale del tempo, trovano riscontro in un epistolario pubblicato recentemente, quello del già citato abate Antonio Grossatesta all'indirizzo del conterraneo diplomatico Giuseppe Riva.⁴¹ Un frammento eloquente di una di quelle lettere conferma un fatto noto da tempo, e cioè che Faustina ebbe un ruolo decisivo nel lancio della carriera di Hasse a Venezia:

Non ho trovato qui molte novità. Solo molta mutatione in Faustina, ma questa non è cosa nuova perché è il suo carattere. Io non l'ho veduta e sapete che difficilmente la vedrò. Pure senza vederla ho risaputo le cose sue da quelli che vedendole con indifferenza ne ridono.

Il Povero Albinoni aveva fatto la musica per l'opera della vicina fiera: Faustina non l'ha voluta ed i Grimani sono stati obbligati al solito di mancar di parola e cambiar maestro: perché non vi è più maestro al mondo, non vi è più Giacomelli⁴² suo parente e quel che è più non vi è più altra musica se non è del Sassone. Questo in oggi è il possessore assoluto, ha dato la caccia a tutti gl'altri o padroni, o condomini,⁴³ o pretendenti: bisogna che costui abbi un cotale di Sasso.⁴⁴

Ha stabilito le nozze con lui ma per l'anno 32. Ella anderà a soddisfare a' suoi impegni già contratti per questi due anni, egli ai suoi in Sassonia, ed in questo frattempo manterà una illibattissima fede. Queste sono le scritture e i giuramenti che corrono; ma si romperà la fede e fors'anche la casta. Sentiremo quest'opera in cui reciterà Pasi⁴⁵ e nient'altro di buono.⁴⁶

Da questo resoconto si apprende che, in vista della stagione della 'Sensa'

anche la commedia per musica *Erminia* al Teatro Nuovo. Cfr. R. MELLACE, *Johann Adolf Hasse*, Palermo, L'epos, 2004, pp. 41-42.

⁴⁰ Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera*, cit., pp. 417-418.

⁴¹ Cfr. STEFANI, *Faustina Bordoni, Francesca Cuzzoni, Vittoria Tesi*, cit. Su questo epistolario vedi anche ID., *Un diplomatico a Vienna: mecenati, musicisti e artisti nella corrispondenza di Giuseppe Riva (1729-1737)*, in *Patrons, Intermediaries*, cit., pp. 97-110.

⁴² Giacomelli aveva composto la musica del *Gianguir* prodotto da Faustina impresaria; rivedi, *supra*, la nota 22.

⁴³ Ossia 'compatroni', 'comproprietari'.

⁴⁴ Gioco di parole con il soprannome di Hasse detto il Sassone.

⁴⁵ Il riferimento è al cantante Antonio Pasi, che fece parte del cast della *Dalisa* di Hasse, insieme ad Angelo Amorevoli e ad Anna Girò, oltre alla stessa Faustina.

⁴⁶ Lettera di Antonio Grossatesta a Giuseppe Riva, Venezia, 6 maggio 1730, I-Moe, *Autografo-teca Campori*, fasc. 'Grossatesta, Antonio', cc. 9v.-10r.

(l'Ascensione) del 1730 al San Samuele, i proprietari Grimani avevano commissionato un'opera al veterano Tomaso Albinoni. Faustina, ingaggiata per l'occasione, aveva preteso che si cambiasse opera e maestro, imponendo il nome del suo giovane promesso sposo. E i Grimani, sui quali la virtuosa evidentemente esercitava un forte ascendente, si erano visti costretti a venir meno alla parola data ad Albinoni, scritturando Hasse per comporre quella che sarebbe stata poi la *Dalisa*.⁴⁷ Il risultato finale fu – secondo un'altra lettera del modenese – un *flop* assoluto, tanto da compromettere «le idee dell'avvisato matrimonio».⁴⁸

Le nozze tra Faustina e Hasse furono celebrate, in segreto, il 20 luglio 1730.⁴⁹ La data della cerimonia era stata anticipata rispetto ai piani iniziali probabilmente perché la donna era incinta.⁵⁰ Dal documento citato si viene a sapere che il matrimonio era stato inizialmente programmato per il 1732, in modo da consentire alla cantante e al compositore di onorare i rispettivi impegni già contratti per il biennio seguente. La decisione di precipitare le cose era dovuta, secondo una lettera di Grossatesta del 13 maggio, ai rischi insiti nella volubilità della virtuosa:

Continuano le disposizioni di Faustina per maritarsi col Sassone: credesi che la loro unione seguirà sollecitamente. Può essere che l'uomo che desidera di far l'acquisto di questa verginella, per non perderla, si solleciterà a conseguirla; certo è che se le darà tempo vi è pericolo che segua qualche cambiamento e quando sia in massima di averla è buon consiglio non differire.⁵¹

Il pettegolezzo non risparmiava quella che si scopre essere la prima figlia di Faustina. Secondo Grossatesta, la fanciulla, nata non si sa in quali circostanze da un'unione illegittima antecedente al matrimonio con Hasse, era apostrofata con l'appellativo di «mula» dalle allieve del convento da lei frequentato.⁵²

⁴⁷ Su libretto originario di Nicolò Minato adattato da Domenico Lalli, l'opera debuttò al San Samuele il 17 maggio 1730. Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera*, cit., pp. 418-419.

⁴⁸ Lettera di Antonio Grossatesta a Giuseppe Riva, [Venezia], [20 maggio 1730 ca.], I-Moe, *Autografoteca Campori*, fasc. 'Grossatesta, Antonio', c. 6r.

⁴⁹ La data del matrimonio era già nota dal 5 maggio precedente (cfr. MELLACE, *Johann Adolf Hasse*, cit., p. 54). Evidentemente il desiderio di segretezza rimase nelle intenzioni. Le dichiarazioni di stato libero della coppia erano state depositate il 24 giugno presso la curia patriarcale di Venezia; cfr. VIO, *Documenti inediti*, cit., pp. 170-171.

⁵⁰ Cfr. MELLACE, *Johann Adolf Hasse*, cit., p. 54. Ma vedi anche, *infra*, la nota 52.

⁵¹ Lettera di Antonio Grossatesta a Giuseppe Riva, Venezia, 13 maggio 1730, I-Moe, *Autografoteca Campori*, fasc. 'Grossatesta, Antonio', c. 12r.

⁵² È possibile che il termine «mula» si riferisca alla nascita 'bastarda' della fanciulla. Il fatto che Faustina non fosse più vergine ma avesse una figlia potrebbe essere all'origine della scelta di contrarre matrimonio con Hasse in segreto.

La ricostruzione dell'abate modenese acquisisce tinte feroci e canzonatorie nel descrivere l'infelice destino della giovane costretta dalla madre a «monacarsi».

Voleva la madre trasportarla, per pompa, in un monastero più illustre di quello in cui sino ad ora è stata in educazione, ma la figlia ha dimandato in grazia alla madre di essere vestita religiosa nel convento dove sino ad ora si è trattenuta con un prudente riflesso e le ha detto ingenuissimamente: «Cara signora Madre, qui già queste relligiose si sono sfogate a dirmi che io sono vera mula. Oggi non sento più questa voce ed appena se lo ricordano più. Se vado in un altro monastero si rinoverà questa piaga e dovrò soffrire di nuovo questo disgusto, perciò mi lasci qui»; e così sarà.⁵³

Il disprezzo misogino intorno alla figura di Faustina e al suo rapporto con il più giovane Hasse era destinato ad acquietarsi quando, di lì a poco tempo, la coppia si sarebbe stabilita al servizio della corte di Dresda.

4. L'influenza esercitata da Faustina Bordoni sui Grimani contribuisce a definire i contorni di una personalità forte, capace di suscitare invidie e risentimenti ma anche profondo rispetto.⁵⁴ La stima di cui godeva la cantante fin dalle prime fasi della sua carriera teatrale le consentì di affermarsi anche nel ruolo di protettrice. Tra i musicisti assunti sotto la sua tutela c'era il violinista e compositore Mauro D'Alay, il cui reclutamento a Londra sarebbe stato propiziato proprio dai buoni uffici della virtuosa.

In una lettera del 2 novembre 1725 da Bologna, Owen Swiny raccomandava al duca di Richmond «Il Signr. Maurino of Parma» per le sue qualità di direttore di musica da camera: assumerlo sarebbe stato non solo un vantaggio per la Academy, ma anche «a very great Obligation on La Sigra. Faustina Bordoni, who likewise (under her Sign Manual of Octobr. 20th. from Vienna) begs it as favour of your Grace &c.».⁵⁵ Alla fine del mese lo stesso Swiney tornava alla carica, sollecitando la richiesta di ingaggio del musicista italiano su istanza di Faustina in persona.⁵⁶

La raccomandazione non sortì effetto immediato: come registra Johann Joachim Quantz nella sua informata autobiografia (1755), D'Alay arrivò a Londra

⁵³ Lettera cit. del 13 maggio 1730, cc. 12r.-v.; rivedi, *supra*, la nota 51.

⁵⁴ In suo onore furono coniate monete a Firenze nel 1723, contestualmente parodiate a Bologna con la produzione di vasi da notte a esse ispirati; cfr. H. VAN DER LINDEN, *Medals and Chamber Pots for Faustina Bordoni: Celebrity and Material Culture in Early Eighteenth-Century Italy*, «Journal for Eighteenth-Century Studies», XL, 2017, 1, pp. 23-47.

⁵⁵ *George Frideric Handel*, cit., vol. II, p. 11.

⁵⁶ Cfr. la lettera di Owen Swiny al Duca di Richmond, Bologna, 19 novembre 1725, *ivi*, p. 13.

direttamente in compagnia della sua protettrice alla fine di aprile 1726, e prevedibilmente iniziò a suonare come primo violino nell'orchestra del Theatre Haymarket poco tempo dopo.⁵⁷ Il suo legame speciale con la star veneziana gli valse un ruolo in due satire anonime uscite l'anno seguente: *F-na's Answer to S-no's Epistle* (marzo 1727)⁵⁸ e *The Contre Temps; or, Rival Queans: A Small Farce* (10 luglio 1727).⁵⁹

Nel decennio successivo il peso dell'influenza di Faustina si rafforzò grazie all'ingaggio permanente a Dresda iniziato nel 1731 per volontà del futuro Federico Augusto II.⁶⁰ Le credenziali della cantante nelle vesti di mediatrice affiorano vividamente dal suo carteggio con Giuseppe Riva tra giugno e agosto 1736,⁶¹ quando la cantante, di nuovo incinta,⁶² si trovava a Venezia prima di far ritorno nella capitale dell'Elettorato. L'affaccendamento suo e del consorte per sistemare il castrato Felice Salimbeni, beniamino della corte cesarea,⁶³ nel cast del San Cassiano in vista della ventura stagione teatrale di Venezia fu una corsa contro il tempo, essendo già quasi completate le formazioni dei principali teatri cittadini.⁶⁴ Alla fine l'accordo con i Tron fu raggiunto: nel carnevale 1737 l'adorato «Felicino» primeggiava come Alceste nel *Demetrio* di Hasse, risarcendo il

⁵⁷ Cfr. *Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen*, ivi, p. 108.

⁵⁸ Cfr. ivi, p. 113. La satira nasceva in risposta al pamphlet *An Epistle from S-r S-O to S-a F-A* dato alle stampe qualche giorno prima (cfr. ivi, pp. 110-111). Su questa pubblicistica, cfr. T. McGEARY, *Verse Epistles on Italian Opera Singers*, «Royal Musical Association Research Chronicle», XXXIII, 2000, pp. 29-88.

⁵⁹ Cfr. *George Frideric Handel*, cit., vol. II, pp. 141-143.

⁶⁰ Il principe elettore avrebbe assunto il potere nel 1733, dopo la morte del padre Augusto il Forte.

⁶¹ Del carteggio, conservato in I-Moe, *Autografoteca Campori*, fasc. 'Hasse, Faustina, nata Bordoni', dà parzialmente conto WOYKE, *Faustina Bordoni*, cit., pp. 68-72, ma con alcuni errori di trascrizione. Il 16 giugno 1736 la cantante scriveva: «Sappiate che appunto oggi riceviamo lettere dalla corte del nostro clementissimo padrone, che ci ordina di partir subito per Dresda, onde e per preciso dovere, e per mostrare una total ubbidienza con tutta la pancia partiremo il primo del venturo per esser in Dresden alla mettà di luglio» (c. 5r.).

⁶² Di Maria Christina, data alla luce il 13 ottobre; cfr. WOYKE, *Faustina Bordoni*, cit., p. 72.

⁶³ Cfr. G. STEFANI, *La musica e il teatro, in Lettere artistiche del Settecento veneziano*, 6. *Anton Maria Zanetti*, a cura di M. MAGRINI, Verona, Scripta, 2021, pp. 187-210: 203-207.

⁶⁴ Così il 2 giugno 1736: «Vengo al capitolo del nostro caro Felicino, e vi dirò che noi facciamo tutto per ben servirlo, ma conviene una risoluzione, mentre li teatri che al presente abbiamo non possono poi star sopra l'incertezza, ed essendovi questa mai si può concludere. Onde fate in modo che presto sappiamo un positivo, per poter ben servire questo degno figlio, che tutto merita». E il 16 giugno: «Mio marito à ricevuto lettera da Torino che ve la trasmetto acciò la facciate leggere al nostro caro figlio, il quale potrà ora carteggiare col cavaliere, mentre l'affare è bene incamminato, e questa sera mio marito risponde per assicurare quei signori che detto Felicino sarà libero e che sarà in loro servizio quando se li accordi il prezzo» (I-Moe, *Autografoteca Campori*, fasc. 'Hasse, Faustina, nata Bordoni', cc. 1r. e 5r.-v.).

compositore del cruccio di non averlo avuto l'anno prima nel suo *Alessandro nell'Indie* al San Giovanni Grisostomo.⁶⁵

Tra le sue protette, Faustina poteva vantare anche le sorelle veneziane Gallo, Giustina e Bortola.⁶⁶ Verso queste ultime la cantante richiamava le attenzioni dell'amico Riva allora residente a Vienna in una lettera del 2 giugno 1736: «le giovine Gallette [...] vengono per cantare nel Teatrino, onde io ardisco di raccomandarvele. Sono belle e sono savie, e sono mie care amiche, e il buon Felicino non sarà mal contento che le guardiate con occhio favorevole».⁶⁷ Il «Teatrino» cui Faustina faceva riferimento era il Kärntnertortheater, sala commerciale che a Vienna ospitava anche opere in musica parallelamente alla produzione della corte cesarea,⁶⁸ come si apprende da un'altra lettera di raccomandazione spedita due giorni dopo a un anonimo destinatario ugualmente allocato nella capitale dell'impero:

La vostra generosa bontà da me più e più volte sperimentata mi dà coraggio di porgervi le mie più vive supliche a favore delle signore Gallette, che si portano in Vienna per il Teatro del Borosini. Queste degnissime figlie meritano tutto, e per il suo savio costume, e per la sua virtù, e per tutto il resto che l'amcompagnano. Credete pure che sarete voi stesso contento di proteggerle e son certa che non condannerete la mia importunità.⁶⁹

Le premure di Faustina ebbero buon esito: se i cast stagionali del teatro diretto da Francesco Borosini sono in gran parte lacunosi, le ipotesi di collegare Giustina Gallo a *I falsi sospetti* di Baldassarre Galuppi su libretto di Apostolo Zeno e Pietro Pariati, di scena al Kärntnertortheater nel luglio 1736, trovano

⁶⁵ «La presente [*Alessandro nell'Indie*] di San Giovanni Grisostomo è tanto più debole perché vi manca il bravo nostro Felicino; onde tutto il merito della riuscita dell'opera viene attribuito e al libro e alla musica». Lettera [al segretario del duca di Modena], Venezia, 11 febbraio 1736, in I-Moe, *Autografoteca Campori*, fasc. 'Hasse, Johann Adolph', cc. 1r.-2r. *L'Alessandro nell'Indie* (Venezia, Marino Rossetti, 1736) aveva debuttato il 28 gennaio 1736. *Il Demetrio* (Venezia, Giuseppe Bettinelli, [1737]) sarebbe stato allestito il 15 gennaio 1737. Cfr. SELFLEDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera*, cit., pp. 448-449 e 452.

⁶⁶ Sulle rispettive carriere consulta Corago. Cantanti, http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=Z00004298800 e http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=IDCAN0273200 (ultimo accesso: 5 maggio 2025). Giustina Gallo fu messa in caricatura da Zanetti il Vecchio: LUCCHESI, *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 336, cat. 71.ii.

⁶⁷ I-Moe, *Autografoteca Campori*, fasc. 'Hasse, Faustina, nata Bordoni', cc. 1v.-2r.

⁶⁸ Su questo teatro cfr. *Das Wiener Kärntnertortheater 1728-1748. Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, a cura di A. SOMMER-MATHIS e R. STROHM, Wien, Hollitzer, 2023.

⁶⁹ Lettera del 4 giugno 1736 in I-Moe, *Autografoteca Campori*, fasc. 'Hasse, Faustina, nata Bordoni', c. 9r.

qui conferma.⁷⁰ Dunque, grazie a questo documento i nomi delle «Gallette» possono essere aggiunti ai registri viennesi, là dove finora le cronologie ufficiali avevano accreditato la presenza di Giustina soltanto come prima donna in *Girita* (al debutto il 10 novembre 1738), mentre quella di Bortola non risulta affatto.⁷¹

5. Ma le malelingue su Faustina e consorte erano sempre in agguato. In una lettera dell'11 agosto 1736 la cantante riferiva della perdita di dodicimila ducati a causa del crack finanziario della ditta del suo procuratore Francesco Zuanelli, cui la donna aveva affidato buona parte dei propri risparmi:

Caro amico, quanto disgrazie che sono venute a circondarmi, m'è impossibile spiegarvele tutte. Vi dirò solo che appena ritornati in Venezia col male gravoso del marito,⁷² che si scopre la ditta Zuanelli nell'ultima desolazione e noi scoperti di dodici milla ducati ma con tal scelleragine che tutto il paese compiangie il nostro caso. L'inganno è statto orrendo, e Dio sa se verremo al coperto ne pure di due o tre milla. Basta, Dio vol gastigarli per le mie colpe, e però al presente imploro dal Signore e perdono e pazienza ad ogni colpo che sta per sovrastarmi.

La nostra corte forse sarà sdegnata ancor quella tanto più che in questa congiuntura si scatena tutti li nostri nemici per farci perder la grazia, e quelli che credevo li più savij colludono e si servono di mille calunnie a nostro danno. Spero però che Dio non lascerà la verità occulta e che con la sua santa mano riparerà ad ogni cosa. Questo è il mio stato presente: compatitelo, che ben lo merito, e non lasciate d'amare due persone che sofre colpi di una somma sfortuna.⁷³

Di un credito di Faustina verso gli Zuanelli pari a tredicimila ducati parla anche Antonio Benigna nella sua nota cronaca conservata alla Biblioteca Marciana di Venezia, informando sulla improvvisa fuga in convento del debitore Francesco ai danni del fratello Alberto, rimasto da solo a gestire le conseguenze del dissesto.⁷⁴

⁷⁰ Cfr. R. STROHM, *Das Musikrepertoire der italienischen Opern am Kärntnertor (1728-1748): Ein erster Bericht*, in *Das Wiener Kärntnertortheater*, cit., pp. 485-604: 581, 585, 600. L'opera era un revival di *Elisa, regina di Tiro* rappresentata al Sant'Angelo di Venezia nel carnevale 1735-1736, cui la stessa Giustina aveva preso parte. Su Giustina Gallo cfr. anche ivi, pp. 561-563.

⁷¹ A. SOMMER-MATHIS, *Chronologisches Verzeichnis der Libretti des Kärntnertortheaters (1728-1748)*, ivi, pp. 147-416: 268.

⁷² I problemi di gotta di Hasse si erano particolarmente acuiti; cfr. la lettera di Faustina a Riva s.d. [post 16 giugno - ante 11 agosto 1736], in I-Moe, *Autografoteca Campori*, fasc. 'Hasse, Faustina, nata Bordonì', cc. 7r.-8v. E v. WOYKE, *Faustina Bordonì*, cit., p. 70.

⁷³ I-Moe, *Autografoteca Campori*, fasc. 'Hasse, Faustina, nata Bordonì', cc. 3r.-v.

⁷⁴ «Alberto e Francesco Zuanelli *quondam* Giovan Maria havendo un debito particolare con Faustina [...] cantatrice di ducati 13.000 furono astretti al pagamento. Si frapose de' mediatori, et li medesimi si sono convenuti, essendo per avanti suo procuratore di Faustina Francesco suddetto si fece subito frate, et ha lasciato la casa di Alberto, in rovina con altri debiti» (A. BENIGNA, *Libro de'*

Fatto sta che, nel pieno rigoglio della carriera internazionale dei coniugi Hasse, l'improvvisa disgrazia economica e lo spettro di nemici pronti a trarne vantaggio concorrono a gettare più di un'ombra sulla carriera apparentemente luminosa di una diva del canto della prima metà del Settecento.

Bibliografia

Adelaide, Venezia, Marino Rossetti, 1729.

S. ASPDEN, *The Rival Sirens. Performance and Identity on Handel's Operatic Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

A. BENIGNA, *Libro de' memorie*, ms., in Biblioteca Marciana di Venezia, *Cod. It. VII-1620* [= 7846].

M. BUCCIARELLI, *Galeotta fu Venezia e la Faustina. On newly discovered sources for Faustina Bordoni and Francesco Bernardi, il Senesino's 1728-1729 opera season in Venice*, in questo volume (*infra*, pp. 71-85).

C. BURNEY, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period* (1789), a cura di F. MERCER, New York, Dover, 1957, 2 voll.

Corago. Cantanti, <http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti.asp>.

Das Wiener Kärntnertortheater 1728-1748. Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb, a cura di A. SOMMER-MATHIS e R. STROHM, Wien, Hollitzer, 2023.

Il Demetrio, Venezia, Giuseppe Bettinelli, [1737].

A. DESLER, «*Il novello Orfeo*» Farinelli: *vocal profile, aesthetics, rhetoric*, tesi di dottorato, School of Culture and Creative Arts, College of Arts, University of Glasgow, 2014, tutor: prof. John Butt.

George Frideric Handel. Collected documents, a cura di D. BURROWS *et al.*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013-2018, 4 voll.

Gianguir, Venezia, Marino Rossetti, 1729.

L'Alessandro nell'Indie, Venezia, Marino Rossetti, 1736.

Lettere da Venezia a Madame la Comtesse de Caylus, 1727-1729. Con l'aggiunta di un Discorso sullo Stato della Francia, a cura di S. MAMY, Firenze, Olschki, 2003.

H. VAN DER LINDEN, *Medals and Chamber Pots for Faustina Bordoni: Celebrity and Material Culture in Early Eighteenth-Century Italy*, «*Journal for Eighteenth-Century Studies*», XL, 2017, 1, pp. 23-47.

L.E. LINDGREN, *An Intellectual Florentine Castrato at the End of the Medicean Era*, in *Lo stupor dell'invenzione: Firenze e la nascita dell'opera*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 5-6 ottobre 2000), a cura di P. GARGIULO, Firenze, Olschki, 2001, pp. 139-163.

E. LUCCHESI, *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia, lineadacqua, 2015.

Lucio Papirio dittatore, Venezia, Marino Rossetti, 1721.

memorie, ms., in Biblioteca Marciana di Venezia, *Cod. It. VII-1620* [= 7846], s.v. 18 agosto 1736). Su Zuanelli rivedi, *supra*, la nota 33.

- T. McGEARY, *Verse Epistles on Italian Opera Singers*, «Royal Musical Association Research Chronicle», XXXIII, 2000, pp. 29-88.
- R. MELLACE, *Johann Adolf Hasse*, Palermo, L'epos, 2004.
- S. OGRAJENŠEK, *Francesca Cuzzoni and Faustina Bordoni: The Rival Queens?*, in *Handel*, a cura di D. VICKERS, Farnham-Burlington, Ashgate, 2011, pp. 333-341.
- B. OVER, *From Opera to Pasticcio: Handel's Revisions of Leos' Catone in Utica (1732)*, «Studi musicali», n.s., XI, 2020, pp. 69-99.
- B. OVER, *How to Impress the Public: Farinelli's Venetian Debut in 1728-1729*, «Musicology Today», XVII, 2020, 1, pp. 15-33.
- Owen McSwiny's letters, 1720-1744, a cura di T.D. LLEWELLYN, Verona, Scripta, 2009.
- G. POLIN, *Leo a Venezia tra drammi e oratori: un percorso accidentato*, in *Leonardo Leo. Tra sacro e profano*. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 3-4 ottobre 2023), a cura di G. PITARRESI, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica 'F. Cilea', 2024, pp. 163-189.
- F.S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli, 1744, 4 voll.
- E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007.
- A. SOMMER-MATHIS, *Chronologisches Verzeichnis der Libretti des Kärntnertortheaters (1728-1748)*, in *Das Wiener Kärntnertortheater 1728-1748. Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, a cura di A. S.-M. e R. STROHM, Wien, Hollitzer, 2023, pp. 147-416: 268.
- G. STEFANI, *Faustina Bordoni, Francesca Cuzzoni, Vittoria Tesi. Notizie di primedonne dall'epistolario di Antonio Grossatesta a Giuseppe Riva (1728-1732)*, in corso di stampa.
- G. STEFANI, *La musica e il teatro*, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, 6. *Anton Maria Zanetti*, a cura di M. MAGRINI, Verona, Scripta, 2021, pp. 187-210.
- G. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze, Firenze University Press, 2015.
- G. STEFANI, *Un diplomatico a Vienna: mecenati, musicisti e artisti nella corrispondenza di Giuseppe Riva (1729-1737)*, in *Patrons, Intermediaries, Venetian Artists in Vienna & Imperial Domains (1650-1750)*, a cura di M. KLEMENČIČ e E. LUCCHESI, Firenze, Polistampa, 2022, pp. 97-110.
- R. STROHM, *Das Musikrepertoire der italienischen Opern am Kärntnertor (1728-1748): Ein erster Bericht*, in *Das Wiener Kärntnertortheater 1728-1748. Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, a cura di A. SOMMER-MATHIS e R. S., Wien, Hollitzer, 2023, pp. 485-604.
- G.M. URBANI DE GHELTOF, *La 'nuova Sirena' e il 'caro Sassone'. Note biografiche*, Venezia, Fontana, 1890.
- L. VALLIERI, *Tra Bologna, Venezia e Vienna: notizie di spettacolo nel carteggio di Sicinio Pepoli*, in *Patrons, Intermediaries, Venetian Artists in Vienna & Imperial Domains (1650-1750)*, a cura di M. KLEMENČIČ e E. LUCCHESI, Firenze, Polistampa, 2022, pp. 361-372.
- G. VIO, *Documenti inediti relativi alla biografia di Faustina Bordon Hasse*, «Venezia arti», III, 1989, pp. 170-173.
- S.M. WOYKE, *Faustina Bordoni. Biographie – Vokalprofil – Rezeption*, Frankfurt am Main et al., Peter Lang, 2010.

Melania Bucciarelli

«Galeotta fu Venezia e la Faustina»: New Sources
for Francesco Bernardi, ‘il Senesino’,
and Faustina Bordoni’s 1729 Opera Season in Venice*

As is well-known, Faustina Bordoni invested a considerable sum in the 1728-1729 operatic season at the Teatro San Cassiano. In a letter sent during the last months of 1728 the Abate Antonio Conti informs Madame Caylus that Bordoni, recently returned to her native city after four years abroad, had invested 5000 ducats in partnership with the experienced impresario and painter Sebastiano Ricci. Conti noted that Ricci had invested the same amount of money in the ‘impresa’.¹ The long awaited Venetian debut of Farinelli at the Teatro San Giovanni Grisostomo probably prompted the San Cassiano to make a special financial effort by staging a lavish production of Geminiano Giacomelli’s *Gianguir* (in addition to Giuseppe Maria Orlandini’s *Adelaide*) and hiring the international star Francesco Bernardi, il Senesino, to sing alongside Faustina Bordoni.² Gi-

* «Galeotto», which is commonly used in Italian to mean a go-between or facilitator, derives from Dante’s line «galeotto fu ‘l libro e chi lo scrisse», from the episode of Paolo and Francesca in the *Divina Commedia*. This article is part of a large study on celebrity culture in Venice and Faustina Bordoni’s involvement in the 1728-1729 production both as co-impresario and prima donna, within the context of the research project “*Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice*” (WoVen) funded by the Norwegian Research Council. All translations from Italian are mine.

¹ Antonio Conti to Madame de Caylus, Venice 4 December 1728, I-Vnm, Codici francesi App. 58 [= 12.102], in A. CONTI, *Lettere da Venezia a Madame la Comtesse de Caylus, 1727-1729*, in *Con l’aggiunta di un Discorso sullo Stato della Francia*, ed. by S. MAMY, Florence, L.S. Olschki, 2003, p. 223. The letter is undated but Mamy suggests it was sent between 19 November and 4 December 1728. As far as we know this is the first and only time Bordoni invested her own money in a production. Five thousand ducats (10,000 with Ricci) was a considerable amount, corresponding to about 31,000 lire – more than the fee earned by Farinelli in 1730 to sing in four operas (28,600 lire). In 1730 Bordoni was paid 5620 lire, albeit for just one production during the shorter ‘Sensa’ season. «Bilancio della spesa et entrata del Teatro di San Giovanni Grisostomo [...] per le recite dell’opere fatte l’anno 1729», I-Vnm cod. It. XI 426 8 (=12152) 8.

² *Gianguir*, on a libretto by Apostolo Zeno and set to music by Geminiano Giacomelli, opened at the San Cassiano on 27 December 1728, one day after Leonardo Leo’s pasticcio *Catone in Utica* at the San Giovanni Grisostomo in which Farinelli sang the secondary role of Arbace. The second

anluca Stefani, in his excellent study on Ricci, uncovered a number of sources that illuminate aspects of Ricci's involvement in the enterprise and his relationship, both professional and romantic, with soprano Lucrezia Baldini who was hired as *seconda donna*. Through Stefani's work we learn a fair amount about the venture of which Bordoni was a part.³

Bordoni's actual role and influence in these productions, however, remain elusive. Several questions naturally spring to mind when we try to gauge her agency: did Bordoni simply act as co-financer (*carattadore*) or did she exercise influence on the productions, taking advantage of the position of power that the considerable monetary investment may have lent her? Did she take part in the San Cassiano enterprise as co-impresaria (*entrepreneur*, in Conti's words) selecting the cast, especially the principal roles and/or the composers of the music? Did she choose or participate in the selection of the two libretti? Did she suggest modifications to the libretti and the music in line with her preferences for particular dramatic roles, situations and vocal capabilities? Did she take on a directorial role in the staging, as Nicola Grimaldi seems to have done in the contemporaneous productions at the Teatro San Giovanni Grisostomo? These questions cannot be answered with certainty, given the current state of research. However, evidence of her entrepreneurial nature and activities over the years makes it highly likely that she exercised a certain degree of influence on these productions.⁴

The present article casts further light on the San Cassiano enterprise on the basis of two recently discovered documents at the Archivio di Stato in Venice and letters written by Alessandro Pepoli to his brother Sicinio, in Bologna. One of these documents in particular provides circumstantial evidence to suggest that Bordoni may indeed have been part of a team of impresari that took on the San Cassiano 'impresa' in 1728-1729; the group was initially headed by choreographer Gaetano Grossatesta, possibly in his first experience as impresario.⁵

opera of the San Cassiano season was *Adelaide*, with a libretto by Antonio Salvi and music by Giuseppe Maria Orlandini.

³ G. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Florence, Firenze University Press, 2015, pp. 193-213.

⁴ On Bordoni's dramatic roles in the 1728-1729 season and her possible influence in selecting these see M. BUCCIARELLI, *Faustina Bordoni as Semira and Adelaide in Venice (1729)*, in *Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice*, ed. by M. BUCCIARELLI, C. JEANNERET and F. MENCHELLI-BUTTINI, Turnhout, Brepols, forthcoming. On Bordoni's entrepreneurial activities see G. STEFANI, *Faustina Bordoni: Una cantante-impresaria dalla fortuna europea*, in this volume, pp. 57-72. Here Stefani also refers to a letter by Gaetano Berenstadt, dated 19 November 1728 (I-MOe), in which he makes reference to Nicola Grimaldi's directorial role in the San Giovanni Grisostomo operas.

⁵ This anticipates by about 20 years his known activity as impresario.

As such, Bordoni was instrumental to the selection of the *primo uomo*, her artistic partner in London Francesco Bernardi, known as 'il Senesino'. Bordoni's strong ties in Venice, her home town, and her personal and professional connection with Senesino would have enabled her to facilitate the engagement of the international star to sing alongside her in the two productions at the San Cassiano, thus building a strong cast to oppose the San Giovanni Grisostomo.⁶ As it turned out, the two productions at the San Cassiano were not as successful as those starring Farinelli at the San Giovanni Grisostomo. However, they may have contributed toward Senesino's much wished re-engagement in London in 1730. It seems unlikely that Senesino would have returned to Venice, had it not been for Bordoni's involvement at the San Cassiano.

The document in question, drawn up by the law firm of Pietro Paolo Bonis, is dated 27 September 1728 and was signed at the house of Sebastiano Ricci; it stipulates an agreement between the owners of the Teatro San Cassiano, the Tron brothers (represented by Domenico Viola), and choreographer Gaetano Grossatesta.⁷ The agreement grants Grossatesta and his «compagni» (partners) full use of the theatre for the present autumn (1728) and forthcoming carnival season. This includes the rental of the boxes (except for three which were to remain for the use of the Tron brothers; they were also to be given free entry to the theatre), the use of any annex buildings and rooms, stools, other furniture, and the existing stage sets, and the freedom to stage operas of their own choosing. Grossatesta and «suoi compagni» are responsible for paying the fee, set at 250 ducats in one payment on the first day of Lent (that is, at the end of the carnival opera season), and all the expenses relating to the productions, from stage sets to the hiring of artists and other personnel. The team of *impresari* headed by Grossatesta may have included the co-financers Bordoni and Ricci; the latter was in any case fully aware of the agreement from the outset, having hosted the signing of the contract.⁸

The set-up of a team of *impresari* (as opposed to a single *impresario*) was not unusual in Venice; the terms of the contract are generally comparable to other documents of this kind from this period. What is unusual, however, is the

⁶ The company at the San Giovanni Grisostomo included the seasoned and much admired Nicola Grimaldi, Lucia Facchinelli, Domenico Gizzi, Giuseppe Boschi and the young but already widely acclaimed Farinelli at his first and long-awaited appearance in Venice.

⁷ I-Vas *Notarile. Atti* 1771, 256v.-258r. The document is transcribed in full (by Emilie Fiorucci) in Appendix 1.

⁸ Stefani suggests these «compagni» could be the 30 «cavalieri» headed by Pisana Cornaro Mocenigo in support of the San Cassiano (understood as *carattadori*, that is, co-investors) mentioned in Berenstadt's letter (fn 5) (personal communication). The name of Pisana Cornaro Mocenigo is also present in the Pepoli correspondence in relation to the activities of the San Cassiano.

condition imposed for the validity of this agreement: the presence of a specific singer in the cast.⁹

Dichiarando esse parti esser divenuti alla stipulatione di questo pubblico instrumento, perché habbi ad haver il suo effetto, et esecuzione quando sia accettato dal signor Francesco Bernardi musico detto il Senesino, l'impegno di recitare in detto teatro, questo corrente autunno, e venturo carnovale, e non accettando lui tal impegno, ma anzi rifiutandolo, in qualunque forma resterà immediate questo instrumento casso, nullo e di niun valore, come se veramente fatto, e stipulato non fosse e le parti stesse nella loro primiera libertà e questo tutto per patto speciale, et espresso nec aliter, nec alio modo.

The parties declaring that they have come to the stipulation of this public agreement, so that it will have its effect and execution when the commitment to perform in the said theatre, this current autumn, and next carnival, is accepted by Mr. Francesco Bernardi, «musician» known as Senesino, and if he does not accept such commitment, but rather rejects it, in any form whatsoever this agreement will immediately remain void, null and void and of no value, as if it were truly made and stipulated and the parties themselves in their original freedom and this all by special agreement, and expressed nec aliter, nec alio modo.¹⁰

Soon after signing the agreement with the Tron brothers, Grossatesta left for Siena via Bologna, presumably to secure Senesino.¹¹

We can only speculate on the reasons for such clause – Senesino, whose commitment to sing in Venice was apparently known since May 1728 (see below), may have had second thoughts about the engagement, either because of the theatre (he might have preferred the more prestigious San Giovanni Grisostomo) or because of the relatively low pay offered to him, compared with his very high fees in London. We simply do not know. Nevertheless the presence of the international star was clearly considered essential to the success of the season and neither

⁹ It is worth noting that when Handel travelled to Dresden to assemble the company for the Royal Academy of Music in 1719, Senesino was the only singer specifically requested by the Royal Academy directors. For an updated overview of Senesino's engagement in London see M. BUCCIARELLI, *Senesino's Negotiations with the Royal Academy of Music: Further Insight into the Riva-Bernardi Correspondence and the Role of Singers in the Practice of Eighteenth-Century Opera*, «Cambridge Opera Journal», XXVII, 2015, pp. 189-213.

¹⁰ See Appendix 1 for the transcription of the full document.

¹¹ Alessandro Pepoli in Venice to his brother Sicinio in Bologna, 9 October 1729 (I-Bas). I would like to thank Francesca Menchelli-Buttini for drawing my attention to this and other letters from 1728 and 1729 at the Archivio di Stato in Bologna. These and other unpublished letters from the Pepoli correspondence will be discussed in more detail in my study on Faustina Bordoni and celebrity culture in Venice (*Faustina Bordoni and the 1729 Carnival Season: Rivalry, Representation and Celebrity Culture in Venice*. In preparation).

party was willing to risk launching into direct competition with the 'impresa' of the San Giovanni Grisostomo and their star attraction Farinelli without Senesino.

Senesino and Bordoni had been artistic partners in London for two intense years (1726-1728). They were both returning to Italy during July 1728 and may have travelled together. Their names often appeared together in the British press and in other documentary evidence, suggesting a good rapport and professional collaboration. On 11 May 1728 Mary Pendarves (née Grenville) reported that «Senesino and Faustina have hired themselves to Turyn, and to Venice for the next winter and the Carnival following», while «The Country Journal» wrote that Senesino «had a secret understanding with Faustina».¹² Pendarvers's choice of words is telling: not only was their engagement in Venice already planned back in May; the phrase «have hired themselves» suggests agency on the singers' part in seeking these arrangements. Indeed following their joint London season, Senesino and Bordoni continued their artistic partnership, sharing the stage until Senesino was hired to return back to London in 1730.¹³

In fact the engagement in Venice was of considerable importance for Senesino. His extensive correspondence with his close friend Paolo Rolli between December 1728 and May 1729 shows that Senesino very much hoped to be re-engaged in London, despite Handel's opposition and desire for new singers.¹⁴ With this in mind, Handel had left London for Venice on 4 February 1729 and is likely to have seen the productions of *Adelaide* at the San Cassiano and *Semiramide* at the San Giovanni Grisostomo.¹⁵ At this stage Handel still had no real intention of hiring Senesino again.¹⁶ The singer, however, continued to have strong support in London. Both the libretti of *Gianguir* and *Adelaide* (in addition to that of *Semiramide*) were dedicated to British patrons. *Gianguir* was dedicated to William Villiers, 3rd Earl of Jersey, and *Adelaide* to James, Duke of Hamilton (one of the directors of the Royal Academy of Music).¹⁷ A copy of the score of *Adelaide* was then taken back to London and served as a basis for

¹² Pendarvers cited in *George Frideric Handel. Collected Documents*, ed. by D. BURROWS *et al.*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, vol. II: 1725-1734, p. 218; «The Country Journal», 31 August 1728, cited *Id.*, p. 241.

¹³ In addition to *Gianguir* and *Adelaide* in Venice, Senesino and Faustina sang together in Turin, as planned, in Fiore's *Siroe re di Persia* (December 1729) and Porpora's *Tamerlano* (1730).

¹⁴ See in particular Rolli's letter to Senesino, London 29 January 1729 (I-Sc), cited in BURROWS, *George Frideric Handel*, cit., pp. 268-269.

¹⁵ *Ivi*, p. 269.

¹⁶ *Ivi*, pp. 280-281.

¹⁷ The presence of the Duke of Hamilton in Venice is confirmed by Owen Swiny's correspondence (cfr. letter from Bologna, 30 March 1729 to the Duke of Richmond). *Owen McSwiny's letters 1720-1744. Lettere artistiche del Settecento veneziano*, 4, ed. by T.D. LLEWELLYN, Verona, Scripta edizioni, 2009.

Handel's *Lotario*, performed in London later that same year.¹⁸ Contact between Handel and Senesino in Venice was minimal and cold but sufficient to reconcile the two; according to Rolli, Handel had even arranged to visit Senesino in Siena later that year.¹⁹ Through Rolli Senesino was able to gauge how well the singers eventually hired for the 1729 season in London had been received by the audience. He knew that Bernacchi was compared unfavourably to him – Lady Pendarvers remarked that Bernacchi's voice was «mellow and clear but not quite so sweet as Senesino» – and Senesino could therefore negotiate a good deal.²⁰ After a period during which Senesino played (once again) hard-to-get, the British diplomat Francis Colman (based in Florence) succeeded in re-hiring him on behalf of Heidegger and Handel. The singer returned to London late in 1730.²¹

The engagement in Venice provided Senesino with the opportunity to capitalize on the favourable circumstance of Farinelli's widely publicized appearances, something that would attract visitors from afar. There is no evidence to suggest that Senesino had maintained any strong ties with the Venetian operatic *milieu* after his last performances there at the San Giovanni Grisostomo almost 15 years earlier – performances that earned him his first engagement abroad in Dresden.²² Bordoni on the other hand was firmly established in her home town, where she had built a strong and wide circle of supporters that allowed her to exercise a certain degree of control over her own (and perhaps others') career.

This is the earliest legal document concerning the San Cassiano productions that has emerged so far. Strikingly, however, it was signed unusually late in the

¹⁸ F. GIUNTINI, *Sulla tessitura orchestrale nell'aria del primo Settecento. Il Lotario di Händel a confronto con l'Adelaide di Orlandini, in The dramma per musica in Venice at the time of Antonio Vivaldi*, ed. by F. MENCHELLI-BUTTINI *et al.*, forthcoming. The manuscript score for *Adelaide* is preserved at GB-Lram, as is the score for *Semiramide*. Handel also used the scores of *Semiramide* and *Catone* for his eponymous pasticcios (1733 and 1732). In the latter Senesino took over the role of Catone that had been performed by Nicolini in Venice. Although neither Heidegger nor Handel were able to hire any singers while in Venice, the composer certainly did not return to London empty-handed. Some of the scores may have been sent to London by Handel's agent in Venice, Owen Swiny, although the score for *Semiramide* was brought to London by John Buckworth to whom it is dedicated (BURROWS, *George Frideric Handel*, cit., p. 312).

¹⁹ Paolo Rolli to Senesino, May 1729; *ivi*, pp. 294-295.

²⁰ Mary Pendarvers in London to Anne Granville in Gloucester, 29 or 30 November 1729; *ivi*, p. 320.

²¹ *Ivi*, p. 338. Senesino secured a fee of 1400 guineas per year versus the 1200 originally offered. See also B. JONCUS, *Posterity vs Celebrity: Handel Studies and the 21st Century*, Howard Serwer Memorial Lecture, American Handel Society, 11 March 2024.

²² A. ŻORAWSKA-WITKOWSKA, *Esperienze musicali del principe polacco Federico Augusto in viaggio attraverso l'Europa (1711-1719)*, «Studi musicali», xx, 1991, pp. 155-173: 163. There is no evidence of any contact between Senesino and theatre agent Owen Swiny or British banker Joseph Smith, both residents in Venice for several years.

year, 27 September. Agreements of this kind were normally signed before or during the summer. Also unusual is the late opening of *Gianguir*, the first opera of the season, on 27 December. The opera had clearly been planned for the Autumn season, as the dedication date of 26 September suggests. Perhaps the San Cassiano 'impresa' simply decided to await the (delayed) arrival of Farinelli on 4 December. However, Alessandro Pepoli suggests there was another, more troublesome reason why the theatre remained closed until December. He hints at an intricate situation, a scam that may have impacted on the San Cassiano plans. He writes of a false document signed by Farinelli and circulated by the unscrupulous Grimani brothers to discredit and jeopardise the San Cassiano enterprise:

Farinnello non v'ha ingannato bensì questi signori Grimani, non più cavalieri, ma putridi impresarii, hanno fatto comparire una scrittura falsa sottoscritta col nome di Carlo Broschi per buttare a terra un'idea che si ha, e che ormai è in istato sicuro di fare, una sontuosa opera ma solo in carnevale con Senesino, Faustina, Paita e Baldi e poi altri assai buoni. Non potete immaginarvi questo quanta falsità habbia promosso al paese contro di essi. Presentemente hanno poi bensì spedito in Baviera per haver Farinnello a tutto costo. Vi prego non farmene/v/ autore ma da presti ballerini veneziani forse lo saprete senza nominarmi. Io per dir il vero sono un poco interessato per San Cassiano e tutta Venezia è in moto e contenta per sì bell' opera che molto tempo è che non si sarà sentita.

Farinnello has not deceived you, but these gentlemen Grimani, no longer gentlemen, but rotten impresarios, have produced a forged document signed with the name of Carlo Broschi to undermine an idea that there is, and which is now in a state of certainty of being performed, a sumptuous opera but only during Carnival with Senesino, Faustina, Paita and Baldi and then other very good ones. You cannot imagine how much falsehood this has promoted in the country against them. Now they have indeed sent to Bavaria to have Farinnello at all costs. I beg you not to name me as the author, but from the quick Venetian dancers perhaps you will know without naming me. To tell the truth, I am a little interested in San Cassiano and all Venice is in movement and happy about such a beautiful opera that has not been heard for a long time.²³

It is unclear what this «scrittura falsa» was actually about, but the fake news may indeed have precluded the San Cassiano season from taking off as planned. Pepoli appears to have been well informed about the ins and outs of operatic life in Venice – and was keen to pass on any such knowledge to his brother in Bologna – and was also involved in facilitating the movement of singers and dancers between Venice and Bologna.²⁴ His letter confirms that most of the cast

²³ Alessandro Pepoli in Venice to his brother Sicinio in Bologna, 9 October 1729 (I-Bas); transcriptions from this letter are by Emilie Fiorucci.

²⁴ See for example the reference, in his letter of 9 October, to the Galletti sisters currently

was in place at the time of writing, as he mentioned Paita and Baldi, alongside Bordini, Senesino, and «altri assai buoni».²⁵ Furthermore, it reveals his support for the San Cassiano and his acrimony towards the unscrupulous Grimani brothers. Pepoli's personal support certainly extended to Grossatesta, whom he recommended to his brother Sicinio, and Orlandini who, already a protégé of Sicinio in Bologna, received accommodation and his fee for the composition of *Adelaide* from Alessandro (probably on behalf of Sicinio).²⁶

At some point in 1728 the responsibility for the season fell on Ricci. Stefani came to this conclusion on the basis of a number of newly recovered payment receipts to Baldini which were signed by Ricci and not Grossatesta.²⁷ That Ricci had taken over the role of (main) impresario in 1728 is confirmed by another newly recovered document from the Archivio di Stato in Venice: the minute of a *stragiudiziale* against Ricci registered by the law firm Pompeo Boldini, dated 27 August 1729, in which Gaetano Grossatesta affirms Ricci's sole responsibility as impresario for the 1728-1729 season and demands payment for his balli for *Gianguir* and *Adelaide*.²⁸ The document makes reference to three rulings issued on 5 March, 18 and 22 August 1729, and was followed by two further legal communications between Ricci (30 August 1729) and Grossatesta (1 September 1729).²⁹ While confirming Ricci's liability for all the expenses incurred by the San Cassiano during the 1728-1729 opera season, they also highlight his unwillingness to accept sole responsibility.³⁰ These rulings may clarify when exactly and why the responsibility for the San Cassiano 1728-1729 season fell on Ricci. It seems

engaged at the San Cassiano as dancers, whom Alessandro warmly recommends to his brother Sicinio. Sicinio Pepoli's direct involvement in operatic businesses in Bologna is well known. The correspondence between the two brothers shows that Sicinio's influence extended to Venice via Alessandro. For an overview of the Fondo Pepoli in Bologna see L. VALLIERI, *Tra Bologna, Venezia e Vienna: notizie di spettacolo nel carteggio di Sicinio Pepoli*, in *Patrons, Intermediaries, Venetian Artists in Vienna & Imperial Domains (1650-1750)*, ed. by M. KLEMENČIČ and E. LUCCHESI, Florence, Polistampa, 2022, pp. 361-372.

²⁵ The seconda donna Lucrezia Baldini was contracted by Grossatesta on 30 October 1728; see STEFANI, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 195.

²⁶ Alessandro to Sicinio Pepoli, Venice 9 October 1728 and 26 February 1729. Pepoli may have covered part of Orlandini's fee. See n. 30

²⁷ STEFANI, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 196.

²⁸ A *stragiudiziale* was a private, extrajudicial notarial deed registered by a notary firm and addressed to an adversary in order to resolve a contention without recourse to a tribunal. The document is transcribed in full in Appendix 2.

²⁹ I would like to thank Emilie Fiorucci for drawing my attention to this last document among the papers in I-Vas *Notarile. Atti* (Boldini).

³⁰ The ruling of 22 August, which I have recently traced at the Archivio di Stato (I-Vas *Capi del Consiglio de dieci. Sentenze*), indicates Ricci as the party to be brought to court in the event of any further disputes with Owen Swiny (who had rented a box at the San Cassiano from Ricci) or any

probable, however, that as the impresa was running into trouble because of the Grimani's foul play (as Pepoli's letter suggests) and/or financial difficulties, the impresarios tried to extricate themselves. The contention between Grossatesta and Ricci explains why Ricci's payments to Baldini were, unusually, made well after the conclusion of the carnival.

Numerous epistolary sources confirm the overwhelming success of the San Giovanni Grisostomo's opera season thanks to the presence of Farinelli and the financial loss suffered by the San Cassiano. Pepoli, however, minimizes the defeat and contends that the season was not as disastrous as widespread gossip suggested. *Gianguir* apparently did not do too badly with an average of 400 tickets sold per evening, as he reports to his brother on 7 January 1729:

Seguita dunque tutto il concorso a San Giovanni Grisostomo dove fanno una sera per l'altra 600 viglietti et a San Cassano fariano più di 400 per sera, ma il tempo orrido continuo e la situazione pessima veramente et altre circostanze di compassione alli Grimani che sono alle basse assai e pieni di debiti e d'odio alli Testagrossa.

Good attendance continues at San Giovanni Grisostomo where they made 600 tickets from one evening to the next, while at San Cassano they made more than 400 per evening, but the horrid weather continued and the truly terrible situation and other circumstances were favourable to the Grimani who were very much in the red and full of debts and hatred for the Testagrossa.³¹

Adelaide also fared well and was much better received than *Semiramide riconosciuta* at the San Giovanni Grisostomo. Pepoli found Porpora's music for *Semiramide* weak and considered the libretto «pessimo e più proprio da farsi ne burattini» (very bad and more suitable for puppet theatre). These weaknesses

hanno fatto molto risaltare la musica dell'Orlandini [per *Adelaide*], che per verità sempre più piace, e n'esce con applauso, avendo anche fatto un aria nuova a Faustina, che ha tutto l'incontro. Molti appassionati per Farrinello hanno mutato frase, e molti vanno ora continuamente a San Cassiano, e si fossero ancora 15 giorni di più di carnevale, si vedrebbero di belli cangiamenti. Pure il partito ostinato e frenetico per Farinnello prosegue per impegno a sostenere egli et il teatro, onde per si pochi giorni vogliono tener forte il preso impegno per altro senza passione. Ma si può sentire peggior opera al mondo, e sino Farinnello non sembra più quel di prima. Egl'è con ragione assai dispettoso di non sentirsi più freneticamente applaudito, ma chi conosce il paese nel fondo, ben prevedeva che sì violente applauso non poteva durare.

further demands from Orlandini, thus indirectly affirming his role as the impresario. I would like to thank Stefano Aresi for his help reading this document.

³¹ Alessandro Pepoli in Venice to Sicinio Pepoli in Bologna, 7 January 1729.

made Orlandini's music [for *Adelaide*] stand out, which is actually becoming more and more popular and much applauded, having also given a new aria to Faustina, who is very well received. Many fans of Farrinello have changed their tune, and many now go continuously to San Cassiano, and if there were another 15 days of Carnival, a good change would be seen. Yet the obstinate and frenetic party for Farrinello continues to support him and the theatre out of duty, so that for such a few days they want to hold fast to their commitment, albeit without conviction. But can one hear a worse opera in the world, and even Farrinello no longer seems the same as before. He is rightly very annoyed at being no longer frenetically applauded, but anyone who knows the country inside out well foresaw that such violent applause could not last.³²

Pepoli's words allude to a slight loss of favour for Farinelli by the end of the carnival season due to arias «poco adatte al suo modo di cantare» (not very suitable for his way of singing) and the fickle audiences of Venice.³³ The strong and persistent support of Farinelli's «partito ostinato» (frantic party) was probably set up by the Grimani themselves and kept ticket sales going, despite criticism directed at the repertory and the positive reception afforded Bordoni and Senesino «[che] piace infinitamente» ([who] is liked enormously).³⁴ With ticket sales of over 500 per night (according to Pepoli) the San Cassiano might indeed have been able to recover the initial investment had the end of the carnival not arrived so soon.

The 1728-1729 San Cassiano season ended in failure but it had no doubt the all the financial and artistic elements that could have made it a success. Both operas were strong and well received; Orlandini's score for *Adelaide* was taken to London and formed the basis of Handel's *Lotario*; *Gianguir*'s staging with Grossatesta's choreographies and Alessandro Mauro's scenographies must have been stunning. The cast was solid, balancing the older but much loved Paita with the international stars Senesino and Bordoni; the latter, as a Venetian, was much appreciated and had a strong circle of supporters. Pepoli noted that «sopra la quale per verità, è appoggiato tutto il teatro» (on whose shoulders stands the whole theatre).³⁵ This may well have been a reference to Bordoni's performance on stage but perhaps also hinted at her greater involvement with the theatre. Without her financial and managerial involvement, it is unlikely that Senesino would have sung at the San Cassiano and the season might never have got off the

³² Alessandro Pepoli in Venice to Sicinio Pepoli in Bologna, 18 February 1729.

³³ On Farinelli's arias as Mirteo, see A. DESLER, 'Il novello Orfeo' Farinelli: vocal profile, aesthetics, rhetoric, Glasgow, PhD University of Glasgow, 2014, especially Rhetoric in Farinelli's Bravura Arias, pp. 196-239; and B. OVER, *How to Impress the Public: Farinelli's Venetian Debut in 1728-1729*, «Scienco», XVII, 2020, 1, pp. 14-33 (Open Access).

³⁴ Alessandro Pepoli to Sicinio, Venice 7 January 1729.

³⁵ Alessandro Pepoli to Sicinio, Venice 11 February 1729.

ground. Despite the financial loss, her status and reputation remained unshaken. As for Senesino, his appearance in Venice eventually gained him what he really wanted: a new contract with the Royal Academy of Music – indeed, «galeotta fu Venezia e la Faustina».

Bibliography

- M. BUCCIARELLI, *Faustina Bordoni as Semira and Adelaide in Venice (1729)*, in *Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice*, ed. by M. BUCCIARELLI, C. JEANNERET and F. MENCHELLI-BUTTINI, Turnhout, Brepols, forthcoming.
- M. BUCCIARELLI, *Senesino's Negotiations with the Royal Academy of Music: Further Insight into the Riva-Bernardi Correspondence and the Role of Singers in the Practice of Eighteenth-Century Opera*, «Cambridge Opera Journal», XXVII, 2015, pp. 189-213.
- A. CONTI, *Lettere da Venezia a Madame la Comtesse de Caylus, 1727-1729*, in *Con l'aggiunta di un Discorso sullo Stato della Francia*, ed. by S. MAMY, Florence, L.S. Olschki, 2003.
- A. DESLER, *'Il novello Orfeo' Farinelli: vocal profile, aesthetics, rhetoric*, Glasgow, PhD University of Glasgow, 2014.
- George Frideric Handel. Collected Documents*, ed. by D. BURROWS *et al.*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, vol. II: 1725-1734.
- F. GIUNTINI, *Sulla tessitura orchestrale nell'aria del primo Settecento. Il Lotario di Händel a confronto con l'Adelaide di Orlandini*, in *The dramma per musica in Venice at the time of Antonio Vivaldi*, ed. by F. MENCHELLI-BUTTINI *et al.*, forthcoming.
- B. JONCUS, *Posterity vs Celebrity: Handel Studies and the 21st Century*, Howard Serwer Memorial Lecture, American Handel Society, 11 March 2024.
- B. OVER, *How to Impress the Public: Farinelli's Venetian Debut in 1728-1729*, «Sciendo», XVII, 2020, 1, pp. 14-33 (Open Access).
- Owen McSwiny's letters 1720-1744. Lettere artistiche del Settecento veneziano*, 4, ed. by T.D. LLEWELLYN, Verona, Scripta edizioni, 2009.
- G. STEFANI, *Faustina Bordoni: una cantante-impresaria dalla fortuna europea*, in this volume, *supra*, pp. 57-72.
- G. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Florence, Firenze University Press, 2015.
- L. VALLIERI, *Tra Bologna, Venezia e Vienna: notizie di spettacolo nel carteggio di Sicinio Pepoli*, in *Patrons, Intermediaries, Venetian Artists in Vienna & Imperial Domains (1650-1750)*, ed. by M. KLEMENČIČ and E. LUCCHESI, Florence, Polistampa, 2022, pp. 361-372.
- Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice*, ed. by M. BUCCIARELLI, C. JEANNERET and F. MENCHELLI-BUTTINI, Turnhout, Brepols, forthcoming.
- A. ŻÓRAWKA-WITKOWSKA, *Esperienze musicali del principe polacco Federico Augusto in viaggio attraverso l'Europa (1711-1719)*, «Studi musicali», XX, 1991, pp. 155-173.

APPENDIX

Transcriptions by Emilie Fiorucci

1. I-Vas, *Notarile. Atti*, notaio Pietro Paolo Bonis; b. 1771, c. 256v.-258r, 27 settembre 1728.
2. I-Vas, *Notarile. Atti*, notaio Boldini Pompeo; Boldini Giovanni, b. 1693, c. 150, 27 agosto 1729.

Criteri di trascrizione:

Si sono sciolte le abbreviazioni senza uso di parentesi. La cartulazione e il passaggio tra recto e verso della carta viene segnalato all'interno del testo (es: /256r/).

Per la punteggiatura, l'uso delle maiuscole e la divisione delle parole si sono adottati criteri oggi correnti; oltre ai nomi di persone e di luogo si sono impiegate le maiuscole per i nomi di consigli e uffici dello Stato quando appaiono nei documenti. La congiunzione "et" è stata mantenuta nella forma originale quando compare davanti a vocale, secondo l'uso dello scrivente. Nei casi in cui la "e" appaia davanti a una consonante, è stata anch'essa rispettata nella forma in cui appare nel manoscritto.

Si segnalano con parentesi angolari *soft* (< >) le integrazioni rispetto a presunte omissioni involontarie dello *scriptor*.

Le note dell'apparato, contrassegnate da lettere, riportano esclusivamente gli interventi ritenuti necessari alla comprensione dei testi e alla loro stesura, tra cui depennamenti, aggiunte, cambi d'inchiostro e segni funzionali. Le integrazioni sono rese *in corsivo*, le parole originali in tondo.

Transcription Criteria:

Abbreviations have been written out without the use of parentheses. Cartulation and the transition between recto and verso of the page are indicated within the text (e.g., /256r/).

Punctuation, capitalization, and word divisions have been adopted according to current criteria; in addition to the names of people and places, capitalization has been used for the names of state councils and offices when they appear in documents. The conjunction "et" has been retained in its original form when it appears before a vowel, in accordance with the author's usage. In cases where the "e" appears before a consonant, it has also been retained as it appears in the manuscript.

Soft angle brackets (< >) are used to indicate additions to presumed involuntary omissions by the scriptor.

The notes in the apparatus, marked with letters, report only those changes deemed necessary for understanding the texts and their composition, including deletions, additions, ink changes, and functional marks. Additions are in italics; original words are in Roman type.

1. I-Vas, *Notarile. Atti*, notaio Pietro Paolo Bonis; b. 1771, c. 256v.-258r, 27 settembre 1728.

/256v/

1728, 27 settembre

Die lune 27 mensis septembris 1728^(a), in domo habitationis domini Sebastiani Rizzi quondam Livii, in confinio Sancti Giminiani.

Li nobili huomini ser Francesco et ser Zuanne fratelli Tron, furono de ser Carlo Andrea, qui presente per detto nobil huomo ser Zuanne et il signor Domenico Viola, come procuratore dell'antedetto nobil huomo ser Francesco, come patroni del teatro di San Cassiano di questa città; spontaneamente dano, cedono, et in affitto concedono al signor Gaetano Grossatesta quondam signor Elia, et altri suoi compagni qui presenti, che per se stesso, e per essi suoi compagni, heredi e successori loro, accetta et in affitto riceve, il teatro stesso di San Cassiano, per il presente autunno e per tutto il carnevale prossimo venturo, libero di tutti li palchi, tanto affitati, quanto inafitati, soffita, caneua, scagni, mobilia, per uso delle scene, et altre addiecenze al detto teatro appartenenti, eccettuati solamente palchi 3, cioè il prosenio^(b) /257r/ a pepian lettera D, il numero 3 nel pepian sudetto, e nel primo ordine il pergoletto numero 14 che resteranno a disposizione d'essi nobili homini Troni patroni, et la porta libera per l'ingresso alla casa tutta degli stessi nobili homini Troni patroni in ogni recita. Così che lui signor Grossatesta e compagni potranno in esso teatro per tutto il corso della presente affitanza far recitare tutte quelle opere musicali che le pareranno e piaceranno, per il qual effetto potranno far lavorare in esso teatro, a spese d'essi Grossatesta e compagni tutto quello <che> farà bisogno, per far far le recite sudette, e ridur la scena in quella perfezione che stimeranno più propria proffuico al loro interesse.

Et per affitto del teatro stesso hanno accordato che lui, signor Grossatesta, per nome suo, e compagni, debba pagare e corrispondere alli nobili uomini sudetti patroni ducati 250 correnti da lire 6 soldi 4 per ducato, il primo giorno di Quadragesima prossima ventura, senza alcuna contradizione overo ritardo, ma anzi in un solo pagamento, in tanti contanti effettivi, come così promette, et s'obbliga lo stesso signor /257v/ Gaetano, per nome suo, et altri compagni, per qualli tutti promette de ratto ne proprii suoi beni, et al tempo stesso del pagamento del detto affitto. Accordano parimenti, che tutti gli miglioramenti, e spese che saranno state fatte in detto teatro dal signor Grossatesta per si e compagni, restar debbino, a benefittio del teatro medesimo, senz' alcun aggravio de nobili huomini Troni patroni sudetti.

Dichiarando esse parti esser divenuti alla stipulatione di questo pubblico instrumento, per ché habbi ad haver il suo effetto, et esecuzione quando sia accettato dal signor Francesco Bernardi musico detto il Senesino, l'impegno di recitare in detto teatro, questo corrente autunno, e venturo carnovale, e non accettando lui tal impegno, ma anzi rifiutandolo, in qualunque forma resterà imediate questo instrumento casso, nullo e di niun valore, come se veramente fatto, e stipulato non fosse e le parti stesse nella loro primiera libertà e questo tutto per patto speciale, et espresso nec aliter, nec alio modo. Per l'osservanza di quanto di sopra ha lo stesso signor Gaetano^(c) /258r/ per nome suo, e compagni obligato, et obliga tutti li suoi beni benevolmente presenti e venturi, ovunque

esistenti, et detti nobili huomini Zuanne Tron, et il signor Domenico Viola come procuratore d'esso nobil huomo ser Francesco, si sono obligati con li loro beni in forma super quibus.

Testes ad rogandum viri nobilis Ioannis et domini Gaetani Grossatesta^(d): domino Sebastian Verdelli quondam Zuanne, et domino Nicolò Moreti quondam Iseppo.

Die supra in apotecha domini Georgii Campesani ab Aquis in plathea domini Marci.

Testes ad rogandum Dominici Viola^(e): il signor Francesco Dolfino quondam Dario et il signor Iseppo Cucheto di Zuanne di Battista.

(a). *sul margine sinistro concessio corretto su commissio, segue extracta* (b). *prosenio ripetuto sulla carta successiva* (c). *Gaetano ripetuto sulla carta successiva* (d). *da testes a Grossatesta a margine sinistro* (e). *da testes a Viola a margine sinistro*

2. I-Vas, *Notarile. Atti*, notaio Boldini Pompeo; Boldini Giovanni, b. 1693, c. 150, 27 agosto 1729.

/150r/

1729, 27 agosto

Die sabbato 27 mensis augusti 1729, in cancello^(a).

Scrittura estragiudiziale presentata per domino Gaetano Testagrossa per essere registrata in atti miei et intimata ut in ea.

Vindicata da rispettabile sentenza, seguita al magistrato eccellentissimo de Censori 5 marzo 1729, la vana^(b) pretendenza del signor Sebastiano Rizzi, unico impresario del teatro di San Casciano, l'anno 1728 more veneto passato prossimo, per esecuzione di cui restò a solo peso, comodo, et incomodo dello stesso tutto quello che in qualsivoglia modo concernere potesse all'impresa medesima, non s'acquietò alla sovrana decisione^(c), ma^(d) mendicò con ulteriori cavilli dalla^(e) incontrastabile specialità di me, Gaetano Testagrossa, l'incompetente^(f) sollevo delle sue proprie incombenze. Riconvenuto al predetto eccellentissimo magistrato il sudetto impresario da monsieur Eugenio Suini, che contro lui reclamava^(g), fù giudicato, nuovamente secondo^(h) memorabile sentenza 18 agosto 1729⁽ⁱ⁾, dover egli solo mantenere i contratti stipulati sotto la sua impresa di cui ne fù, ed esser ne deve, l'unico manutentore. Non pago^(j) lo stesso signor Rizzi di questo nuovo giudizio, che dovea servirgli d'impulso a rassegnarsi al dovere ed al giusto, passò in appellazione a' piedi dell'eccelso, dove disputando le sue più valide difese, allegò inter cetera^(k) per fondamento della sua disputa non aver^(l) io avuto nell'impresa antedetta veruna immaginabile azione, o ingerenza, ma esser stato un semplice mercenario inserviente con le mie personali fatiche all'essenze del teatro stesso^(m) /150v/ e all'agenzia degl'interessi del signor Rizzi⁽ⁿ⁾ impresario^(o). Ed ivi pure, con unanime venerabilissimo rescritto 22 agosto 1729^(p) di tutti e tre gli eccellentissimi

signori capi, fù laudata l'antedetta sentenza degli eccellentissimi Censori e riconfermato il torto del signor Rizzi impresario sudetto^(q). Ora che con l'effetto delle due accennate^(r) sentenze degli eccellentissimi signori Censori, e di^(s) quella degli eccellentissimi signori capi dell'eccello^(v), e con la confessione della sua disputa stessa^(u), è apertamente deciso, stabilito, e confermato non aver io avuto^(v) alcun immaginabile azione o ingerenza nell'impresa sudetta, ma essere solamente stato^(w) un inserviente mercenaria persona, impiegata alle disposizioni del signor Rizzi^(x) per agire a di lui conto e nome gli interessi del detto^(y) teatro^(z) di San Casciano e fare i balli per l'opere in quello rappresentate, con la notizia della presente urbana estragiudiziale scrittura notifico^(aa) al signor Bastian Rizzi, impresario sudetto, perché, termine giorni tre, si compiacchia avermi risarcito di quello «che» mi si deve per onorario de miei balli giusto il praticato, e dell'agenzia a di lui nome assiduamente fatta per le di lui commissioni. Non posso dubitare della di lui puntualità nell'adempimento di questo suo dilazonato dovere, ma spero^(bb) che sul riflesso delle sentenze seguite e delle stesse di lui dispute, vorrà^(cc) /150.1r/ nel termine antedetto rendermi per l'intero puntualmente rimborsato; il che non seguendo, sarò costretto praticare quegli atti forensi che più mi competiranno per sortire quel felice effetto che la giustizia dei tribunali fece su l'altrui simili pretese giustamente rifondere. Salvis et cetera et sine prejuditio et cetera.

Die detto^(dd),

rifferi Nicolò Luca, comandador pubblico, haver oggi intimata la presente scrittura, in atti miei in tutto come in essa, al signor Sebastiano Rizzi per poliza alla casa in man di «un» huomo, ad istanza del signor Gaetano Testagrossa.

(a). lettera r nel margine destro, indicativa della registrazione dell'atto (b). seguono due parole depennate (c). seguono parole depennate (d). ma in interlinea con segno di richiamo (e). segue una parola depennata (f). Da di a incompetente in interlinea con segno di richiamo (g). Owen Swiny (1676-1754). Impresario e agente teatrale attivo a Londra fra il 1703-1713, si stabilisce in Italia nel 1715 e, dal 1721 residente a Venezia, dove continua la sua attività di agente teatrale per l'opera di Londra. Commissiona numerose opere d'arte da artisti quali Canaletto, Rosalba Carriera, Marco e Sebastiano Ricci. Con Sebastiano aveva avuto molti contatti sin dal soggiorno inglese di quest'ultimo col nipote Marco nel 1711-1716ca. Seguono parole depennate (h). segue sent. depennato con tratto orizzontale (i). da nuovamente a 1729 in interlinea con segno di richiamo (j). segue di depennato (k). segue parole depennate (l). aver in interlinea con segno di richiamo (m). stesso in interlinea sopra parola depennata (n). segue sudetto depennato (o). segue antedetto depennato con tratto orizzontale (p). segue fù riconf depennato con tratto orizzontale (q). da ed a sudetto in aggiunta in margine destro con segno di richiamo (r). n in lettera soprascritta (s). di in interlinea sopra parola depennata con tratto orizzontale (t). segue frase integralmente depennata (u). stessa in interlinea sopra preditta depennata, in inchiostro diverso e presubilmente di mano diversa (v). avuto in interlinea con segno di richiamo, in inchiostro diverso e presubilmente di mano diversa (w). stato in interlinea con segno di richiamo, in inchiostro diverso e presubilmente di mano diversa (x). segue impressario depennato (y). detto in interlinea con segno di richiamo (z). segue sudetto depennato (aa). segue parola depennata (bb). spero in interlinea con segno di richiamo (cc). vorrà ripetuto sulla carta successiva (dd). Cambio di ductus nella chiusura del documento.

Ruoli femminili
e immagini di femminilità

Franco Piperno

«Son donna, e basta». L'immagine delle cantanti nei drammi giocosi del Settecento

Lungo tutto il Settecento e fino ai primi anni del secolo successivo assommano a circa un centinaio i libretti di intermezzi, drammi giocosi e farse per musica di soggetto metateatrale o annoveranti fra i personaggi figure appartenenti a quel mondo, variamente impegnate nell'esercizio del proprio mestiere. Tale numerosità denota una persistente affezione per questo tema unita ad un ripetitivo ricorso a luoghi comuni già stigmatizzati nel feroce libello *Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello (Venezia, 1720), nei confronti del quale ancora nel 1799 la farsa in prosa *Le convenienze teatrali* di Antonio Simeone Sografi poteva esplicitamente dichiarare il proprio debito.¹ In realtà la responsabilità del *Teatro alla moda* nel frequente ricorrere nella librettistica di personaggi e vicende del mondo musicale è solo parziale, dipendendo esso piuttosto dal forte radicamento dello spettacolo operistico nei costumi e nelle frequentazioni della società del tempo e dalla accresciuta familiarità di questa con gli 'operatori' del settore. A prima vista i testi cui mi riferisco sono ordinarie commedie a lieto fine con personaggi del mondo operistico impegnati in intrecci a sfondo amoroso/matrimoniale resi caratteristici da occasionali scenette musicali (prova di un'opera, esecuzione di un'aria, lezione di musica): situazioni comiche con le quali si ironizza su una precisa categoria di artisti, ben presente al pubblico, come, altrove, si fa satira sul mondo dei medici, dei legulei, dei filosofi, dei maestri di scuola, dei militari e via dicendo. Tuttavia, fra le righe di questi testi si annidano accenni a questioni di carattere sociale e morale che, al disotto del ridicolo banale, della caricatura consunta, del vizio scontato o della replicata macchietta, presentano

¹ Cfr. *Notizie storico-critiche sopra Le convenienze teatrali*, in A.S. SOGRAFI, *Le convenienze teatrali*, Venezia, s.e., 1799, p. 46. Oltre a questo testo, fra i pochi titoli fuori d'opera che affrontano analoghe tematiche ricordo la commedia *L'impresario delle Smirne* di Carlo Goldoni (1760), il romanzo *La cantatrice per disgrazia* di Pietro Chiari (1755), il dramma *La cantatrice in Londra* di Luigi Giusto Borgucci Verani (1798).

un fondo di verità e di realismo, di qualche utilità per precisare il profilo dei professionisti dello spettacolo operistico settecentesco non solo per come vennero percepiti dal pubblico coevo e si fissarono nell'immaginario collettivo, ma anche secondo la loro reale quotidianità sociale e professionale. Qui ci si soffermerà sulle figure femminili, sulle «virtuose», «cantatrici», «cantarine», «prime (o seconde, terze...) donne», sui loro comportamenti e abitudini, aspirazioni e capricci; dai testi saranno estratte informazioni complementari, ma da una ben diversa prospettiva, a quelle già note desunte da testimonianze documentarie di altra natura (giuridica, diplomatica, epistolare).² Le testimonianze librettistiche sono assai significative, perché esposte al pubblico (il pubblico variegato e composito delle platee e palchetti teatrali: luoghi di divertimento ma anche spazi di sociabilità atti alla formazione e scambio di opinioni e giudizi) e non racchiuse, a beneficio di pochi, nell'informativa di polizia, nel dispaccio diplomatico o nella lettera confidenziale.

Indubbiamente il materiale esaminato abbonda di luoghi comuni di lunga, lunghissima durata che, tuttavia, non vanno sbrigativamente dismessi come risibili ovvietà; uno dei più ricorrenti è il riferimento all'ignoranza musicale delle cantanti compensata dall'avvenenza dell'aspetto. La bellezza fisica, infatti, più che una dote, è un requisito ineludibile del mestiere teatrale, requisito che comporta l'esibizione del proprio corpo e il procurare piacere agli occhi prima ancora che agli orecchi.³ Se nel 1715 la protagonista della *Dirindina* si chiedeva «Senz' aver fondamento / di Musica, ne pur quanto conviene / salirò su le scene?» e il «Musico Castrato» Liscione la rassicurava dicendole «Il capitale / avete

² Oltre al classico studio di B. CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Luigi Pierro, 1891 (ripubblicato a cura di G. GALASSO, Milano, Adelphi 1992), fra gli studi recenti si vedano P. MAIONE, *Gli impieghi delle virtuose tra alcova e palcoscenico: lo sguardo della diplomazia*, «Studi Musicali», n.s., VII/2, 2016, pp. 407-453 (qui anche ampia bibliografia sull'argomento), preceduto da numerosi altri studi dello stesso autore assieme a F. COTTICELLI e F. SELLER lì citati in note 1 e 2, e V. ANZANI, *Patrimoni, matrimoni e tresche di virtuose, cantanti, canterine e figlie da camera attraverso le lettere di supplica ai loro Serenissimi Padroni*, in «Padron mio colendissimo...»: *Letters about Music and Stage in the 18th Century*, a cura di I. YORDANOVA e C. FERNANDES, Wien, Hollitzer, 2021, pp. 319-345. Ai documenti pubblicati nello studio di Maione si farà occasionalmente riferimento nelle pagine che seguono, ma tutta la materia in essi esposta ha riscontro nelle parallele situazioni presenti nei libretti qui esaminati.

³ Vedi lo scambio di battute fra il Conte Lasca e il locandiere Beltrame nella citata commedia *L'impresario delle Smirne* di Goldoni: «LAS. Sarà così, è brava? BELTR. Non lo so, signore. Non l'ho sentita. LAS. È bella almeno? BELTR. Non c'è male». Un icastico scambio epistolare su questo argomento fra gentiluomini bolognesi (ottobre 1717) in ANZANI, *Patrimoni, matrimoni e tresche di virtuose*, cit., p. 319; per testimonianze relative al cosmo del teatro di parola è d'obbligo il rinvio all'ampia documentazione fornita da F. TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969.

voi di grazia, e di sembiante, / siete bella, ed accorta, e tanto vale»,⁴ nel 1737 ne *L'Orazio Bettina*, giovane aspirante cantatrice, esibisce le sue certezze:

Se non canto a meraviglia
tale quale almeno io canto;
se non sono bella figlia,
non son anche brutta tanto;
son fanciulla, graziosa,
avvenente, spiritosa,
Piacerò, credete a me.⁵

Ancora nel 1737, ne *La simpatia del sangue*, Checchino preconizza un radioso futuro all'avvenente Nina: «Tu sei bella figliola, / non mancheranno chi portarti avanti, / chi sbatterti le mani, / chi dirti viva, e bravo, / bravo tre volte, bravo cento volte». A metà secolo ne *L'opera in prova alla moda* (1751) l'esordiente Semiminima («Sono solo pochi mesi / che studio qualche cosa») veniva incoraggiata dall'esperta Comodina: «Ella è molto bellina / vezzosa, galantina. / Farà, farà»,⁷ e nel 1788, ne *L'incontro per accidente*, la giovane e inesperta Ersilia è esaminata dal sensale Polidoro, da Pompilio Bemollo «vecchio Maestro di Cappella» e dal servo Ficca, in questi termini:

POLIDORO	(Non ci è male; Tiene un bel personale; è alta dritta...
POMPILIO	(Pienotta, ben formata...)
FICCA	(Occhio brunetto Capelli lunghi, e biondi).
POLIDORO	(Ditemi, ha foco)
POMPILIO	(Ha foco? Questa è un forno ambulante Ed ha un'abilità ch'è sorprendente). ⁸

L'avvenenza compensa non solo l'abilità ma anche l'occasionale *défaillance* della voce: ne *L'opera nuova* (1781), il Conte, parlando con la cantante Graziosa (*nome omen!*) che, raffreddata, teme di essere fischiata, si sorprende: «Fischiate a voi! Fischiate! / Cosa diavolo dite! / Le belle donne ogn'or son qui gradite. / E

⁴ Lucca, Leonardo Venturini, p. 9.

⁵ Napoli, Nicola di Biase, p. 28.

⁶ Vedi <http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/libretti/SimpatiaSangue-3.jsp>, vv. 1517-1521.

⁷ Venezia, s.n.t., p. 19.

⁸ Napoli, s.n.t., p. 18.

se ancor per cantar brave non sono / i nostri giovinotti / che di vederle in scena hanno piacere / le fanno replicar tutte le sere».⁹ Ecco: «vedere» e «piacere»; in questi due verbi si condensa la finalità della professione delle cantatrici per come la librettistica settecentesca l'ha delineata ad uso e consumo del pubblico del tempo. Una finalità sostanzialmente sensuale, erotica, cui è complemento importante ma non requisito principale la seduzione canora.

La virtuosa ritratta nei drammi giocosi seduce sul palco più con i suoi sguardi e ammiccamenti rivolti agli ammiratori stipati nei palchetti che col canto. È un'eccezione la Armillette de *La cantatrice* (1727, si noti la data precoce), virtuosa che fa conquiste con la propria arte canora:

Ella è pur la bella cosa
 Poter dir sono virtuosa
 So cantar, so ben trillare,
 ben gestir, ben recitare
 e alla moda
 far cadenze con la coda
 con giudizio, e gravità
 Ella è pur grande allegria
 Gir scotendo argenti, ed ori
 gir prendendo in rete i cori
 Per virtù dell'armonia
 Di quel sol, do, rè, mi, fa.¹⁰

Assai più numerose sono le cantarine che sfruttano la propria avvenenza fisica: così Madama Tenerina descrive la sua (e di tante altre virtuose) arte seduttrice (*La Semiramide in villa*, 1772):

Col mio ciglio languidetto,
 pien di grazie, e pien di amore,
 vibro dardi, e rubbo il cuore
 di chi viene ad ascoltar.
 Con la voce delicata,
 faccio un trillo, una volata,
 un sorriso, un'occhiatina,
 poi m'ingegno di buttar.
 Tutti s'affollano – tutti mi bramano
 da tutti «evviva» – sento gridar.¹¹

⁹ Venezia, s.n.t., pp. 24-25.

¹⁰ Venezia, Alvise Valvasense, p. 16.

¹¹ Roma, Giovanni Bartolomicchi, pp. 7-8.

Ed ecco cosa l'impresario Curlone si aspetta da Reginella «Virtuosa di musica» ne *L'amore in musica* (1763):

REGINELLA Dite, Messer Curlone; e qual fia il posto,
 Che a me di dar pensate?
 CURLONE Quello, Signora mia, che meritate.
 Siete giovine, bella, e spiritosa;
 Di piacere ad ognuno avete l'arte;
 Onde vi si convien la prima parte.
 Basta solo a un Impresario,
 che un'Attrice sia vezzosa
 galantina, ed amorosa,
 che con l'occhio ella saetti
 chi la guarda da' palchetti,
 e che ognun sappia adescar.
 Questa incontra d'ordinario,
 questa piace, e fa Zecchini,
 e in cassetta i bollettini
 a bizzeffe fa volar.¹²

Un'altra Reginella, «Virtuosa di musica, Donna capricciosa» ne *La cantatrice bizzarra* (1796), è ben consapevole delle sue attrattive:

La vaga Reginella
 pur giunge in queste arene:
 vedranno sulle Scene
 vedran quel, che sa far.
 Con questo brio, quest'aria
 con questi vaghi occhietti,
 gli uomini dai Palchetti
 avranno da cascar.¹³

Le fa eco Merolinda, ne *La fiera* (1801), che afferma di venire in fiera allo scopo di sedurre: «Con le mie mosse comiche, / con dolce occhietto, e languido, / di Cicisbei, che spendono / incetto io vengo a far».¹⁴ Entrambi i personaggi rappresentano in commedia quel che le loro interpreti praticano nella vita da decenni, come è ampiamente noto e documentato. Né può darsi, per il mestiere di cantarina, atteggiamento diverso: ne *La Dama cantatrice* (1797) Don Rotolo e il Barone Ansaldo parlano di Sofia, cantante stranamente riservata e triste per-

¹² Venezia, Alvise Valvasense, p. 7.

¹³ Roma, Michele Puccinelli, p. 11.

¹⁴ Napoli, Stamperia Flautina, p. 7.

ché abbandonata dall'amato: Don Rotolo: «Non vuol conversazione / non cura cicisbei: Teatro, o Casa». Barone: «Ha sbagliato mestiere: / doveva far tutto altro / fuor che la Cantarina: / col Palco non combina / questa sua ritrosia».¹⁵

Avvenenza e seduttività attirano ammiratori e producono vantaggi materiali; tanto nella realtà quotidiana, quanto nella finzione teatrale, i cicisbei, i «cascanti», i «galanti» volentieri ricoprono di doni e di denaro le seducenti cantarine. Se nel 1737 ne *L'Orazio* l'impresario Colajanni poteva affermare «Chiù bertuosa è chella / ch'è chiù latra dell'autre, ed è chiù bella»,¹⁶ più di sei decenni dopo, ne *La cantatrice di spirito* (1803), il ciarlatano Gianfrisio così sintetizza le medesime prerogative delle virtuose: «Chi fa la Cantarina, / più pregi deve avere, / la faccia, per piacere, / il brio, per allettare: / la voce per cantare; / la mano, per pigliar».¹⁷ Il 'pigliare' si riferisce all'attitudine delle cantarine a sfruttare la propria seduttività per agire da «pelarina», colei che sa pelare, cioè scucire denaro al gonzo di turno fingendo, promettendo o spesso concedendo amore. È anche questo un arcinoto luogo comune di lunga durata, esemplato apertamente o marginalmente in numerosi drammi comici, su cui non merita soffermarsi; piuttosto conviene segnalare che dai libretti emerge che il mestiere di «pelare» esercitato dalle cantarine viene assai spesso sollecitato e talora ignobilmente sfruttato da loro parenti stretti. Ne *La caffettiera di spirito* (1777) è Don Anchise, padre di Rosalba, a sfruttare le doti musicali della figlia: «La mia fortuna / Rosalba mi farà. Da cavaliere / come papà di virtuosa anch'io / me la potrò scialare».¹⁸ Ne *La cantatrice bizzarra* (1796) Reginella vuol disfarsi della protezione dello zio Bobolo:

BOBOLO	Ebben vi pianterò come una sciocca e andrete per il Mondo sola senza un Parente a far la miserabil Canterina come fan le donne da dozzina.
REGINELLA	Troverò qualcheduno...
BOBOLO	Che vi mangerà tutto poco a poco
REGINELLA	Voi, Signor zio, non mi mangiaste poco. ¹⁹

¹⁵ Roma, Luigi Perego Salvioni, p. 16.

¹⁶ *L'Orazio*, cit., p. 59.

¹⁷ Roma, Gioacchino Puccinelli, p. 30. Lo stesso personaggio, nella versione precedente dell'opera data a Napoli col titolo *La fiera* nel 1801, aveva espresso i medesimi concetti in napoletano: «La faccia p' allettare; / la grazia pe piacere; / la voce pe cantare; / la mano p' acchiappà» (*La cantatrice di spirito*, cit., p. 16).

¹⁸ Brescia, Daniel Berlendis, cit., p. 8.

¹⁹ *La cantatrice bizzarra*, cit., p. 47.

Un altro padre, Don Rotolo ne *La Dama cantatrice* (1797), spiega come i guadagni ottenuti con la professione canora possano compensare la mancanza di dote: «Più d'un Padre di Famiglia / che abbia Figlie d'allocar / [...] / Se non ha che dare in dote / le fa porre a solfeggiar; / e imparate quattro Note / te l'espone a dirittura / le prime Arie di bravura / zoppicando a canticchiar».²⁰ E ne *L'amor marinaro* (1797) Merlino, fratello della virtuosa Claretta, pretende soldi dalla sorella per dilapidarli al gioco: «Soldi a me, giacché le Musiche / son la zecca ove si battono / lire, scudi, ruspi e doppie, / che portare il conio sogliono / degli amanti ricchi e splendidi».²¹

Se i familiari usano unilateralmente sfruttare le doti professionali e fisiche delle cantarine, un diverso e reciproco sfruttamento è quello che interviene nel rapporto fra esse e l'ineludibile figura del protettore. Ineludibile e necessaria per via delle insidie della professione; in *Quello che può accadere* (1784) Don Arpia si sorprende che Corilla ne sia priva: «Ma dunque non avete protettori? / [...] / Che abbiate un Difensore / è giustizia, è dovere / per tutto quello, che vi può accadere».²² Il protettore, tanto più se titolato, promuove la carriera della cantante o ne favorisce il successo con la sua influente approvazione: la Reginella de *La cantatrice bizzarra* così si raccomanda al Conte Rusticone:

Ai gruppetti, alle volate
signor Conte voi gridate,
dite, «bravo, evviva, avviva...
cara, cara in verità».
Se si stona, e voi le mani
anzi allor battete forte,
e se poi per buona sorte
s'incomincia ad incontrar...
voi spiegando il fazzoletto
sopra i banchi i piè battete:
e «Bravissima» direte.²³

Oppure interviene sullo spartito d'opera da cantarsi per far primeggiare la protetta: in *Chi non fa non falla* (1729) Lispina ha usato il suo protettore, Monsu

²⁰ *La Dama cantatrice*, cit., p. 23.

²¹ Vienna, Mattia Andrea Schmidt, p. 5.

²² Venezia, Giovanni Battista Casali, p. 26.

²³ *La cantatrice bizzarra*, p. 22. Fra i tanti simili episodi reali, si confronti il passo sopra riportato con quanto accaduto a Venezia nel marzo 1764: il Duca di York, giunto in teatro per ammirare e sostenere l'amica Anna De Amicis, si colloca in una «loggia sul Proscenio, donde salutò pubblicamente, e sghignazzando la De Amicis, che cantava in que' momenti un'Arietta, e col battere palma a palma le mani, obbligò la medesima a replicarla» (MAIONE, *Gli impieghi delle virtuose*, cit., p. 446).

Voragine, danese, per ottenere cambiamenti nelle arie, per far suonare piano i violini, rifare il vestito di scena, collocare nel libretto il proprio nome prima degli altri interpreti;²⁴ di questo tipo di interventi si vanta il Conte ne *L'opera nuova* (1781):

Delle Virtuose io sono
il principal sostegno;
e quando io m'impegno,
non v'è da dubitar.
Fò scrivere al Poeta
il libro a modo mio.
La musica il Maestro
la fa come vogl'io.
Fò battere le mani
a chi mi piace, e par...
Ma voi col Protettore
bisogna che all'amore
incominciate a far.²⁵

Le ultime parole del Conte indicano la contropartita esatta dal protettore ed inquadrano la questione centrale del rapporto fra le cantatrici e i loro ammiratori: lo scambio fra favori materiali (protezione, denaro e regali) e favori sessuali. Voce dal sen fuggita, pertanto, si direbbe il ruolo che, ne *Li tre cicisbei ridicoli* (1748), Giscone immagina adatto alla virtuosa Modulina che egli corteggia: «Lucrezia prostituta, ma onorata».²⁶ Un termine così inequivoco, o suoi sinonimi, frequentemente è usato nel lessico corrente per riferirsi a cantatrici,²⁷ e la battuta

²⁴ Bologna, Costantino Pisarri, p. 29; per comportamenti reali di tal genere vedi ad esempio il comportamento del Principe di Pietrapersa nei confronti della cantarina Caterina Perini, a Napoli nel 1795, documentato in P. MAIONE e F. SELLER, *Vita teatrale a Napoli tra Sette e Ottocento attraverso le fonti giuridiche*, in Salfi librettista, a cura di F.P. RUSSO, Vibo Valentia, Monteleone, 2001, pp. 83-95: 94. Sui litigi per aver il proprio nome in cima alla lista dei cantanti vedi anche *L'opera nuova*, cit., *passim*.

²⁵ *L'opera nuova*, cit., p. 26.

²⁶ Bologna, Sassi, p. 15.

²⁷ Già nella seconda metà Seicento la celebre Giulia de Caro veniva descritta «Commediante Cantarinola Armonica, Puttana» (Ignazio Fuidoro, *Giornali di Napoli dal MDCLX al MDCLXXX*, Napoli 1934-1939, alla data 11 agosto 1671); più in là (1707) si parla di una cantante romana detta «la Prelattina puttana pubblica» (lettera di Francesco Maria Zambecari al fratello Alessandro, in ANZANI, *Patrimoni, matrimoni e tresche di virtuose*, cit., p. 329); «Venturiera Napoletana, conosciuta per donna di tutta prostituzione in Inghilterra, in Olanda, e in molte altre parti del Mondo Cattolico e Protestante» è definita Anna De Amicis nel 1764 da un cronista veneziano (Maione, *Gli impieghi delle virtuose*, cit., p. 447); «Puttanona» è insultata la solita Gabrielli dalla seconda donna Anna Brogli nel 1765 (ivi, p. 435, nomi delle cantanti desunti dal cast del *Caio Mario* di Piccinni).

non casuale del cicisbeo fornisce una chiave interpretativa della vita delle canterine e della stessa loro scelta di questa professione.

Concedere le proprie grazie in cambio di un guadagno è ciò che indubbiamente avvicina le cantatrici alle prostitute vere e proprie; tuttavia, se alcune nella vita reale a questa concessione hanno anche spesso ceduto,²⁸ il meretrizio non è il loro mestiere, bensì un effetto collaterale della professione teatrale e canora cui è lecito, inevitabile e socialmente tollerato assoggettarsi perché onorato è il fine: il matrimonio e il miglioramento della condizione sociale ed economica propria e della famiglia di provenienza. Fra le cantatrici dei libretti esaminati alcune affrontano questa professione per necessità, come spesso accade nella vita reale. La Reginella de *L'amore in musica* (1763) confessa: «Per mia disgrazia / priva del genitor sonmi appigliata / al mestiero del canto».²⁹ La Elisa de *L'Orazio*, nata in Genova «di onesti / non meno, che ricchissimi parenti» racconta di esser restata vedova di un marito sgradito alla famiglia per cui «povera, afflitta, / soletta, forastiera, e in disgrazia / de' miei: che dovea far? Coll'assistenza / d'un buon Signore, che mi accolse in casa, / la musica imparai, e Cantarina / divenni in breve»;³⁰ la sua vicenda corrisponde a quella «d'una Cantatrice, nata però in Udine da Parenti Nobili, e necessitata a darsi al Teatro per poter vivere» e successivamente abbandonata dal promesso sposo, esposta in una missiva da Bologna del luglio 1761 riportata da Maione,³¹ e a chissà a quante altre altrove narrate o del tutto dimenticate.

Il matrimonio come opportunità per abbandonare le insidie della professione canora ricorre sufficientemente nei libretti in esame per poterlo definire rappresentativo di un'aspirazione sociale ampiamente condivisa oltretutto, spesso, esplicita richiesta del promesso sposo;³² ecco qualche esempio. La cantarina Berenice ne *Gli intrichi delle cantarine* (1740) ha un amante, Sigismondo, che le diede «fede di Sposo» e le promise «di togliermi dalle scene» onde lei spera presto «di esser liberata dall'impegno di cantare».³³ Ne *Il maestro di cappella burlato* (1777) Don Ranucolo offre tale opportunità alla virtuosa Lenina: «Oh

²⁸ Di Anna De Amicis si riporta «essere avvezza questa donna a vendere grandiosamente ed a denaro contante i suoi favori» (ivi, p. 441).

²⁹ *L'amore in musica*, cit., p. 13.

³⁰ *L'Orazio*, cit., pp. 44-45.

³¹ MAIONE, *Gli impieghi delle virtuose*, cit., p. 451. Nel rifacimento dell'*Orazio* per Milano (1758, *Le cantatrici*) la condizione di Elisa è lievemente mutata e la sua etica in qualche modo precisata: «benché Cantatrice, / credimi, dir mi lice, / che indegna ancor del nome mio non sono. / Son cantante, ma fatta non sono / come quelle, che danno col canto / all'incanto la lor Libertà».

³² Ad esempio, tale è la richiesta avanzata da Giovanni Buzzoleni a Margherita Salicola nel giugno 1683 in vista di un matrimonio che poi non si fece (in ANZANI, *Patrimoni, matrimoni e tresche di virtuose*, cit., p. 324).

³³ Napoli, Nicola di Biase, p. 8.

se ammogliata / voi foste a un uomo ricco / verbigrazia a un mio pari, / bisogno non avreste di girare / né di far la fortuna col cantare».³⁴ Ne *Il millantatore* (1780) la cantante Eugenia si lamenta delle false promesse di Don Zenobio Spacca: «Mi fece / creder Signora, Dama e Principessa; / promise a tutta pressa / togliermi dal Mestier di Canterina / e sposarmi in un subito».³⁵ Ne *L'amor marinaro* (1797) Claretta si lamenta con l'amato Dorimante, figlio di un capitano, che esita a sposarla perché sottoposto all'autorità paterna: «Nella speranza di sposarvi, il canto / e il teatro ho lasciato, / e con il mio fratello ho qui abitato» (dunque si è assoggettata a comportamenti irreprensibili e socialmente corretti).³⁶ Ne *Il servo furbo* (1803) Madama Gioconda riflette soddisfatta: «Ho fatto il colpo già. Sposa a un Signore / di quella qualità son diventata. / Or lascerò il Teatro, / dameggerò, e spesso in conseguenza, / un bocconcin mi spetta di Eccellenza».³⁷

Il matrimonio per le cantarine pare essere anche riparatore di precedenti legerezze comportamentali; ne *La virtuosa in Mergellina* (1785) Ercolino difende la promessa sposa Adalinda, già cantante: «La mia diletta / è ver, che fece già la Canterina, / ma da un genio sublime trasportata / la Musica ha lasciata, / e di sposarsi meco ha stabilito; onde la cara sposa / è fedele, discreta ed è virtuosa».³⁸ Ma in qualche caso il lupo (anzi, la lupa) perde il pelo ma, per esigenze professionali, non il vizio: ne *L'impresario burlato* (1797) Carlotta, prima buffa sposata al caffettiere Calandrino, si circonda di protettori e ammiratori a dispetto della gelosia del marito: «Non sapete, che una Donna, / che vuol'entrar nel rango delle prime / virtuose, bisogna esser protetta / almen da dieci, o dodici galanti; altrimenti si può capacitare, / che un sol grado d'incontro mai può fare? [...] Ogni marito / di virtuosa in casa, e nel Teatro, / per acquistar la gloria d'uom discreto, / deve esser cieco, sordo, e mansueto».³⁹ D'altro canto, la disinvolta condotta di vita delle cantarine è essa stessa ostacolo all'approdo matrimoniale: ne *L'amore in musica* (1763) a Fabrizio, figlio di un ricco mercante, è impedito dal padre di amoreggiare con Reginella perché essa è «una Cantatrice, / famosa pelatrice, /

³⁴ Roma, Ottavio Puccinelli, p. 14.

³⁵ Napoli, s.n.t., p. 9.

³⁶ *L'amor marinaro*, cit., p. 10.

³⁷ Napoli, Stamperia Flautina, p. 39. Si confronti con quanto riportato in un'informativa dell'aprile 1765 proveniente da Milano: «La nota cantante Tartaglino Tibaldi ha dato un volontario Addio ai Teatri, per avere trovato in Vienna un benefico Protettore, per la cui generosità si è formata un Capitale, con i Frutti del quale può vivere comodevolmente, senza più faticarsi» (MAIONE, *Gli impieghi delle virtuose*, cit., p. 447, n. 145). Altre testimonianze su vicende matrimoniali delle virtuose, ivi, pp. 443-445.

³⁸ Napoli, s.n.t., pp. 42-43.

³⁹ Napoli, Stamperia Flautina, p. 32.

una che a caccia va dei Giovinotti / per cuocerli, arrostarli quai merlotti. / Una... basta così; non vo' dir altro».⁴⁰

L'aspirazione al matrimonio e ad una migliore condizione economica e sociale indica nella professione canora al femminile delineata dai libretti il motore di un ascensore sociale che induce le cantarine, a rivalsa di umili e sofferte origini, ad assumere atteggiamenti spesso superbi, sprezzanti con ridicola esibizione di vanità, cupidigia o ricchezza. Si consideri questo breve elenco esemplificativo:

L'impresario delle Canarie, 1724: Dorina contratta i termini della sua scrittura: «E che oltre l'onorario ella mi debba / dar sorbetti, e caffè / zuchera, ed erba Thé / ottima cioccolata con vaniglia, / tabacco di Siviglia, / di Brasile e d'Avana, / e due regali almen la settimana».⁴¹

L'impresario, 1741: Elisa, «virtuosa di musica» romana, giunge in Firenze carica di bauli nei quali «Altro non v'è, che piccola porzione / di Gioje, e Argenteria, / e il mio servizio della Biancheria. / Li Drappi li ho lasciati, che voglio averne di questa Città, / dove si fanno belli in verità».⁴²

Le Chiajese cantarine, 1754: Deanella intende imparare il canto per migliorare la propria condizione: «Ca quanno so mparata / me voglio fa no mobeles sfarzuso, / quatre segge, m'abbruscio lo saccone, / e mme faccio lo lietto a padeglione / la scuffia, l'andrié, lo perucchino, / d'argiento lo scaldino, metto lo settescorza, ed a Toletto / io m'affitto na casa, / e qua Ncappato paga lo pesone, e a la fenesta po me stò affacciata, / p'esse da chillo, e chisto salutata».⁴³

La ritornata di Londra, 1756: Petronilla attende un ospite di riguardo e intende esibire la ricchezza acquisita all'estero con la propria professione «Via, badate che facciano / i servitori il suo dover, che espongano / l'argenteria, le gioje, / gli orologi, gli astucci, / la libreria da viaggio, / la musica più scelta e più perfetta, / la scimia, il papagallo e la spinetta». «Quando una virtuosa / ritorna d'Inghilterra, / per mostrar quanto piacque e quanto vale / porta, per ordinario, un arsenale. / E suol mostrare i frutti / del saper, del poter, della beltà, / per destare l'invidia in chi non ha».⁴⁴

L'impresa d'opera, 1769: Tortorella rifiuta l'appartamento destinatole, piccolo e mal fornito: «Oibò non fa per me: / quel che convien non c'è, / son Virtuosa, e basta, / nessun non lo contrasta, / e la virtù ristretta, / signore ben non va. [...] Un altro quarto / impresario trovatemi immantinente / un poco più decente, / più comodo,

⁴⁰ *L'amore in musica*, cit., p. 9.

⁴¹ Nel libretto della *Didone abbandonata*, Napoli, Francesco Ricciardo, 1724; cito da *L'impresario delle Canarie*, Venezia, Narino Rossetti, 1725, p. 15. Si possono confrontare queste ingenue e modeste pretese, ad esempio, con quelle sagacemente avanzate da Vittoria Tesi nell'estate del 1739 per un faticoso quanto prestigioso ingaggio a Madrid, secondo la documentazione addotta e commentata in MAIONE, *Gli impieghi delle virtuose*, cit., pp. 416-418.

⁴² Firenze, Anton M. Albizzini, 1741, p. 8.

⁴³ Napoli, s.n.t., p. 6.

⁴⁴ Venezia, Angiolo Geremia, 1756, p. 16.

più bene ammobigliato, / altrimenti non canto, / non provo, ve lo giuro».⁴⁵ Stonatrilla giunge in portantina e non trova l'impresario ad accoglierla: «Ma sappia che per tutto / i più squisiti onori / sembran scarsi per me. Direi di Londra, / di Vienna parlerei, corti primarie / ov' ebbi distinzion straordinarie; / ma taccio per modestia. E basti a lei, / che ovunque una fortuna / propizia agl' Impresarj mi destina / son ricevuta come una Regina».⁴⁶

Le vicende amorose, 1788: Rosina e Don Pistofilo descrivono la virtuosa Lauretta: Don Pistofilo: «Agli abiti, alle gioje è più che Dama. / Fa passaggi, cadenze, / fa le sincopi ancor, cioè si sviene. / Ma dir ch'è Canterina non conviene». Rosina: «Ho capito, ho capito. / Per questo tien la Scimmia, il Pappagallo / la Cagnola...».⁴⁷

La cantatrice bizzarra, 1796: entrata in scena: *Reginella accompagnata da due servi, uno dei quali tiene in mano un Cagnolino, e l'altro un Pappagallo*.⁴⁸

Le pretese di Dorina, le aspirazioni di Deanella, le ostentazioni di Elisa, Petronilla, Lauretta e Reginella, i capricci di Tortorella e Stonatrilla⁴⁹ sono comiche caricature di atteggiamenti da *parvenu* (o aspirante tale) che denotano l'acquisizione, tramite il canto, di uno status e di un benessere migliori di quelli da cui le cantanti provenivano.

Il disporre liberamente del proprio corpo e della propria vita, al di fuori di costrizioni familiari o di convenienze sociali, è ciò che fa delle cantarine delle figure speciali, caratteristiche e attraenti; la professione di cantante, inoltre, era l'unica, assieme a quelle di attrice di teatro e di ballerina, effettivamente consentita alle donne e l'unica opportunità, al di fuori della famiglia, per incarnare un nuovo protagonismo femminile. Le loro vite censurabili e scandalose erano talmente permeate nel costume corrente e nelle comuni pratiche sociali da renderle degne di essere realisticamente trasposte sul palcoscenico, sia pur edulcorate dalla patina satirica o comica con cui vengono rappresentate. Nel 1737, ne *L'Orazio*, Giacomina, scolaria di musica, giudica infelice il mestiere di cantante perché la libertà di vita è sospetta e malvista: mestiere «infelice non sol, ma periglioso, / nel quale il meno, che si acquista, è il biasmo / di libertà di vita, e 'l nome infame / di vagabonda».⁵⁰ Se così è nella prima parte del secolo, verso

⁴⁵ Venezia, Modesto Fenzo, 1769, p. 21.

⁴⁶ Ivi, p. 13.

⁴⁷ Roma, Gioacchino Puccinelli, p. 25.

⁴⁸ *La cantatrice bizzarra*, cit., p. 10.

⁴⁹ Capricci caricaturali, come infiniti altri menzionati nei libretti (dalle dispute sul colore dell'abito e sulla denominazione del rango, alla posizione sul palco rispetto alla seconda donna), non frutto di sarcastica invenzione del librettista bensì derivati dal vasto serbatoio della realtà quotidiana; si rammentino ad esempio quelli della «pazza Cantatrice Gabrielli» documentati in MAIONE, *Gli impieghi delle virtuose*, cit., pp. 422-423 e 425-426.

⁵⁰ *L'Orazio*, cit., p. 20.

la fine tale libertà diviene un vessillo da inalberare e difendere: anticipa significativamente i propositi di un'altra ben più famosa donna libera la Reginella de *La cantatrice bizzarra*, difensora della propria libertà dall'assillo dei pretendenti e dalle seduzioni di un fugace innamoramento:

Che giova il cambiar nome,
e vivere a me stessa,
e i doni ricusar, se giunta appena
in novello Paese,
mi vengono gli Amanti, e i Protettori
regali ad esibir, nozze, ed amori?
Esser libera io voglio... ma fra tanti
pur v'è qualcun, che piace agli occhi miei.
Quel Cromatico, oh Dio...
Folle pensiero... la libertà vogl'io.⁵¹

Siamo nel 1796, e si respira nuova aria da post Rivoluzione francese e questa esigenza di libertà esistenziale, concretamente praticata da tempo nel privato,⁵² può essere apertamente sbandierata sul palcoscenico anche nella Roma pontificia dove *La cantatrice bizzarra* venne prodotta e rappresentata. Poco dopo, nel 1803, analogo proclama viene enunciato a Napoli (Madama Gioconda ne *Il servo furbo*, 1803):

Io non sono di nessuno
di me stessa son Padrona
e lo dico qui ad ogni uno
che nessun più non mi stuona,
perché a come ho destinato
a chi bramo sposerò.⁵³

Queste esternazioni sono a beneficio o contro di chi? Nei drammi giocosi generici frequentemente ha luogo una tirata di un personaggio femminile che arringa le signore in sala cui espone una trasgressiva morale relativa ad affari di cuore; le cantarine/personaggio non si sottraggono a questa convenzione, ma quando lo fanno svestono i panni della professionista di canto per rientrare in quelli universali di donna. Perché, dopotutto, le cantarine, le virtuose, le pela-

⁵¹ *La cantatrice bizzarra*, cit., p. 44.

⁵² Praticata ad esempio, dalla Gabrielli che «non insegue sogni di agiatezze domestiche e tanto meno di legami del tipo amore-e-fede-eterna», ad essi preferendo il proprio vivere «dissoluto e sfrontato» (MAIONE, *Gli impieghi delle virtuose*, pp. 450-451).

⁵³ *Il servo furbo*, cit., p. 15.

rine sono prima di tutto donne ed espongono sul palcoscenico una condizione sociale ed antropologica specificamente femminile. L'equazione è chiaramente enunciata dalla virtuosa Concinna ne *L'opera in prova alla moda* (1751). Essa attende l'arrivo del Capitan Saracca che lei spera di sposare e pertanto decide di mettere in atto tutte le proprie arti seduttive: «Or sì che son felice, / or sì che lieta sono, / e che posso sperar. Giunto Saracca / è fatta la mia sorte. In buon momento / ei qui ritorna. Dalle mani certo / più non mi sfuggirà se pria sua Sposa / non diverrò. Si ponga dunque in uso / ogn'arte, ogni potere; è ver l'idea è un po' vasta, / ma sortirla saprò. Son Donna, e basta».⁵⁴

«Son Donna, e basta»: ciò significa che i comportamenti disinvolti delle canterine/personaggio in questioni amorose, i loro frequenti inviti alle donne ad essere furbe, spietate e libere riflettono sì la quotidianità della loro difficile esistenza, ma in quanto donne rappresentano sul teatro – e ne sono la proiezione ideale – quei comportamenti sociali cui le donne reali della società, quelle sedute fra il pubblico, probabilmente ambiscono o cui guardano con desiderio e forse invidia. Scrive Tiziana Plebani: «Le dichiarazioni delle protagoniste della scena teatrale, assai più decise di quelle dei romanzi, dovettero essere quindi motivi di stimolo alla *agency* femminile nella vita reale e modelli di riferimento e di supporto nei casi di contrasti con la volontà dei padri, dei mariti, della famiglia».⁵⁵ La voce, le opinioni, i comportamenti delle cantanti in quanto donne si aggiungono dunque a quelle delle altre donne (servette, locandiere, commercianti) protagoniste di commedie e drammi giocosi nel comune intento di costruzione di una nuova identità femminile del Settecento. L'immagine della cantarina fornita da fonti particolari come i libretti di drammi giocosi rientra dunque fra gli aspetti della più ampia questione del ruolo della donna nel Settecento. Se le vicende sceneggiate e i ritratti delineati forniscono, ridendoci su, un quadro negativo della professione e della morale delle cantanti, va tenuto presente che è sempre un uomo che scrive, inventa, commenta, giudica e censura; in ogni caso dette vicende e ritratti si lasciano leggere come indici di una condizione professionale vissuta come risorsa per un'ambita rivalsa sociale ed economica e rimedio contro le avversità della vita. Il quadro fornito dai libretti è comunque ben edulcorato rispetto alla cruda realtà del vissuto quotidiano e l'immagine delle cantarine, oltretutto filtrata da un'autorità legittimante quale la censura operata sui testi, viene trasmessa alla collettività (il pubblico dei teatri d'opera) addomesticata, esorcizzata e limitata nelle implicazioni eversive per cui degna di cittadinanza fra

⁵⁴ *L'opera in prova alla moda*, cit., p. 16.

⁵⁵ T. PLEBANI, *Dalla scena alla vita: la spinta all'agency delle donne nel Settecento (1750-1790)*, in *Nuove frontiere per la Storia di genere*, III, a cura di L. GUIDI e M.R. PELIZZARI, Salerno, Università degli Studi di Salerno, 2013, pp. 193-198: 195.

le figure rappresentative della società contemporanea e comicamente riproducibili sui teatri d'opera buffa.

Bibliografia

- V. ANZANI, *Patrimoni, matrimoni e tresche di virtuose, cantanti, canterine e figlie da camera attraverso le lettere di supplica ai loro Serenissimi Padroni*, in «Padron mio colendissimo...»: *Letters about Music and Stage in the 18th Century*, a cura di I. YORDANOVA e C. FERNANDES, Wien, Hollitzer, 2021, pp. 319-345.
- B. CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Luigi Pierro, 1891 (ripubblicato a cura di G. GALASSO, Milano, Adelphi, 1992).
- P. MAIONE, *Gli impieghi delle virtuose tra alcova e palcoscenico: lo sguardo della diplomazia*, «Studi Musicali», n.s., VII/2, 2016, pp. 407-453.
- P. MAIONE e F. SELLER, *Vita teatrale a Napoli tra Sette e Ottocento attraverso le fonti giuridiche*, in *Salfi librettista*, a cura di F.P. RUSSO, Vibo Valentia, Monteleone, 2001, pp. 83-95.
- A.S. SOGRAFI, *Le convenienze teatrali*, Venezia, s.e., 1799.
- F. TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969.
- T. PLEBANI, *Dalla scena alla vita: la spinta all'agency delle donne nel Settecento (1750-1790)*, in *Nuove frontiere per la Storia di genere*, III, a cura di L. GUIDI e M.R. PELIZZARI, Salerno, Università degli Studi di Salerno, 2013, pp. 193-198.

Poetics of Mobility. Metatheatrical reflections
on Women Singers in Niccolò Jommelli's *La Critica*
(Ludwigsburg 1766) and its Subsequent Versions

The Stuttgart «cantata» *La Critica* by Niccolò Jommelli and Gaetano Martinelli is one of the many examples of a metatheatrical comic piece from the middle of the 18th century.¹ It is about singers, a poet and a *maestro di musica* (seven characters in total) who play cards and try some arias together while awaiting the prompter to start a rehearsal. Around the recitals, the characters discuss the aesthetic roles of texts, musical settings, singing and acting as well as social role hierarchies. Through the combination of serious and comic, Italian and French, old and new arias, the piece consists of many «voices» that provide insights into the contemporary evolution of opera buffa on a European level within the established esthetics, hierarchies, networks and transfer routes.

The concept of «voices» has been central to opera studies since the 1990s to grasp the narrative or dramaturgical contents between diegetic representation and symbolic meanings.² Adapted to 18th century-opera it is based on the idea of the star or stage persona as a hybrid of the singer's personality and the played role.³ On this basis, the concept helps to evaluate the influence of categories like gender or mobility on the dramaturgy of the pieces. Since now, «voices» have

¹ M. FÖCKING, "Recitar è una miseria!" *Metastasio's Meta-Metamelodramma* L'impresario delle Canarie (1724), in *Let's make an opera! Autoreflexivität im Opernlibretto*, ed. by M. FÖCKING and G. LOMBARDI, Heidelberg, Winter, 2023, pp. 77-92.

² C. ABBATE, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton/NJ, Princeton University Press, 1991, p. xii.

³ R. STROHM, *Wer entscheidet? Möglichkeiten der Zusammenarbeit an Pasticcio-Opern*, in "Per ben vestir la virtuosa". *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern*, ed. by D. BRANDENBURG and T. SEEDORF, Schliengen, Edition Argus, 2011, pp. 62-79; ID, *Zenobia: Voices and Authorship in opera seria*, in *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart. Studien zur Stil- und Quellenproblematik*, ed. by S. PACZKOWSKI and A. ŻÓRAWKA-WITKOWSKA, Warsaw, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2002, pp. 53-81. See also S. ASPDEN, *The Rival Sirens. Performance and Identity on Handel's Operatic Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

been primarily examined in opera seria and pasticcios. With *La Critica*, the following analysis concentrates on a comic piece that in the course of its transfers between Stuttgart, Mannheim and Salvaterra was successively labelled as «cantata posta in musica» (1766), «divertimento in musica» (1773) and «divertimento teatrale» (1775). As it will be shown, in *La Critica*, the concept of «voices» is combined with a game that sheds a new light on the concepts of gender and mobility of 18th-century women singers. In a similar way, it informs the notion of metatheatre in 18th century studies that until now is often limited to poetological reflections without taking into account the real presences of characters and their singing biographies.⁴

La Critica and its subsequent versions: texts

The cantata survives as a copy of the score made by the Neapolitan composer, singing teacher and librarian Giuseppe Sigismondo in 1772. On the title page, Sigismondo indicates «Wirtemberg» and 1766 as the place and date of composition as well as the singers' names.⁵ Unfortunately, no libretto has been handed down to us and there is no trace of *La Critica* in the records of the Stuttgart court either. If it therefore cannot be certain that the cantata was really performed there in 1766, there are two subsequent libretti surviving from Mannheim 1773 and from Lisbon 1775 which contain parts of *La Critica*,⁶ as well as a score in the French national library that corresponds to the Mannheim libretto.⁷ Thus, *La Critica* certainly had some performances in adapted versions in the early 1770s under different names and in different formats.

The creation of the cantata is related to the period, when Niccolò Jommelli already looked for new opportunities beyond Carl Eugen's court. By 1767 at the latest, Jommelli began a correspondence with the court of Portugal where he

⁴ This concerns literary studies as well as musicological studies, cf. *Let's make an opera!*, cit. and A. BELLINI, *Music and 'Music' in Eighteenth-Century Meta-Operatic Scores*, «Eighteenth-Century Music», 6.2, 2009, pp. 183-207. A counter example is Rüdiger Singer's analysis of early modern ekphrasis of actors that concentrates on their physical presence: R. SINGER, *Mimen-Ekphrasis. Schauspielkunst in der Literatur um 1800 und um 1900*, Göttingen, V&R unipress, 2018.

⁵ *La Critica. Cantata posta in musica dal Sig.r B: Nicola Jommelli in Wirtemberg anno 1766* [score], I-Nc Cantata 165. For the indications on the title page see table 1.

⁶ *Il Giuoco di Picchetto. Divertimento per musica da rappresentarsi alla Corte elettorale Palatina*. Mannheim: Stamperia elettorale ed Accademica, maggio 1773 [libretto], US-Wc, ML50.2.G452 J6 1773 (Case) and D-MHrm, Mh1792; *L'Accademia in Musica e La Conversazione. Divertimenti Teatrali per Musica da rappresentarsi nel Real Teatro di Salvaterra nel Carnovale 1775*. Nella Stamperia Reale. [libretto], various copies.

⁷ *Il Gioco di Picchetto. Operetta del Sigr. Nicolo Jomelli (early 19th cent.)* [score], F-Pn, D 6242.

Table 1. Overview of the different versions of *La Critica*

Version	Württemberg 1766	Mannheim/Schwetzingen 1773	Lisbon/Salvaterra 1775
Sources	La Critica. Cantata posta in musica dal Sig.r M: Nicola Jommelli in Wirtemberg anno 1766 [score], I-Nc Cantata 165. ► «Scritta dal D.r Giuseppe Sigismondo per suo uso l'anno 1772 nel mese di Giugno» <u>Air</u> Severino «No, non dicesti il vero ben mio» [score], I-Nc, Rari 1.6.35 (3). ► «Wirtemberg 1766. N° 24. No, non dicesti. La Critica. Originale»	Il Gioco di Picchetto. Operetta del Sigr. Nicolo Jomelli (early 19th cent.) [score], F-Pn, D 6242. <u>Il Giuoco di Picchetto.</u> Divertimento per musica da rappresentarsi alla Corte elettorale Palatina. Mannheim: Stamperia elettorale ed Accademica, maggio 1773 [libretto], US-Wc, ML50.2.G452 J6 1773 (Case) and D-MHrm, Mh1792. ► «Schwetzingen 1773» <u>Air</u> Placido «Del destin non vi lagnate» [score], I-Nc, Rari 1.6.35 (1) ► «N.26. dell'Olimpiade. Del destin»	<u>L'Accademia in Musica e La Conversazione.</u> Divertimenti Teatrali per Musica da rappresentarsi nel Real Teatro di Salvaterra nel Carnovale 1775. Nella Stamperia Reale. [libretto], various copies.
Singers	Arcangelo Cortoni (tenor) Francesco Guerrieri (soprano castrato) Maria Masi Giura detta la Morsarina (soprano) Monaca Buonani (mezzo soprano) Giuseppe Aprile (soprano castrato) Giovanni Rubinelli (alto castrato) Anna Cesari Seeman (soprano)	Not indicated	<u>L'accademia di musica:</u> Carlo Reina (soprano castrato) Giambattista Vasques (soprano castrato) Giovanni Ripa (soprano castrato) <u>La conversazione:</u> Carlo Reina (soprano castrato) Giambattista Vasques (soprano castrato) Luigi Torriani (tenor)
Content	unprejudiced, natural love	Orchestral sound, dance & gender	

promoted his works and the Stuttgart poet Gaetano Martinelli. In his letters, he also mentioned two «Divertimenti Teatrali, a 3 Voci, in stile piuttosto giocoso, ma per Parti Serie, composti l'anno 1764. Nell'Estate, per il Teatrino di Grawen-

eck».⁸ Interestingly, in his list, Jommelli numbered the two divertimenti with 23 and 24. The number 24 reappears on the copy of the single aria handed down by Sigismondo in Naples as a supplement to *La Critica*, where the aria does not yet appear, but is later part of *Il Gioco di Picchetto* from Mannheim.⁹ Thus, as early as 1768, *La Critica* might be eventually considered as a work in progress within the realm of Gaetano Martinelli's, Jommelli's and his singers' changing mobility. Indeed, as can be shown by other surviving libretti by the same poet Gaetano Martinelli and by the Stuttgart musician Johann Friedrich Seeman for the theatre at Grafeneck, that are mere pasticcios, *La Critica* is very different in form and style.¹⁰

As indicated in the above-named sources, in the subsequent versions of *La Critica* none of the Stuttgart singers were involved so that it was rather the general structure of the piece than the cast with originally three castratos (Francesco Guerrieri, Giuseppe Aprile, Giovanni Rubinelli), three female sopranos (Maria Masi Giura detta la Morsarina, Monaca Buonani, Anna Cesari Seeman) and one tenor (Arcangelo Cortoni) that facilitated a transfer to Portugal where no female singers were allowed. What is more, *La Critica* fosters a particular learned and reflective historical approach to the evolution of opera that strongly contrasts with individual parodies and borrowings, thus also establishing a rather symbolic role for singers as intermediaries of poetic and social concepts. As it will be shown in the following analysis, compared to individual singing abilities and role hierarchies, *La Critica* puts forward an overarching sound and a new theatrical poetics.

La Critica was reissued in Mannheim 1773 as the divertimento *Il Giuoco di Picchetto* and in Lisbon 1775 in the form of the two intermezzi *L'Accademia di musica* and *La Conversazione*. The new titles hint at the central parts of *La Critica* that were retaken by the subsequent versions: in *Il Giuoco di Picchetto* and *La Conversazione*, the plot of the alternating recital of different arias is framed by a «gioco di Picchetto» at the beginning and a «gioco di pegno» at the end of the cantata.¹¹ Only *L'accademia di musica* is entirely focused on the metatheatrical

⁸ «Lista autografa delle opere composte per il Duca di Würtemberg (in italiano) [ca. 1768]», in I. YORDANOVA, 'In braccio alla mia amatissima musica'. *L'epistolario inedito di Niccolò Jommelli proveniente dagli archivi di stato portoghesi*, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, ed. by M.I. BIGGI et al., Napoli, Turchini, 2018, pp. 931-976: 965.

⁹ *Wirtemberg 1766. N° 24. No, non dicesti. La Critica. Originale* [score], I-Nc, Rari 1.6.35 (3); *Il Giuoco di Picchetto* [libretto], cit., p. 10.

¹⁰ Cf. for example *Li Tre Vecchi Innamorati. Dramma Giocoso per Musica da rappresentarsi nel Teatro di Graweneck. Per la Villeggiatura d'Estate di S.A.S. Il Duca Regnante di Wirtemberg e Teck &c. &c.* L'Anno 1768 [libretto], D-Shsa, A21 Bü 639.

¹¹ *Il Giuoco di Picchetto* [libretto], cit., pp. 5-8 and pp. 19-23; *L'Accademia in Musica e La Conversazione* [libretto], cit., pp. 23-26 and pp. 34-37.

performance of an opera indicated in the recitatives as *Issipile* (Pietro Metastasio 1732) which is then contrasted with ballets and orchestral sound.¹²

The original piece *La Critica* concentrates on the theme of unprejudiced love that is acted out between characters with telling names for established role hierarchies and aesthetics of the involved arts and genres. For the *prima donna*, Martinelli chose the name of Lesbia that refers to an emancipated woman of Antiquity and the lover of Catull. She is opposed to the *seconda donna* Gioconda alias Lisa del Giocondo, the famous Mona Lisa by Leonardo da Vinci that belonged to the royal collection of Louis XIV. Gioconda seduces the *primo uomo* and castrato Siface corresponding to the pseudonym of the castrato Giovanni Francesco Grossi (1653-1697). Beyond its emancipatory connotation, Lesbia personifies the title of *La Critica*: She adheres to the traditional stereotypes of an 18th century role hierarchies that allow her to «criticize everything». In the piece, the stereotypes are verbalized as «Regole del 'grado teatrale'»¹³ and can be summarized as follows:

Non deve la prima donna aspettar chicche sia. (Scena II)¹⁴

I sonatori devon sempre aspettar, e sol per questo son pagati. (Scena III)¹⁵

Preminenza ceder non deve mai la prima donna: deve tutto sprezzar, criticar tutto, musica, attori, balli, e poesia, e sostenuta ognun convien che sia. (Scena VI)¹⁶

Siam noi, che colla voce, e l'espressione, rendiam qualunque musica perfetta. (Scena X)¹⁷

La prima donna corteggiata dev'esser dal prim'uomo. (Scena XII)¹⁸

In the play, the «regole» are pushed backwards in favor of a pronounced overarching sound of different voices and orchestral accompaniment. This sound is founded on numerous exchanges on the orchestra on stage and on the texts of well-known operatic arias whose titles are announced in the fictional dialogues. After Lesbia's and Siface's duet of the opera plot *Issipile*, the *maestro di musica* Placido sings a lighter aria about heart beats («Gia fucina è questo petto», both scene IV). At this moment Siface falls in love with Gioconda, who starts reciting two French airs with texts taken from André Cardinal Destouches' pastorale héroïque *Issé* (his most famous opera, scene X) and Henri Desmarest's tragédie en musique *Vénus et Adonis* (scene XI), both performed at the Académie Royale

¹² Ivi, pp. 9-21.

¹³ *La Critica* [score], cit., p. 43v.

¹⁴ Ivi, p. 18v.

¹⁵ Ivi, p. 20v.

¹⁶ Ivi, p. 43v.

¹⁷ Ivi, p. 74v.

¹⁸ Ivi, p. 85r.

Table 2. Overview of arias in *La Critica* and *Il Gioco di Picchetto*

<i>La Critica</i> (1766)	<i>Il Gioco di Picchetto</i> (1773)
Sei carte (terzetto)	Sei carte (terzetto)
Cede quel cuore altero (aria)	No, non dicesti il vero (<i>Adriano</i>)
Ah Teseo! Ah del mio ben ladro adorato! (<i>Arianna abbandonata</i>)	
<i>Già fucina è questo petto</i> (aria)	
Che nobiltà d'affetto (duettino)	
Dunque partir tu vuoi (<i>Issipile e Giasone</i>) – Cara quel pianto di Dio (aria) – Fiere immagini d'orrore (aria) – Deh raffina il tuo dolore (duetto)	
Heureuse Paix (<i>Issé</i>)	Heureuse Paix (<i>Issé</i>)
Lorsque l'amour (<i>Vénus et Adonis</i>)	Lorsque l'amour (<i>Vénus & Adonis</i>)
Quel augellin m'alletta (terzetto)	Ah Teseo! Ah del mio ben ladro adorato! (<i>Arianna abbandonata</i>)
<i>Ma cara consorte perchè mi strapazza</i> (aria)	<i>Già fucina è questo petto</i> (aria)
Incerta smarrita (aria)	
Io sono stata in Ascoli (terzetto)	Io sono stata in Ascoli (terzetto)
Da quel labbro che innamora (finale)	

de Musique in 1697.¹⁹ The *prima donna* Lesbia then angrily leaves the company and is replaced by the «cantante» Palmira. Together with all the other characters and with a strong focus on natural, orchestral sound as a basis for musical emotion that is discussed in the pastoral terzetto «Quel augellin m'alletta» (scene XIV), Palmira prepares the ground for the love of the *seconda donna* Gioconda and the castrato and *primo uomo* Siface, even if Gioconda doubly asks if such a love is really possible against the background of the well-established hierarchical conventions of opera (scene XVIII).

The Mannheim production *Il Giuoco di Picchetto* starts with an even more elaborated round of Piquet, where the poet Severino forgets to count three of

¹⁹ *Issé, Pastorale Heroïque, Représentée devant sa Majesté à Trianon, le 17. Decembre 1697. Par l'Academie Royale de Musique, Mise en Musique par Monsieur Destouches, Sur-Intendant de la Musique du Roy, & Inspecteur general de son Academie de Musique.* Partition Generale, Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard 1724, pp. 87-89; *Venus et Adonis. Tragédie mise en musique, par Monsieur Desmarests, Pensionnaire ordinaire du Roy* [score], Paris, Christophe Ballard, 1697, pp. 118-119.

his cards (the jacks = the three castratos of the Stuttgart cast?).²⁰ This version leaves out Lesbia's self-representation as *prima donna* and concentrates on the contrast of Italian and French arias, here started with the newly inserted aria «No, non dicesti il vero» from Metastasio's *Adriano in Siria* (Naples 1734), that the orchestra already knows by heart (says the text),²¹ then followed by the excerpts from *Issipile*, *Issé* and *Vénus et Adonis* that were already part of *La Critica*.²² Just before the passage from *Issipile* and the subsequent heartbeat-aria «Già fucina è questo petto» (which is new for the orchestra since it only arrived the day before by mail), the text highlights the «istromenti cavati» to at least briefly touch on the theme of natural sound, which is no longer represented by a pastoral aria like in *La Critica*.²³ Afterwards the characters praise the profound message of the difficult text with exquisite music.²⁴

Along such compressions of the different topics of *La Critica*, it is striking that the recitatives of *Il Giuoco di Picchetto* increasingly deal with the gender-hybrid, physical effects of music: The orchestra is preparing for the ballet of the same evening,²⁵ Gioconda blushes and pales at the same time after Severino's recital of «No, non dicesti il vero»,²⁶ Severino asks Gioconda for a French aria that «vi sta si ben sul labbro». ²⁷ In the middle of the divertimento, the tenor Placido performs an aria from a piece that he announces as «Arianna abbandonata» although it is originally for a female voice:

GIOC. Vediam... Ah la cantata
D'Arianna abbandonata.
PLAC. Sendo scritta per donna,
So che dovrei pregarvi;
Ma siete stanca, e non vuò incomodarvi.
GIOC. È in soprano, ma comoda di note,
E cantar la potete agevolmente.
PLAC. E quest' ancor saprà l'orchestra a mente?
SEV. Sicuro.
GIOC. Oh questa no; perchè venuta

²⁰ *Il Giuoco di Picchetto* [libretto], cit., pp. 7-8. The first and third parts of the libretto are identical to the score. The middle part contains two supplementary arias.

²¹ «Placido: Ma le parti? Severino: Quest'orchestra eccellente | Già sa qual'è: tutti la fanno a mente». *Il Giuoco di Picchetto* [libretto], cit., p. 10.

²² Ivi, pp. 12-14.

²³ Ivi, pp. 16-17.

²⁴ Ivi, p. 18.

²⁵ Ivi, p. 9.

²⁶ Ivi, p. 10.

²⁷ Ivi, p. 11.

- Jeri m'è per la posta; ma visono
 Gli stromenti cavati.
- PLAC. Eccoli.
- GIOC. Eh... Quelle carte (*Chiama un servo, e gli dà le parti da distribuire all'orchestra.*)
 Portate colà giù.
 Forse nol crederete;
 Ma una cosa assai bella sentirete.
- PLAC. Sarà; ma quei concetti del seicento,
 Solo gonfi di vento:
 Ma queste strambe, magiche parole,
 Sono da far scappar dal cielo il sole.²⁸

Interestingly, in this scene, the score differs from the libretto. With «Del destin non vi lagnate» (*Olimpiade* 1761) and «L'augellino imprigionato» (scena) the latter contains two supplementary arias by Jommelli for the roles of Placido and Severino.²⁹ Of the first mentioned aria a copy of the same hand as the other arias that were not yet part of the «cantata» *La Critica* but inserted in later versions is kept in the conservatory Library of Naples bearing the number 26.³⁰ It can therefore be assumed that this aria, even if it does not appear in the score, was also handed down together with the other supplementary music materials. In Lisbon, the aria was already performed as part of the *Olimpiade* in 1774 by the tenor Luigi Torriani who one year later sung the role of Placido in *La Conversazione*. Thus, the Mannheim libretto of 1773 where the aria is an integral counterpart to the French airs, also shows the tendency to an efficient reuse of single arias in productions for different venues in the course of Jommelli's imminent departure from Stuttgart, but independently from individual singers.³¹

After the «gioco di pegno» where the *seconda donna* Gioconda, the poet Severino and the composer Placido have to invent stanzas with the initial letter A without repeating each other (a very difficult game in which the poet does not really succeed), everybody goes out to take a walk in the fresh air.³² Thus, the natural dimension of the piece, which in *La Critica* was underlined by a pastoral

²⁸ Ivi, pp. 15-16.

²⁹ Ivi, pp. 14r-14v. In the libretto (which is an interleaved copy), page 14 is doubled. If this is not an error of printing, the scene might have been planned as an insert right from the beginning.

³⁰ Comp. N.26. *dell'Olimpiade. Del destin* [score], I-Nc, Rari 1.6.35 (1) with *Wirttemberg* 1766. N° 24. *No, non dicesti. La Critica. Originale* [score], cit.

³¹ Cf. *L'Olimpiade. Dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro dell'Ajuda in occasione di festeggiarsi il felicissimo Giorno natalizio di sua real maestà l'Augustissima Signora D. Marianna Vittoria Regina Fedelissima nella primavera dell'anno 1774*. Nella Stamperia Reale [libretto]; *L'Accademia in Musica e La Conversazione* [libretto], cit.

³² Here, the libretto and the score differ from each other: In the score, the characters go out

Table 3. Arias in the two divertimenti *La conversazione* and *L'Accademia di Musica* from Lisbon

<i>La Conversazione</i> (1775)	<i>L'Accademia di Musica</i> (1775)
Sei carte (terzetto)	
No, non dicesti il vero (<i>Adriano</i>)	
	Che nobiltà d'affetto (duetto)
	Vidi appena da quel ciglio
	Dunque partir tu vuoi ? (<i>Issipile e Giasone</i>) – Cara quel pianto di Dio (aria) – Fiere immagini d'orrore (aria) – Deh raffina il tuo dolore (duetto)
Heureuse Paix (<i>Issé</i>)	
Lorsque l'amour (<i>Vénus et Adonis</i>)	
Ah Teseo! Ah del mio ben ladro adorato (<i>Arianna abbandonata</i>)	
<i>Già fucina è questo petto</i> (aria)	
	Quel augellin m'alletta (aria)
Io sono stata in Ascoli (terzetto)	

aria, is displaced to the characters' corporeal experiences that tend to display hybrid gender identities.

For the all-male cast in Lisbon, the cantata is split into the two divertimenti *La Conversazione* and *L'accademia di musica*. Within the frame of the two games Piquet and Pegno, *La Conversazione* opposes the aria «No, non dicesti» from *Adriano in Siria* with the French airs and with the passage that is announced in the dialogues as «Arianna abbandonata» and that concludes with the buf-f-o-heartbeat-aria «Già fucina è questo petto» sung by the tenor. The «divertimento teatrale» finishes with the admiration of the complex musical setting of the poetic text, the *gioco da pegno* and the announcement that it was time to go outside for some fresh air like in *Il Gioco di Picchetto*.³³

In contrast, *L'accademia di musica* with a cast of three soprano-castratos is restricted to the passage entitled *Issipile* and the pastoral aria that had been left out in *Il Giuoco di Picchetto*. While the gender hybrid concepts are assigned to *La Conversazione*, *L'accademia di Musica* concentrates on the collaboration

to take some fresh air, in the libretto, they leave the space for the ballo that is about to start. Cf. *Il Gioco di Picchetto* [score], cit., p. 60v and *Il giuoco di Picchetto* [libretto], cit., pp. 19-23.

³³ *L'Accademia in Musica e La Conversazione* [libretto], cit., pp. 33-37.

between poetry, music and dance before stressing the natural element of musico-theatrical performances: The pastoral terzetto «Quell'Augellin m'alletta» that concludes *L'accademia in musica* is sung in an adjoining room since Lesbia is not yet dressed for the upcoming ball. It is thus performed purely acoustically, without the singers being visible. This scenario corresponds to the text about a musical intensification of natural sounds.³⁴ Here, the poetics of the piece might have been opposed to the established image of the castrato as an artificial being of highly virtuous singing abilities. At the same time, the setting seems to compensate for the representation of female characters by male singers.

La Critica and its subsequent versions: music

Even if the characters actively mention the titles of arias and operas they perform, the music of *La Critica* and its subsequent versions is entirely new.³⁵ Only a few aria texts are taken from other operas, including

- «No, non dicesti il vero» from Pietro Metastasio's *Adriano in Siria* (Naples 1732);
- «Heureuse Paix, tranquille indifférence» from Antoine Houdar de la Motte's and André Cardinal Destouches' *Issé* (Paris 1697);
- «Lorsque l'amour dans ses nœuds nous appelle» from Jean-Baptiste Rousseau's and Henri Desmarest's *Vénus et Adonis* (Paris 1697).

While the list of textual borrowings of entire arias is very limited, the «cantata» and «intermezzi» contain many references based on small fragments. For example, the text and music of the buffo-aria «Già fucina è questo petto» that combines a heartbeat with hammer strokes, resemble those of the aria «Al volto vi rassembro» from Antonio Palomba's and Niccolò Jommelli's *L'amore in Maschera* (Naples 1747-1748). Both pieces are linked by the textline «Fucina è questo petto».³⁶ While Jommelli revives his own compositional style for buffo operas here, in the setting of the two French airs he demonstrates his harmonic art for catchy melodies, which are conceived from the bass. Indeed, the French

³⁴ Ivi, pp. 19-21.

³⁵ Exceptions are the above-mentioned arias «Del destin non vi lagnate» from Pietro Metastasio's and Niccolò Jommelli's *Olimpiade* (Stuttgart 1761) and «L'augellino imprigionato» (cf. *L'augellino imprigionato* | *Scena del Sig. r Niccolò Jommelli*, US-BEm, MS 1161, pp. 45-68) that were inserted into the Mannheim libretto of *Il Giuocco di Picchetto*, cit. The scores of these arias were handed down independently from the entire scores of *La Critica* and *Il Gioco di Picchetto*.

³⁶ See P. MAIONE, *L'Amore in Maschera: Il ritorno di Jommelli al Teatro dei Fiorentini*, «Le stagioni di Niccolò Jommelli», ed. by M.I. BIGGI *et al.*, Naples, Turchini, 2018, pp. 303-373, for the textline «già fucina è questo petto» see pp. 357-358.

airs combine light French melodies with Italian accompaniments like a Murky bass (*Trommelbass*) and steady harmonics that underline vocal ornaments like appoggiaturas.³⁷ In this way, the setting demonstrates a hybridization of French and Italian styles by a harmonically strong composition and an interest for colorful settings.

Generally, the scores of *La Critica* and *Il Gioco di Picchetto* differ only very little from each other. Nevertheless, for *Il Gioco di Picchetto* the beginning was reworked in three ways: First, the Sinfonia was changed,³⁸ and second, the terzetto «Sei carte» was aligned to the new character constellation, where one of the sopranos (the *secondo uomo* Acamante) had been replaced by a tenor (the *maestro di musica* Placido). While Acamante's part was oriented to the violin parts, Placido's part received a more bass-oriented voice leading.³⁹ This change surely strengthened Jommelli's settings of the French airs where he replaced the counterpoint accompaniments from the 17th century with steady bass notes. The fact that the beginning of *La Critica* was available in two versions, one with three soprano-voices and one with two sopranos and a tenor-voice certainly facilitated the adaptation at the Lisbon court, where only male voices were admitted and where *La Conversazione* was performed by the soprano-castratos Carlo Reina, Giambattista Vasques and the tenor Luigi Torriani.⁴⁰ In a similar way, the accent on orchestral sound in the texts of *Il Gioco di Picchetto* may have been interesting for the Mannheim audiences.

But the changes are not restricted to targeted adaptations to Mannheim and Lisbon or to reasons of music practice: The third change in the score of *Il Gioco del Picchetto* is the insertion of the new aria «No, non dicesti il vero» (Severino) with a text from Metastasio's *Adriano in Siria*.⁴¹ There are no obvious aesthetic or pragmatic reasons for the inclusion of this aria in the piece, just as there are generally no direct links between the choice of arias and the abilities or preferences of the singers involved.⁴² The only link to *Adriano in Siria* is a local one from Stuttgart: *Adriano* was the first opera performed under Carl Alexander of

³⁷ *La Critica* [score], cit., pp. 76v-80r, pp. 81r-84r; *Il Gioco di Picchetto* [score], cit., pp. 20r-23v, pp. 25r-28v.

³⁸ *La Critica* [score], cit., pp. 1v-10r; *Il Gioco di Picchetto* [score], pp. 1r-7v. Both symphonies were by Niccolò Jommelli, cf. further copies in further copies in F-Pn, D.6282 (2) and Rés. 2636.

³⁹ Cf. the first terzetto, e.g. *La Critica* [score], cit., p. 12r and *Il Gioco di Picchetto* [score], cit., p. 5r.

⁴⁰ *L'Accademia in Musica e La Conversazione* [libretto], cit., p. 7.

⁴¹ *Il Gioco di Picchetto* [score], cit., pp. 14-18v.

⁴² There is only a network of retaken arias between the libretto of *Il Gioco di Picchetto* and Jommelli's *Olimpiade* (Stuttgart 1761, Lisbon 1774) via the supplementary aria «Del destin non vi lagnate». In the Lisbon production of *Olimpiade*, this aria was sung by Luigi Torriani who also played the role of Placido in *La Conversazione* one year later, cf. *L'Olimpiade* [libretto], cit.; *L'Acc-*

Württemberg in Stuttgart by the new maestro di cappella Riccardo Broschi in 1737 (cf. the correspondence with the Württemberg agents in Milan). At the time, Carl Alexander had managed to engage the three Italian singers Margherita Staggi, Stella Fortunata Cantelli and Carolina Valvasori from Bologna and Venice after long negotiations in the style of Benedetto Marcello's *Il Teatro alla Moda*.⁴³ The text of the aria

No, non dicesti il vero
Ben mio, quando dicesti,
Che tu per me nascesti,
Ch'io nacqui sol per te.⁴⁴

seems to allude to the promises and realities connected with an employment in Stuttgart. In *Il Gioco di Picchetto*, the newly inserted aria introduced the competition between Italian and French music, now represented with three <historical> pieces *Adriano in Siria* (1737), *Issé* and *Vénus et Adonis* (1697) and a cantata named «Arianna abbandonata» which is concluded by the buffo aria «Già fucina in questo petto» (1647).⁴⁵ As suggested by the text lines «quei concetti del Seicento», «stramba di sensi, e di parole»,⁴⁶ the title «Arianna abbandonata» alludes simultaneously to Monteverdi's *Arianna* (1608) and Benedetto Marcello's intreccio scenico musicale *Arianna* (1727) that he later transformed into the cantata *Arianna abbandonata*.⁴⁷ The aria «Che dolce foco in petto» (II 10) from Marcello's opera creates a direct link to Jommelli's aria «Già fucina in questo petto» that he might have opposed to Marcello's composition.⁴⁸

Through the turn towards dance after the metatheatrical performance of «Arianna abbandonata», which in *L'Accademia di Musica* is explicitly addressed in the text line «Autrice del piacer che s'offre a voi/ [...] Terpsicore sia co' balli suoi»,⁴⁹ the part also refers to the production of Giuseppe Scarlatti's *Il Gioca-*

ademia in Musica e La Conversazione [libretto]. A copy of the aria numbered «26» is handed down in Naples: N.26. *dell'Olimpiade. Del destin*, cit.

⁴³ G. ZUR NIEDEN, *Sängerinnen-Suche im Teatro alla Moda. Die Anwerbung italienischer Gesangsvirtuosinnen durch den württembergischen Hof unter Herzog Carl Alexander im Jahr 1736*, «Barok. Historia-Literatura-Sztuka», XXVI, November 2019, 1, pp. 93-114.

⁴⁴ *Il Giuoco di Picchetto* [libretto], cit., p. 10.

⁴⁵ *Il Gioco di Picchetto* [score], cit., pp. 15r-46.

⁴⁶ *Il Giuoco di Picchetto* [libretto], cit., p. 16.

⁴⁷ *Arianna. Intreccio scenico musicale a Cinque Voci. Poesia di Vincenzo Cassani*, [Venezia 1727], I-Mb Racc. Dram. 5372; *Arianna abbandonata. Cantata a voce sola con Strumenti Del N: H: Benedetto Marcello Patrizio*, D-Mbs, Mus. Mss. 941.

⁴⁸ *Arianna* [score], cit., p. 30.

⁴⁹ *L'Accademia in Musica e La Conversazione* [libretto], cit., p. 18.

tore. This metatheatrical piece, in which the Stuttgart singers Maria Masi (Lesbia) and Francesco Guerrieri (Severino) had already sung together in Florence in 1747, includes a ballet after the first act with the title «Arianna abbandonata».⁵⁰ *Il Giocatore* is about Isabella's (Maria Masi) separation from Rinaldo, who cannot give up gambling so that she turns to Dorante (Francesco Paolo Guerrieri). In the course of the comedy, there are card games and a pledge (*pegno*), that Rinaldo must leave to his money lenders, as well as comparisons between Italian and French cultures.⁵¹ Altogether, the named pieces produce a network of metatheatrical relations between comic and tragic operatic pieces and the mobility of singers viewed from the perspective of the courts and institutions that were looking for personnel. Through the strong reference to Benedetto Marcello, the network not only symbolizes a European-wide cultural history of operatic transfers, but it also addresses a central habitus of singers. In *La Critica*, such habitus is tested for the consistency of its gender categories.

Mobilities on a meta-level: poetics

At this point, at the latest, it is noticeable that the number 7 at the end of the publication or performance dates of the operas mentioned in the libretti is unusually frequent. While beyond general content references there is no direct takeover of any arias to form a parody or a pasticcio to comfort or highlight the singers, the musical references in *La Critica*, *Il Gioco del Picchetto*, *La Conversazione* and *L'Accademia di Musica* more likely create a poetics that point to a learned and structured history of aria texts and their cultural contexts. The rational selection of the arias for historical and not individual reasons is already reflected in the frame when the singers play their games (except *L'Accademia di Musica*): «Sol sette cori in mano» is the third line of the text (recited by the *maestro di musica* Placido) where the characters count their cards to prepare different constellations for the Piquet game like a «cappotto». The number seven not only alludes to the seven characters of the cast, but also to the year of death of the castrato Siface, the *primo uomo*'s namesake, who had been murdered in 1697.

But the pieces performed within the piece also correspond with the final

⁵⁰ «Ballo, Rappresentante la Favola d'Arianna abbandonata da Teseo, e Sposata da Bacco nell'Isola di Nasso»; «Attori. Isabella. La Sig. Maria Masi detta la Morsarina di Roma. Dorante Amante non corrisposto d'Isabella. Il Sig. Francesco Paolo Guerrieri di Frossombrone.» *Il Giocatore. Commedia per Musica da rappresentarsi In Firenze nel Teatro di via del Cocomero Il Carnevale dell'Anno 1747*. Sotto la Protezione della Sac. Ces. Real Maestà di Francesco I. Imperadore de' Romani sempre Augusto Duca di Lorena, e di Bar, ec. E Gran Duca di Toscana. In Firenze, pp. 4-5.

⁵¹ See e.g. Nerina's aria «Se vedete un Parigino», *ivi*, p. 25.

game of «pegno» where the characters have to invent rhymes with words beginning with the letter «A». On the poetic level, this game addresses the tension between borrowings and innovations that everybody should play with «as he/she likes».⁵²

- Antoine Houdar de la Motte / André Cardinal Destouches, *Issé* (Paris 1697);
- Jean-Baptiste Rousseau / Henri Desmarest, *Vénus et Adonis* (Paris 1697);
- Siface alias Giovanni Francesco Grossi († 1697);
- Benedetto Marcello, *Arianna* (Venice 1727);
- Riccardo Broschi, *Adriano in Siria* (Stuttgart 1737);
- Giuseppe Scarlatti, *Il Giocatore / Ballo Arianna abbandonata* (Florence 1747);
- Antonio Palomba / Niccolò Jommelli, *L'amore in Maschera* (Naples 1747).

Thus, the poetics of *La Critica* and its subsequent versions does not only consist of performative elements or virtuoso singing abilities, nor of the aesthetics of Italian vs French arias. Instead, it is grounded in historical references that put the entirely newly composed music into a cultural perspective fanned out between erudite and entertaining approaches. It is on this meta-musical level, that the characters meet and that the piece might have been performed – also across different genders.

In this perspective, the piece also transports emancipatory dimensions as a background of the increasing hybridity of different musical genres and voices which is the central theme of the cantata or its subsequent versions as divertimento. The overlaps between the fictional performances and the factual productions constantly address general topics on a broader level: As we have already seen, the aria-text from *Adriano in Siria* points to former singer's mobilities from Italy to Stuttgart – a subject that must also have interested all the singers of *La Critica* around 1769, when Jommelli was about to leave the Stuttgart court. In *La Critica* and *Il Gioco di Picchetto*, the singers' habitus and mobilities are framed by the French works: In the tragédie en musique *Vénus et Adonis*, the air «Lorsque l'amour dans ses nœuds nous appelle» is preceded by an air with the text «Non, ce n'est point la grandeur supreme, | Qui fait trouver le sort le plus heureux» which is interpolated by a *menuet*. In *Il Gioco di Picchetto*, the Piquet game is interrupted, when the *maestro di musica*, Placido, sees a score of a minuet on the harpsichord. After that, the *accademia* begins and the characters sing their arias beyond the «regole del grado teatrale» and the *prima donna's* air of grandeur. Through this context, the French tragédie en musique is established as a forerunner for the vanishing role hierarchies. Another context like this is

⁵² See the last verse of the terzetto *Quell'augellin m'alletta* with the text «Dunque si goda in pace | ciascuno il suo piacer», *L'Accademia in Musica e La Conversazione* [libretto], cit., p. 21; *La Critica* [score], cit., pp. 99r-100v.

provided by an aria, that Maria Masi sung in *Issipile* by Pasquale Ernicelli at the Teatro San Carlo in Naples in 1754 (15):

Non è ver benchè si dica
 Che dal Ciel non fu permesso
 altro preggio al nostro sesso
 che piacendo innamorar.
 Noi passiam quando a noi piace,
 Fiere in guerra, accorte in pace,
 Alternando i vezzi, e l'ire
 Atterire ed allettar.⁵³

Her aria contains central concepts and their wordings of *La Critica* where Maria Masi was going to perform the *prima donna* Lesbia. The concept of «allettar» for example appears in the pastoral aria of *La Critica* and *L'Accademia di Musica* in which the orchestra is emphasized as an integral part of the harmony of the piece.

SEVERINO	Fategli omai sentir quel tal terzetto che a tutti alletta e piace. Da Acamante eseguito, e da Siface.
PALMIRA	Qual'or che il comandate io v'obbedisco?
SIFACE	Anch'io per soddisfarvi non m'oppongo.
SEVERINO	Questo solleva il cor ne è molto lungo.
TERZETTO	
PALMIRA	Quell'augellin m'alletta che tra le verdi fronde lieto scherzando va
SIFACE	Piacemi il Rio che affretta il corso frà le sponde e verdeggiarlo fà
ACAMANTE	A me diletta il vento che il liquido elemento tutto scongolger sà
PALMIRA	Move un gentile affetto quel vario suo cantar
SIFACE	Placa ogni cura in petto quel dolce mormorar
ACAMANTE	Risveglia l'intelletto quel roco sibilare

⁵³ *Issipile. Rappresentata nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 18. Dicembre 1754. Posta in Musica Dal S.r D. Pasquale Erricelli M.o di Capp.a Napolitano. Atto primo* [score], pp. 28r-33r, I-MC 2-B-25.

Andante

PALMIRA	Dopo l'angel loquace solo m'alletta e piace il flauto lusinghier
SIFACE	Dopo il ruscel sonoro sol d'un orchestra il coro mi può recar piacer
ACAMANTE	Se il vento non minaccia i sol corni di caccia an sul mio cor poter
PALMIRA	Flauto m'alletta
SIFACE	L'orchestra mi piace
ACAMANTE	A me piacciono i corni
PALMIRA	il flauto
SIFACE	L'orchestra
ACAMANTE	I corni
PALMIRA/SIFACE/ACAMANTE	veggo che ognun tenace sostiene suo pensier dunque si goda in pace ciascuno il suo piacer. ⁵⁴

The juxtaposition of the original arias and their contexts that reappear in *La Critica* show how much the transition from a role hierarchy to a sound-oriented landscape could be inspired by an emancipatory movement of women's roles in opere serie and tragedies en musique. At the same time, these genres were inseparably connected with the *prima donna* whose airs and graces of role hierarchies are increasingly pushed backwards in the two adaptations for Mannheim and Lisbon, maybe also to balance the cross-dressed performance by the male voices in Portugal. In comparison to metatheatrical pieces like *Il Giocatore*,⁵⁵ the opposition of the sexes is well balanced in *La Critica* and its subsequent versions, not least via the strong connection to harmony, sound and music. This balance is also reflected by Jommelli's hybrid compositions of Italian arias and French airs.

In the moment when the pastoral ensemble is performed, Lesbia has already left the stage which from then on, belongs to Palmira and Gioconda. Interestingly, the mobility in real life was completely opposite to that: While after Jom-

⁵⁴ *La Critica* [score], cit., pp. 87v-100v.

⁵⁵ Cf. e.g. Barone Buongusto's very corporeal aria from act II, scene II: «Le Virtuose | Che son famose | In fà, mī, rē, | Son tutte state | Sotto di me. | Le Note ferme, | Le fulminate, | Trilli, cadenza | Arcisaltate, | Tutto han potuto | Da me imparar. | E quelle ancora | Che già fan l'Arte, | In ogni recita | Sempre mi chiamano | La loro parte | A ripassar». *Il Giocatore* [libretto], cit., pp. 11-12.

melli's departure, Maria Masi (Lesbia) continued to perform for some years in Italy and Denmark, Monaca Buonani (Gioconda)⁵⁶ and Anna Cesari Seeman (Palmira)⁵⁷ remained in Stuttgart where they regularly asked for the prolongation of their appointments – without success. While Maria Masi's parts during her long career had provided the background for a socio-cultural message of *La Critica* on a learned, reflected meta-level, Gioconda and Palmira as the musical 'winners' of the plot were not needed anymore at the court that had already sent out agents to look for new singers from Italy.⁵⁸ The flexibility of the singers and their messages on the meta-level were still not yet a trump card on the market without the music by Jommelli that made old texts anew and adaptable to numerous scenarios and debates of the 18th century like the orchestral style of Mannheim and the male casts at the Portuguese court. Above all, the game played by Jommelli and Martinelli in which one must not repeat concepts but create everything anew shows the asynchronous developments and incompatible elements of operatic compositions. They had to go together in the highly diversified European music life and could be linked together only on a meta level where the (historical) emancipatory topics of female characters and singers began to function as intermediaries of new poetic and social contents while the performance part was taken over by composition and sound.

Bibliography

- C. ABBATE, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- S. ASPDEN, *The Rival Sirens. Performance and Identity on Handel's Operatic Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Arianna. Intreccio scenico musicale a Cinque Voci. Poesia di Vincenzo Cassani*, [Venezia 1727], I-Mb Racc. Dram. 5372.
- Arianna abbandonata. Cantata a voce sola con Strumenti Del N: H: Benedetto Marcello Patrizio*, D-Mbs, Mus. Mss. 941.
- A. BELLINI, *Music and 'Music' in Eighteenth-Century Meta-Operatic Scores*, «Eighteenth-Century Music», 6.2, 2009, pp. 183-207.
- D-Shsa, A 21 Bü 619–620: Oberhofmarschallamt, Hofkapelle und Hofmusik (auch Instrumental- und Vokalkünstler).
- M. FÖCKING, *“Recitar è una miseria!” Metastasio's Meta-Metamelodramma L'impresario*

⁵⁶ After her departure from Stuttgart, Monaca Buonani performed in only four more operas in Modena in 1773 and in Turin in 1774/1775.

⁵⁷ Her entire career took place at the court of Württemberg.

⁵⁸ D-Shsa, A 21 Bü 619-620: Oberhofmarschallamt, Hofkapelle und Hofmusik (auch Instrumental- und Vokalkünstler).

- delle Canarie (1724), in *Let's make an opera! Autoreflexivität im Opernlibretto*, ed. by M. FÖCKING and G. LOMBARDI, Heidelberg, Winter, 2023, pp. 77-92.
- Il Giocatore. Commedia per Musica da rappresentarsi In Firenze nel Teatro di via del Cocomero Il Carnevale dell'Anno 1747.* Sotto la Protezione della Sac. Ces. Real Maestà di Francesco I. Imperadore de' Romani sempre Augusto Duca di Lorena, e di Bar, ec. E Gran Duca di Toscana. In Firenze.
- Il Giuoco di Picchetto. Divertimento per musica da rappresentarsi alla Corte elettorale Palatina.* Mannheim: Stamperia elettorale ed Accademica, maggio 1773 [libretto], US-Wc, ML50.2.G452 J6 1773 (Case) and D-MHrm, Mh1792.
- Il Gioco di Picchetto. Operetta del Sigr. Nicolo Jommelli (early 19th cent.)* [score], F-Pn, D 6242.
- Issé, Pastorale Heroïque, Représentée devant sa Majesté à Trianon, le 17. Decembre 1697.* Par l'Academie Royale de Musique, Mise en Musique par Monsieur Destouches, Sur-Intendant de la Musique du Roy, & Inspecteur general de son Academie de Musique. Partition Generale, Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard 1724.
- Issipile. Rappresentata nel Real Teatro di S. Carlo nel di 18. Dicembre 1754.* Posta in Musica Dal S.r D. Pasquale Errichelli M.o di Capp.a Napolitano. Atto primo [score], pp. 28r-33r, I-MC 2-B-25.
- La Critica. Cantata posta in musica dal Sig.r B: Nicola Jommelli in Wirtemberg anno 1766* [score], I-Nc Cantata 165.
- Li Tre Vecchi Innamorati. Dramma Giocoso per Musica da rappresentarsi nel Teatro di Graweneck. Per la Villeggiatura d'Estate di S.A.S. Il Duca Regnante di Wirtemberg e Teck &c. &c. L'Anno 1768* [libretto], D-Shsa, A21 Bü 639.
- L'Accademia in Musica e La Conversazione. Divertimenti Teatrali per Musica da rappresentarsi nel Real Teatro di Salvaterra nel Carnovale 1775.* Nella Stamperia Reale. [libretto], various copies.
- L'augellino imprigionato | Scena del Sig.r Niccolo Jommelli* [score], US-BEm, MS 1161, pp. 45-68.
- L'Olimpiade. Dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro dell'Ajuda in occasione di festeggiarsi il felicissimo Giorno natalizio di sua real maestà l'Augustissima Signora D. Marianna Vittoria Regina Fedelissima nella primavera dell'anno 1774.* Nella Stamperia Reale [libretto].
- P. MAIONE, *L'Amore in Maschera: Il ritorno di Jommelli al Teatro dei Fiorentini*, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, a cura di M.I. BIGGI et al., Napoli, Turchini, 2018, pp. 303-373.
- N.26. *dell'Olimpiade. Del destin* [score], I-Nc, Rari 1.6.35 (1).
- R. SINGER, *Mimen-Ekphrasis. Schauspielkunst in der Literatur um 1800 und um 1900*, Göttingen, V&R unipress, 2018.
- R. STROHM, *Wer entscheidet? Möglichkeiten der Zusammenarbeit an Pasticcio-Opern*, in "Per ben vestir la virtuosa". *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern*, ed. by D. BRANDENBURG and T. SEEDORF, Schliengen, Edition Argus, 2011, pp. 62-79.
- R. STROHM, *Zenobia: Voices and Authorship in opera seria*, in *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart. Studien zur Stil- und Quellenproblematik*, ed. by S.

- PACZKOWSKI and A. ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, Warsaw, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2002, pp. 53-81.
- Venus et Adonis. Tragédie mise en musique, par Monsieur Desmarests, Pensionnaire ordinaire du Roy* [score], Paris, Christophe Ballard, 1697.
- Wirtemberg 1766. N° 24. *No, non dicesti. La Critica. Originale* [score], I-Nc, Rari 1.6.35 (3).
- I. YORDANOVA, 'In braccio alla mia amatissima musica'. *L'epistolario inedito di Niccolò Jommelli proveniente dagli archivi di stato portoghesi*, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, ed. by M.I. BIGGI et al., Napoli, Turchini, 2018, pp. 931-976.
- G. ZUR NIEDEN, *Sängerinnen-Suche im Teatro alla Moda. Die Anwerbung italienischer Gesangsvirtuosinnen durch den württembergischen Hof unter Herzog Carl Alexander im Jahr 1736*, «Barok. Historia-Literatura-Sztuka», XXVI, November 2019, 1, pp. 93-114.

Teresa Chirico

Una potente dea arcadica: Elisabetta Cristina
di Brunswick-Wolfenbüttel nella serenata
Sacrificio a Venere di Giovanni Bononcini (Roma 1714)

All'inizio del Settecento, a Roma, il potere femminile in campo teatrale e musicale era esclusivo appannaggio di poche dame di altissimo rango, committenti e dedicatarie di trattenimenti musicali recanti omaggi testuali, a volte connotati con vari simboli, tra cui un personaggio-specchio delle stesse dedicatarie.¹ Tramite un particolare caso di studio, la serenata *Sacrificio a Venere* musicata da Giovanni Bononcini,² dedicata all'imperatrice Elisabetta Cristina di Brunswick-

¹ Come è noto, la presenza delle donne sui palcoscenici romani pubblici e privati fu irrisoria, rispetto a quella dei castrati, a causa delle proibizioni papali; persino i trattenimenti musicali degli ambasciatori di nazioni estere, solitamente non soggetti all'austerità imposta agli spettacoli dalla Santa Sede, furono censurati a causa dell'impiego delle cantanti *protégées*. Per i contrasti del pontefice con l'ambasciatore cesareo conte Leopold von Lamberg, patrocinatore de *L'Adrasto* (1702) con musiche di Pier Paolo Bencini a Palazzo Bonelli ai SS. Apostoli, con le cantanti Caterina Galerati, Isabella e Maria di Pie(d)z (anni dopo al servizio dei Ruspoli), la chiacchierata Costanza Maccari detta la Sfregiatella, cfr. S. FRANCHI, *Drammaturgia romana II (1701-1750)*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1997 (Sussidi eruditi, 45), pp. 8-9. Cfr. libretto dell'opera, D. RENDA, *L'Adrasto favola boscareccia fatta rappresentare dall'illustrissima signora Caterina Eleonora di Lamberg &c. [...] Nel suo palazzo per il giorno natalizio della sacra reale, e cesarea maestà dell'imperatrice Eleonora Madalena Teresa regnante musica del sig. Pietro Paolo Bencini*, Roma, Luca Antonio Chracas, 1702. Per il personaggio-specchio si veda più avanti.

² Cfr. libretto: P.A. ROLLI, *Sacrificio a Venere. Serenata fatta cantare nel felicissimo giorno natalizio della S.C.R.C.M. dell'augustissima imperatrice Elisabetta Cristina dall'illustriss. ed eccellentiss. sig. il sig. conte Gio. Vincislao di Gallasso [...]*, Napoli, Camillo Cavalli, 1714; C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1993 (d'ora in poi SARTORI), n. 20295. La partitura della serenata è conservata ancora in forma anonima presso la Österreichische Nationalbibliothek (d'ora in poi A-Wn), Mus.Hs.18285, *incipit*: «La cerulea marina già di candor si tinge»; nel 2014 è stata da me individuata come opera di Bononcini, T. CHIRICO, *New Findings on the Use of the corni da caccia in Early Eighteenth-Century Roman Orchestras*, «Recercare», 26/1-2, 2014, pp. 109-123. In A-Wn, Mus.Hs. 18285 e in RISM è segnalata erroneamente la stessa serenata senza titolo con *incipit* «Felice vaga stella», attribuita con riserva («conjectural») a Johann Joseph Fux, <https://opac.rism.info/id/rismid/rism600500075?sid=80384104> (ultimo accesso 21.07.2025). Si veda la prima relazione sulla festa del compleanno dell'imperatrice (la seconda è sui festeggiamenti per l'onomastico di Carlo VI), ANONIMO, *Relazioni della sontuosa festa celebrata*

Wolfenbüttel (1691-1750) consorte di Carlo VI,³ si intende approfondire la questione del potere femminile in relazione alla committenza e alle modalità delle connotazioni relative alla stessa dedicataria nel testo e nella musica. Nella Città Eterna la tecnica del personaggio-specchio virtuoso in ambito femminile⁴ raffigurante la dedicataria tramite l'identità nominale era stata utilizzata, ad esempio, da Giulio Rospigliosi per omaggiare Cristina di Svezia ne *La vita humana ovvero il trionfo della pietà* con musica di Marco Marazzoli (31 gennaio 1656, Palazzo Barberini), la cui protagonista era una fanciulla di nome Cristina che rinunciava alla fama e ai piaceri, contesa da personaggi ideali appartenenti alla sfera mondana e a quella spirituale.⁵ Altro caso emblematico è costituito dall'*Oratorio per la Santissima Annunziata* su testo del cardinale Pietro Ottoboni con musiche di Alessandro Scarlatti e Giovanni Lorenzo Lulier (25 marzo 1700, Palazzo della Cancelleria), dove l'omaggio a Maria (la Madonna) si riferiva, in realtà, alla religiosissima regina vedova di Polonia Maria Casimira De la Grange – Sobieski, presente all'evento in un sontuoso palco a lei riservato.⁶ Tali sovrane – anche

nel felicissimo giorno natalizio natalizio della sacra cesarea real cattolica maestà d'Elisabetta Cristina imperatrice e nel giorno festivo del glorioso nome della sacra cesarea real cattolica maestà di Carlo VI imperadore e terzo re cattolico dall'illustrissimo ed eccellentissimo signor conte Giovanni Vincislao di Galasso Ambasciador Cesareo cattolico in Roma, Roma, Paolo Komarek, 1714; T.E. GRIFFIN, *The late baroque serenata in Rome and Naples: a documentary study with emphasis on Alessandro Scarlatti*, Ann Arbor, UMI, 1983, pp. 821-827; F. LANZELLOTTI, "Un sommo profitto sotto la direzione del nostro signor Bononcini": Giovanni Bononcini e la serenata *Sacrificio a Venere* (Roma, 1714), in "Padron mio colendissimo...": *Letters about Music and the Stage in the 18th Century*, a cura di I. YORDANOVA e C. FERNANDES, Wien, Hollitzer, 2021, pp. 57-134.

³ C.W. INGRAO, A. THOMAS, *Piety and Patronage: The Empresses-Consort of the High Baroque*, «German History», 20, 2002, pp. 20-43; Id., *Piety and Power: The Empresses-Consort of the High Baroque*, in *Queenship in Europe 1660-1815: The Role of the Consort*, a cura di C. CAMPBELL ORR, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 107-130; V. LEÓN SANZ, *Isabel Cristina de Brunswick- Wolfenbüttel*, in *Diccionario biográfico español*, [Madrid], Real Academia de la Historia, 2009-, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/24093-isabel-cristina-de-brunswick-wolfenbuttel> (ultimo accesso: 21.07.2025).

⁴ La stessa tecnica fu utilizzata anche per personaggi nobili maschili; si veda ad esempio il caso dell'opera *Il Gioseffo che interpreta i sogni* di Francesco Bartolomeo Conti dato nel 1706 alla corte di Vienna durante i festeggiamenti per l'incoronazione di Giuseppe I d'Asburgo, T. CHIRICO, *Il biblico Giuseppe tra Seicento e prima metà del Settecento: Jommelli e gli altri*, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, a cura di M.I. BIGGI, F. COTTICELLI, P. MAIONE e I. YORDANOVA, Napoli, Turchini, 2018, pp. 1017-1032.

⁵ M. MURATA, *Operas for the Papal Court, 1631-1668*, PhD, University of Chicago, 1975; Ann Arbor, Umi, 1981; M. MARAZZOLI, *La Vita humana ovvero Il trionfo della Pietà, dramma musicale rappresentato e dedicato alla serenissima regina di Svezia*, Roma, Mascardi, 1658; W. WITZENMANN, *Die römische Barockoper 'La Vita Humana ovvero Il trionfo della Pietà'*, «Analecta musicologica», XV, 1975, pp. 158-201; E. CERKOVNIK, *Die Bekehrung Königin Christinas von Schweden und die Oper La vita humana (1656)*, «Archiv für Musikwissenschaft», 77, 2020/4, pp. 281-298.

⁶ [P. OTTOBONI], *Oratorio per la Santissima Annunziata, fatto cantare nella Sala della Cancelleria*

prive di un trono – mecenati della musica, per la loro importanza politica e per il loro carisma erano diventate icone della società romana, rimanendo nella memoria collettiva ben più a lungo della loro scomparsa da quel contesto: Cristina di Svezia era morta nel 1689; Maria Casimira partì alla volta della Francia nel 1714.⁷ Proprio in quest'ultimo anno lo Stato Pontificio uscì sconfitto dalla Guerra di successione spagnola, avendo subito l'invasione di alcuni territori (Bologna e la Romagna) da parte dell'esercito austriaco a causa della posizione filofrancese del pontefice Clemente XI. Alla fine delle ostilità tornò a Roma l'ambasciatore imperiale, il conte Johann Wenzel von Gallas, propenso a ristabilire un clima disteso con il suolo ospitante ma, allo stesso tempo, a mostrare la potenza della propria Nazione: fu memorabile il suo ingresso ufficiale a Roma il 13 maggio 1714 da Porta Flaminia con ben centosette carrozze e un corteo formato dai nobili e dai cardinali più in vista.⁸ L'ambasciatore aveva portato a Roma al suo seguito Giovanni Bononcini, preceduto dalla sua fama di compositore e strumentista alla corte di Vienna, già al servizio degli imperatori Leopoldo I (1698), Giuseppe I (1705-1711), Carlo VI (dal 1712).⁹ Forse Bononcini compose la se-

nel giorno della solennità della medesima l'Anno secolare MDCC, Roma, Antonio De Rossi, 1700; T. CHIRICO, «Balconi dorati per i musicisti». *La prassi rappresentativa dell'oratorio alla corte del cardinale Pietro Ottoboni tra il 1690 e il 1708*, in *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740)*, a cura di A.-M. GOULET, J.M. DOMÍNGUEZ e É. ORIOL, Rome, Publications de l'École française, 2021, pp. 151-165: 155, 160.

⁷ A. MORELLI, *Il mecenatismo musicale di Cristina di Svezia: una riconsiderazione*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1998, pp. 321-346; G. PLATANIA, *Polonia e Curia Romana: corrispondenza di Maria Kazimiera Sobieska regina di Polonia, con Carlo Barberini protettore del regno (1681-1699), e il soggiorno romano di una famiglia polacca in esilio*, Viterbo, Sette città, 2016; A. MARKUSZEWSKA, *Festa and Music at the Court of Marie Casimire Sobieska in Rome (1699-1714)*, tradotto da A. GUTOWSKA e T. ZYMER, Berlin-New York, Peter Lang, 2021.

⁸ L.A. CHRACAS, *Ingresso fatto in Roma dall'eccellentissimo signore Gio. Vinceslao di Gallas, [...] il dì 13 maggio 1714*, Roma, Giovanni Francesco Chracas, [1714]; M. KRUMMHOLZ, *Das Mäzenatentum des Grafen Johann Wenzel von Gallas und seine Festivitäten in Rom 1714-1719*, «Frühneuzeit-Info», XXVII, 2016, <https://fnzinfo.hypotheses.org/925> (ultimo accesso: 21.07.2025); ID., *Habsburgische Propaganda des kaiserlichen Botschafters am päpstlichen Hof am Beispiel des Gesandten Johann Wenzel von Gallas (1714-1719)*, in *Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur / Representing the Habsburg-Lorraine Dynasty in Music, Visual Media and Architecture. 1618-1918*, a cura di W. TELESKO, Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 2017, pp. 263-283; T. CHIRICO, «Magnificenza è figlia di sovruman costume»: *l'ambasciatore cesareo Johann Wenzel von Gallas, patrocinatore della serenata Sacrificio a Venere di Giovanni Bononcini (Roma, 1714)*, in *Performing Diplomacy in the Early Modern World*, a cura di R. ANDERSON, R. EISENDLE e S. SUNER, Wien, Hollitzer (Diplomatica 3), 2025, pp. 577-606.

⁹ L. LINDGREN, s.v. *Bononcini, Giovanni* (2), in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (d'ora in poi NG), a cura di S. SADIE e J. TYRRELL, vol. 3, London, Macmillan, 2001², pp. 872-877; ID., *Vienna, the 'natural centro' for Giovanni Bononcini*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, Atti del convegno (Lovenò di Menaggio, Como, 15-17 luglio 1997), a cura di A. COLZANI, N. DUBOWY, A. LUPPI e M. PADOAN, Como, Antiquae Musicae



Fig. 1. G. VASI, Palazzo Odescalchi, in *Delle magnificenze di Roma antica e moderna*, 10 voll., IV, Libro quarto, che contiene i palazzi e le vie più celebri di essa dedicate alla sacra real maestà di Elisabetta Farnese [...] da Giuseppe Vasi [...] e dal medesimo fedelissimamente disegnate, ed incise in rame, secondo lo stato presente, aggiuntavi una breve spiegazione di tutte le cose notabili intorno a i medesimi, Roma, Stamperia di Niccolò e Marco Pagliarini, 1754, s.i.p.

renata a Roma; la copia dell'unica partitura conservata a Vienna fu redatta su carta di provenienza romana.¹⁰ Per Gallas, la prima occasione per esibire pubblicamente la propria magnifica committenza musicale fu il 28 agosto 1714, in occasione del genetliaco dell'imperatrice Elisabetta Cristina; il conte organizzò

Italicæ Studiosi, 1999, pp. 363-420: 376-377. Nel 1691 Bononcini dedicò i suoi *Duetti vocali* op. 8 all'imperatore Leopoldo I, GB-Cu, MS.Add.7063; nel 1702, a causa di interruzioni nelle attività musicali alla corte di Vienna per la guerra di successione spagnola, il compositore scrisse per la corte di Maria Carlotta a Berlino. Per la fama di Bononcini all'epoca della serenata, ANONIMO, *Relazioni della sontuosa festa*, cit., p. 2: «[...] la direzione del sig.r Giovanni Bononcino maestro di musica così celebre a' nostri tempi, che basta dirne il nome per esiger da tutti la dovuta lode alla sua riputazione. Egli in vero fece cosa corrispondente alla sua fama componendo questa serenata». Per Bononcini e Gallas, LANZELLOTTI, *Un sommo profitto*, cit., pp. 59-60.

¹⁰ Cfr. partitura della serenata, [BONONCINI], [*Sacrificio a Venere*], A-Wn, Mus.Hs.18285 che reca in filigrana un giglio in doppio cerchio (*fleur de lis*), cfr. K. WATANABE, *The Paper Used by Händel and His Copyists during the Time of 1706-1710*, «Tokyo Journal of Musicology», 27, 1981, pp. 129-171: 144-146 e ID., *The Music-Paper Used by Handel and His Copyists in Italy 1706-1710*, in *Handel Collections and Their History*, a cura di T. BEST, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 198-226: 200-201.

una grande festa e l'allestimento della serenata *Sacrificio a Venere*, su testo di Paolo Antonio Rolli con musica di Bononcini, in un teatro effimero costruito sulla facciata di Palazzo Colonna in piazza SS. Apostoli, di fronte alla propria residenza, Palazzo Odescalchi.¹¹

Il teatro era riccamente illuminato con sessanta torce sorrette da bellissimi torcieri dorati e da cento candele bianche dentro coppe di cristallo, poste sopra insegne imperiali dorate; i leggii degli strumentisti recavano l'aquila imperiale.¹² Nella Città Eterna il genere della serenata aveva vissuto un importante incremento dai primi anni del Settecento, in quanto alternativa – a volte unica – al teatro in musica, largamente proibito da Clemente XI a causa dell'Anno Santo, della Guerra di successione spagnola, di terremoti e piene del Tevere.¹³ Spesso, più che opere teatrali, gli ambasciatori preferivano commissionare serenate, in quanto composizioni da eseguirsi in pubblico, fruibili da tutto il popolo e vetrina di magnificenza e potenza. Una strategia apparentemente ammantata di amicizia, ma volta a esibire le abbondanti risorse economiche della loro Nazione, eventualmente da adoperare in caso di guerra.¹⁴ Il testo della serenata, strana-

¹¹ Cfr. il libretto, P.A. ROLLI, *Sacrificio a Venere*, cit. Per il poeta, cfr. C. CARUSO, *Rolli, Paolo Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in poi DBI), vol. 88, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, <http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-antonio-rolli> (ultimo accesso: 21.07.2025). Per la residenza di Gallas, cfr. T. CHIRICO, «Magnificenza è figlia di sovrumano costume», cit.

¹² ANONIMO, *Relazioni della sontuosa festa*, cit., pp. 2, 9.

¹³ F. PIPERNO, *Crateo, Olinto, Archimede e l'Arcadia. Rime per alcuni spettacoli operistici romani (1710-1711)*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma. Atti del Convegno Internazionale di studi* (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di N. PIRROTTA e A. ZIINO, Firenze, Olschki, 1987, pp. 349-365; ID., «Su le sponde del Tebro»: eventi, mecenati e istituzioni musicali a Roma negli anni di Locatelli. Saggio di cronologia, in *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, a cura di A. DUNNING, 2 voll., II, Lucca, Lim, 1995 (*Speculum musicae* 2), pp. 793-877; ID., *Passaggio in Italia: music on the Grand tour in the seventeenth century*, a cura di D. FABRIS e M. MURATA, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 217-227.

¹⁴ T. CHIRICO, *L'inedita serenata alla regina Maria Casimira di Polonia: Pietro Ottoboni committente di cantate e serenate (1689-1709)*, in *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica*, a cura di N. MACCAVINO, 2 voll., Reggio Calabria, Laruffa, 2007 (Supplementi musicali: Serie 1, Documenti e studi musicologici / Conservatorio di Musica "F. Cilea", Istituzione di Alta Cultura, Reggio Calabria 9), II, pp. 397-449; ID., *The Imperial Ambassador Johann Wenzel von Gallas, Patron of the Serenata Sacrificio a Venere by Giovanni Bononcini (Rome 1714)*, in *16th Biennial International Conference on Baroque Music. Programme Book*, University of Music and Dramatic Arts Mozarteum (Salzburg, 9-13 July 2014), Wien, Hollitzer, 2014, p. 65; ID., *Serenate alla corte romana del cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740) nell'epoca di Arcangelo Corelli: storia e proteizzazione di un genere, in Serenata and Festa teatrale in 18th Century Europe*, a cura di I. YORDANOVA e P. MAIONE, Wien, Hollitzer, 2018 (*Specula Spectacula* 5 / *Cadernos de Queluz* 1), pp. 137-192; S. TATTI, *Serenate e cantate nel sistema culturale romano del primo Settecento*, in *Serenata and Festa*, cit., pp. 113-136; T. CHIRICO, *Il cardinale Pietro Ottoboni, la diplomazia e la musica (1689-1721)*, in *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, a

mente, non fu stampato a Roma ma a Napoli da Camillo Cavallo (o Cavalli), passata poco tempo prima al dominio austriaco; appare poco credibile la motivazione della stampa in quella città per evitare la censura del testo,¹⁵ visto che l'evento fu ampiamente accolto dalla Santa Sede e presenziato da numerosi cardinali.¹⁶ Il libretto risulta in due versioni con uguale testo ma con diversi assetti tipografici, forse ordinati in due diversi momenti per ottemperare alla distribuzione al numeroso pubblico.¹⁷

Con la sontuosa festa del 28 agosto 1714 Gallas mirava a costruire una nuova immagine dell'impero austriaco, non più nemico di Roma ma generoso sodale (anche se sempre temibile), attraverso l'«iconizzazione» della figura dell'imperatrice, forse anche nel tentativo di costruire una nuova figura femminile emblematica, sulla scia della fama delle due precedenti regine, rimaste nell'immaginario collettivo romano. Si può immaginare che Gallas – o chi per lui, forse la stessa imperatrice? – avesse comunicato le linee guida delle tematiche all'autore del libretto. Paolo Antonio Rolli, già arcade con il nome di Eulibio Brentiatico, poi membro dell'Accademia dei Quirini in seguito alla scissione dell'Arcadia,¹⁸ portava comunque nelle sue opere la forte matrice del

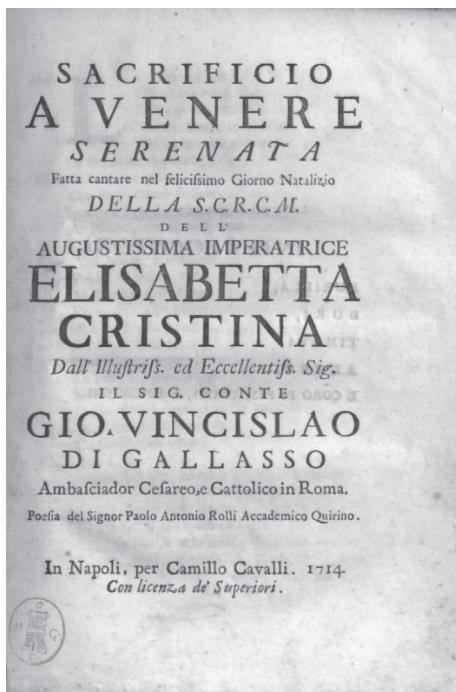


Fig. 2. P.A. ROLLI, *Sacrificio a Venere. Serenata fatta cantare nel felicissimo giorno natalizio della S.C.R.C.M. dell'augustissima imperatrice Elisabetta Cristina dall'illustriss. ed eccellentiss. sig. il sig. conte Gio. Vincislao di Gallaso* [...], Napoli, Camillo Cavalli, 1714.

cura di I. YORDANOVA e F. COTTICELLI, Wien, Hollitzer, 2019 (Specula Spectacula 7 / Cadernos de Queluz 2), pp. 155-187.

¹⁵ LANZELLOTTI, "Un sommo profitto", cit., p. 75.

¹⁶ Avviso in Città del Vaticano (d'ora in poi CV), Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), *Barb. lat.* 6430, f. 392r.

¹⁷ ROLLI, *Sacrificio a Venere*, cit.; LANZELLOTTI, "Un sommo profitto", cit., pp. 75-78.

¹⁸ Rolli divenne accademico dei Quirini in seguito allo scisma del 1711 in seno all'Arcadia; si trasferì a Londra nel 1716 dove scrisse testi che furono musicati da Domenico Scarlatti, Georg Friedrich Haendel e Giovanni Bononcini. A Gallas dedicò un'ode nel 1717 (P.A. ROLLI, *All'Eccellenza*

primo sodalizio, declinata in questo caso non in un ambiente boschereccio, ma ‘pescatorio’ ovvero su una spiaggia di Ostia antica, alla foce del Tevere, dove ninfe pescatrici e pescatori si ritrovavano per compiere un sacrificio di colombe candide in onore di Venere, nel giorno della sua festa.¹⁹ La cifra arcadica della serenata non fu certo estranea alla successiva appartenenza all’Arcadia di Galas, entrato per acclamazione in quel sodalizio nel 1715 con il nome di Cedreno Calidio.²⁰ Ed è inutile qui sottolineare la presenza alla corte di Vienna, in epoca premetastasiana, di poeti cesarei appartenenti all’Arcadia, come Pietro Antonio Bernardoni,²¹ Silvio Stampiglia,²² Pietro Pariati (dal 1714),²³ Apostolo Zeno (dal 1718).²⁴

Alcuni temi chiave contenuti nel testo di Rolli, presenti anche in altri componimenti per musica dedicati a Elisabetta Cristina, erano l’espressione di un

del Signor Conte di Galasso Ambasciadore Cesareo a Roma, in *Rime di Paolo Antonio Rolli dedicate dal medesimo all’eccellenza di my Lord Bathurst*, Londra, Giovanni Pickard, 1717). Nel 1729 Rolli aspirò a diventare poeta cesareo della corte di Vienna ma gli fu preferito Pietro Metastasio, cfr. CARUSO, Rolli, *Paolo Antonio*, cit.

¹⁹ ROLLI, *Sacrificio a Venere*, cit., p. 2.

²⁰ G.M. CRESCIMBENI, *Notizie storiche degli Arcadi morti*, Roma, Antonio de Rossi, 3 voll., 1720-1721, III, 1721, pp. 273-276: 275-276.

²¹ Pietro Antonio Bernardoni fu secondo poeta cesareo dal 1701, S. SIMONETTI, *Bernardoni, Pietro Andrea*, in *DBI*, vol. 9 (1967), [https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-andrea-bernardoni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-andrea-bernardoni_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 21.07.2025); M. DANI, *Pietro Antonio Bernardoni (1672-1714). Vita, viaggi e produzione artistica di un inquieto poeta cesareo*, in *Natura, società e politica nella letteratura bolognese del Settecento*, a cura di N. BONAZZI, A. CAMPANA e S. SCIOLI, Bologna, Bononia University Press, 2021; *I libretti italiani a Vienna tra Sei e Settecento / Italian Libretti in Vienna during the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, a cura di A. DE FEO, A. NOE e N. USULA, Wien, Böhlau, 2025.

²² Stampiglia ricoprì la carica di poeta cesareo dalla fine del 1706: *Intorno a Silvio Stampiglia: librettisti, compositori e interpreti nell’età premetastasiana*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007) a cura di G. PITARRRESI, Reggio Calabria, Laruffa, 2010; S. FRANCHI-O. SARTORI, *Stampiglia, Silvio*, in *DBI*, vol. 94 (2019), [https://www.treccani.it/enciclopedia/silvio-stampiglia_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/silvio-stampiglia_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 21.07.2025).

²³ Proprio nel 1714, anno di allestimento di *Sacrificio a Venere*, Pariati entrò in Arcadia con il nome di Clealbo Mirtilio e diventò poeta cesareo, N. CATELLI, *Pariati, Pietro Giovanni*, in *DBI*, vol. 81 (2014), [https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-giovanni-pariati_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-giovanni-pariati_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 21.07.2025); R. MELLACE, *Il pianto di Pietro: Fortuna del tema e strategie drammaturgiche tra gli oratori viennesi e la Passione metastasiana*, «Musica e storia», IX, 2001, 1, pp. 145-175.

²⁴ M. BIZZARINI, *Zeno, Apostolo*, in *DBI*, vol. 100 (2020), [https://www.treccani.it/enciclopedia/apostolo-zeno_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/apostolo-zeno_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 21.07.2025); *Apologhi morali: i drammi per musica di Apostolo Zeno*, a *Apologhi morali: i drammi per musica di Apostolo Zeno*. Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 4-5 ottobre 2013), a cura di G. PITARRRESI, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica “Francesco Cilea”, 2018, <https://www.conservatoriocilea.it/index.php/produzione-e-ricerca-h/2793-pubblicazioni-on-line-2> (ultimo accesso: 21.07.2025).

preciso disegno politico dell'Impero, se non della stessa imperatrice. Nei testi di Silvio Stampiglia e di Rolli il colorito immaginario arcadico e mitologico – tanto apprezzato alla corte viennese – di certo contribuì alla costruzione di una potente figura femminile tramite l'identificazione dell'imperatrice con le antiche dee. La 'deità' di Elisabetta Cristina emergeva non solo in *Sacrificio a Venere* ma anche in altri testi dedicati all'imperatrice, come ad esempio nella festa celebrativa *L'arrivo della gran madre degli dei in Roma*, su testo di Stampiglia e musica di Bononcini, tenutasi al Teatrino di corte di Milano il 6 maggio 1713, per l'ingresso di Elisabetta Cristina in quella città dopo il passaggio del ducato di Milano dal dominio spagnolo a quello austriaco in seguito agli accordi di Utrecht.²⁵ Ne *L'arrivo della gran madre degli dei in Roma* l'imperatrice era 'specchiata' nel personaggio di Cibeles: la storia si riallacciava all'aneddoto della statua della dea, portata a Roma durante la seconda guerra punica (218-201 a.C.), finendo per conferire prosperità e la vittoria sui Cartaginesi. Un argomento non proprio comune, che presupponeva una grande conoscenza dei testi classici, certo non estranea a Stampiglia.²⁶ Nel 1719 *Venere* tornava nel componimento teatrale per musica *Elisa* su testo di Pietro Pariati, dato per il compleanno dell'imperatrice «nel Giardino dell'Imperiale Favorita» a Vienna con musica di Johann Joseph Fux; in esso Elisa era affiancata alla dea.²⁷ Il mondo dell'antica Roma era evocato anche nella festa teatrale *Costanza e fortezza* del 1723 su testo di Pariati e musica di Fux, data al Castello di Praga per il genetliaco dell'imperatrice.²⁸ Ne *L'arrivo della gran madre degli dei in Roma* l'allusione non si limitava solo all'antico im-

²⁵ S. STAMPIGLIA, *L'arrivo della gran madre degli dei in Roma. Componimento per musica rappresentato nel felicissimo arrivo in Milano della sacra cesarea cattolica real maestà dell'imperatrice Elisabetta l'anno 1713. Poesia del sig. Silvio Stampiglia fra gli Arcadi Palemone Licurco. Musica del sig. Giovanni Bononcini [...]*, Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta stampatore regio camerale, [1713].

²⁶ FRANCHI-SARTORI, *Stampiglia, Silvio*, cit.

²⁷ Cfr. partitura, J.J. FUX, *Elisa. Componimento Teatrale per musica da cantarsi nel Giardino dell'Imperiale Favorita festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio della Sac(r)a Cesar(e)a e Catt(olic)a a Real Maestà di Elisabetta Cristina Imperadrice [!] Regnante, per comando della sua Ces(are)a e Catt(olic)a Real Maestà di Carlo VI Imperador de' Romani sempre Augusto L'anno 1719 Poesia del Pariati Poeta di S. M. Ces(are)a e Catt(olic)a Musica del Gio(vanni) Gios(eppe) Fux Maestro di Ca(ppella). Personaggi: Elisa (S), Venere (Arpalice) (S), Iride (Oronta) (S), Amore (S), Imeneo (A), Acate (A), Enea (T), Jarba (B), in D-MEIr, Ed 126l e D-Dl mus 2130-F-2. CATTELLI, *Pariati, Pietro*, cit.*

²⁸ Cfr. partit. in D-MEIr, Ed 126p: J.J. FUX, *Costanza e fortezza Festa teatrale del sig. r Fux l'anno 1723; f.1r: Costanza e Fortezza. Festa teatrale per musica da rappresentarsi nel Real Castello di Praga per il Felicissimo Giorno Natalizio della Sac(r)a Cesar(e)a e Catt(olic)a Reale Maestà di Elisabetta Cristina Imperadrice Regnante per comando della Ces(are)a e Catt(olic)a Reale Maestà di Carlo VI. Imperadore de' Romani Sempre Augusto la Poesia del Sig. r Pietro Pariati, Poeta di S: M(aestà) C(esarea) e Catt(olica) La Musica del Sig. r Gio(vanni) Gios(eppe) Fux, M(ae)stro di Capp(el)la di S(ua) M(aestà)*

pero romano; l'azione 'salvifica' della dea sarebbe arrivata presto a Roma tramite l'ambasciatore Gallas. Potrebbe non essere un caso la presenza nell'organico del timpano, forse allusivo al tamburo della dea di origine frigia.²⁹ La combinazione trombe-timpano nella festa milanese era sicuramente associata al trionfo e alla musica militare; come è noto, quegli strumenti annunciavano l'arrivo e le partenze ufficiali dei regnanti nelle città, dunque erano adatti a celebrare l'ingresso ufficiale dell'imperatrice a Milano. Trombe e timpani furono inseriti anche da Johann Georg Reinhardt nella festa teatrale *La più bella* su testo di Pariati, dato a Vienna per l'onomastico di Elisabetta Cristina il 19 novembre 1715 con un importante organico: i personaggi erano sette dèi e dee, tra le quali Venere, più un coro a cinque voci, archi, due flauti, due oboi, due fagotti, due trombe, timpano, cembalo, b.c. e persino chalumeau e viola da gamba,³⁰ strumento quest'ultimo ormai desueto, introdotto anni prima anche da Haendel a Roma nel suo oratorio *La Resurrezione* HWV 47 (Pasqua 1708), patrocinato dal principe Francesco Maria Ruspoli.³¹ Molto tempo dopo Bononcini introdusse trombe e timpano nel *Te Deum laudamus à quattro, ed à cinque voci, e ripieni co' Stromenti, Trombe, e Timpano* commissionato dall'imperatrice Maria Teresa (figlia di Elisabetta Cristina) ed eseguito il 15 febbraio 1741.³²

C(esare)a e C(attolic)a; I. VESELÁ, *Opera Costanza e Fortezza: The Victory of Constasy, Strength, Virtue and Love over Pride and Tyranny*, «Musicologica Brunensia», 60.1, 2025, pp. 83-102.

²⁹ Cfr. partitura in RUS-Mk, XI-368ms., G. BONONCINI, *L'arrivo della gran Madre degli Dei in Roma rappresentato nel felicissimo arrivo in Milano della Sacra Cesarea Cattolica Real Maestà dell'Imperatrice Elisabetta l'anno 1713 musica di Giovanni Bononcini*, per quattro solisti (due soprani, contralto, tenore), coro a quattro voci, due oboi, due trombe, timpano, archi, b.c.; cfr. altre copie in A-Wn, Mus.Hs.18628 e in D-MÜs, SANT Hs 593, dove compaiono in più due fagotti. Per la dea Cibele e il suo tamburo, K. DOURAMANI, *Gli Anastenaria in onore dei Ss. Costantino ed Elena, in Eukosmia. Studi miscellanei per il 75° di Vincenzo Poggi S.J.*, a cura di V. RUGGIERI e L. PIERALLI, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, pp. 211-228: 226.

³⁰ Cfr. partitura ms. in D-MEIr, Ed 147o, G. REINHARDT, *La Più Bella. | Componimento da Cantarsi per Musica | per festeggiarsi il Glorioso, e | Felicissimo Nome, della | Sacra Cesarea Catt.a Reale Maestà | L'Imperatrice | Elisabetta Cristina | L'anno 1715. | Poesia del Sig.r Dottor Pietro Pariati [!]. | Musica del Sig.r Gio: Georgio Reinhardt, Venere (S), Pallade (S), Mercurio (S), Giunone (S), Zeffiro (S), Apollo (A), Marte (T) Coro (2 S, A, T, B), vl I e II, vla I e II, vla da gamba, bc, chalumeau, fl I e II, ob I e II, fag I e II, tr I e II, timp, cemb. L. BENNETT, *A little known collection of early eighteenth century: Vocal music at Schloss Elisabethenburg*, «Meiningen Fontes artis musicae: journal of the International Association of Music Libraries», Archives and Documentation Centres (IAML), 48, 2001, H. 3, pp. 250-302. Cfr. anche E. ROCHE, *Reinhardt, Johann Georg*, in NG, <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000381340> (ultimo accesso: 21.07.2025).*

³¹ U. KIRKENDALE, *I documenti di Francesco Maria Ruspoli su Händel (1967, 2007)*, in *Georg Friedrich Händel, Francesco Maria Ruspoli e Roma*, revisione di W. KIRKENDALE, traduzione di G. MONARI, Lucca, LIM, 2017, pp. 1-77.

³² Partitura ms. in A-Wn, Mus.Hs.15964 in Do; trasposto in Re, in GB-Cfm, Lwa; LINDGREN, *Bononcini, Giovanni*, cit.

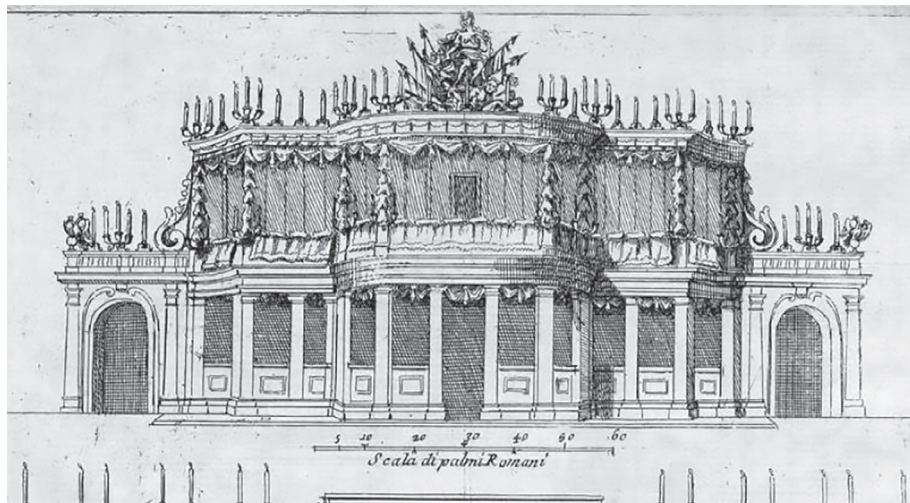


Fig. 3. ANONIMO, *Relazioni della sontuosa festa celebrata nel felicissimo giorno natalizio della sacra cesarea real cattolica maestà d'Elisabetta Cristina imperatrice e nel giorno festivo del glorioso nome della sacra cesarea real cattolica maestà di Carlo VI imperadore e terzo re cattolico dall'illustrissimo ed eccellentissimo signor conte Giovanni Vincislao di Galasso Ambasciadore Cesareo cattolico in Roma*, Roma, Paolo Komarek, 1714.

In *Sacrificio a Venere* – come fu l'anno successivo ne *La più bella* – la scelta di quella dea come *alter ego* di Elisabetta Cristina era dettata dalla famosa bellezza dell'imperatrice, come messo in rilievo da ninfe e pescatori prima del coro finale: Venere e l'imperatrice erano due perle nate dalla stessa conchiglia.³³ Tale particolare evoca il tema del 'doppio' in letteratura, presente dall'antichità e sempre più frequentato nell'Ottocento; nel caso specifico Venere non rappresentava certo un personaggio-ombra con connotazione negativa (come nella letteratura inglese ottocentesca),³⁴ ma – ovviamente – una figura positiva, una Venere casta «madre de puri amori».³⁵ Non è un caso che le statue di quella dea e del figlio Amore sormontassero la loggia dove prendevano posto l'ambasciatore e i suoi illustri ospiti.³⁶ Le due figure, sedute sopra trofei di guerra insieme a due schia-

³³ ROLLI, *Sacrificio a Venere*, cit., pp. 15-16: «Timeta: Nacque in sì lieto giorno / Quella, ch'io non so dir, s'è donna o dea / Quella, che t'assomiglia / Qual due candide perle / D'una stessa conchiglia [...]. Alceo: Quella, che siede in trono sull'Istro bellicoso / Data da Giove in dono all'augusto suo sposo [...]».

³⁴ Si vedano, ad es., G. DAVICO BONINO, a cura di, *Essere due: sei romanzi sul doppio*. Chamisso, Hoffmann, Dostoevskij, Stevenson, Wilde, Kafka, Torino, Einaudi, 2006; V. RODA, *Il tema del doppio nella letteratura moderna*, Bologna, Bononia University Press, 2008, p. 20.

³⁵ ROLLI, *Sacrificio a Venere*, cit., p. 3.

³⁶ ANONIMO, *Relazioni della sontuosa festa*, cit., pp. 2-3, cfr. fig. 3.

vi orientali,³⁷ alludevano alla vittoria dell'Austria contro i turchi (che lo stesso Gallas aveva affrontato alle porte di Vienna), costante minaccia in agguato da Oriente: Venere, figura gemella di Elisabetta Cristina, trionfava sulla guerra.

Un altro concetto fondamentale, comune ai due testi, era la valenza dell'imperatrice in quanto madre dei romani; nella serenata patrocinata da Gallas si ricordava che Venere era la genitrice di Enea, eroe fuggitivo di Troia, rifondatore nel Lazio del culto dei suoi antenati. Ciò faceva ancora, della dea, uno specchio dell'imperatrice, che nei versi di Rolli era definita «dolce madre del romano impero».³⁸ In realtà, nel 1714 la questione della maternità dell'imperatrice (sposata dal 1708) costituiva un punto dolente per l'Impero: il suo primo figlio, Leopoldo Giovanni d'Asburgo, nacque solo nel 1716 e morì pochi mesi dopo. Delle due figlie sopravvissute, Maria Teresa e Maria Amalia (nate nel 1717 e 1718), come è noto, la prima divenne imperatrice d'Austria.³⁹ Le parole della serenata contenevano l'auspicio di una nuova, pacifica era politica, che passava attraverso l'antico legame tra Roma e il Sacro Romano Impero, laddove la matrice delle due culture era rappresentata proprio dall'imperatrice-dea: gli antichi miti si facevano collante di una nuova alleanza.

In *Sacrificio a Venere* Elisabetta Cristina non era semplicemente descritta come donna avvenente e futura madre: era anche un personaggio politico potente e carismatico, come si evince dai versi: «Quella [Elisabetta Cristina] che siede in trono sull'Istro [il Danubio] bellicoso / Data da Giove in dono all'augusto suo sposo», davanti al quale i venti Zefiro, proveniente da Occidente e il nordico Aquilone si piegavano riverenti; è chiara qui l'allusione alla politica e alle relazioni dell'impero con i paesi a Occidente e a Nord dell'Austria (la Boemia).⁴⁰ Proprio in merito al ruolo politico dell'imperatrice, è necessario aprire una parentesi sul precedente periodo spagnolo. Nel 1708, l'allora regina diciassettenne «Isabel Cristina», consorte per procura del neoletto re di Spagna Carlo III, arrivò alla corte di Barcellona dove, il 1 agosto, fu ratificato il loro matrimonio; la regina conquistò presto l'affetto dei catalani che la tennero in grande considerazione anche nei momenti politici più difficili.⁴¹ Per i festeggiamenti delle nozze reali furono predisposti numerosi eventi teatrali e festivi su testi di vari librettisti (tra cui Apostolo Zeno e Pietro Pariati), musicati da Antonio Caldara, Andrea Fioré, Francesco Gasparini, Tommaso Albinoni, Antonio Lotti, Paolo Magni, Clemente Monari, Giuseppe Porsile; in quelle opere cantarono diversi virtuosi italiani

³⁷ *Ibid.*

³⁸ ROLLI, *Sacrificio a Venere*, cit., p. 16.

³⁹ TATTI, *Serenate e cantate*, cit., p. 117.

⁴⁰ ROLLI, *Sacrificio a Venere*, cit., p. 16.

⁴¹ LEÓN SANZ, *Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel*, cit.

quali Giulio Cavalletti, Ranuccio Valentini, Pietro Paolo Pezzoni, Antonio Bigoni, Pietro Antonio Stroppa, Elena Marani, Angelica Reparini.⁴² Tra i numerosi allestimenti alla corte di Barcellona⁴³ si contavano quelli dedicati in particolare alle ricorrenze del re e della regina di Spagna.⁴⁴ A proposito del potere dell'allora regina, sappiamo che nel corso della sua permanenza a Barcellona Elisabetta Cristina ricoprì importantissimi incarichi politici. Nel 1710, per quasi sei mesi, fu reggente del governo austriaco con l'ausilio dei ministri del re Carlo III e dei suoi stessi concittadini; si occupò anche della pianificazione della conquista di

⁴² Gli spettacoli furono diretti dal famoso architetto e scenografo Ferdinando Galli Bibiena che da luglio del 1708 fino alla fine del 1711 realizzò bellissime scenografie per numerose opere in musica e altri allestimenti, L. BERNARDINI, *Ferdinando Galli Bibiena alla corte di Barcellona e la scenografia per la Festa della Peschiera*, «Quaderns d'Italià», 14, 2009, pp. 131-158: 132-134; ID., *Teatro e musica a Barcellona alla corte di Carlo III d'Asburgo*, «Recerca Musicològica», XIX, 2009, pp. 199-227 (per inciso, si veda l'esportazione di strumenti musicali e musiche da Milano a Barcellona, p. 209); *Diplomazia e letteratura tra impero asburgico e Italia (1690-1815)*, a cura di S. KLETENHAMME, A. PAGLIARDINI, S. TATTI e D. TONGIORGI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2021.

⁴³ Si vedano i libretti di alcuni di quegli spettacoli: ALFESIBEO SEBETIO [autore arcade non identificato], *L'Imeneo. Scherzo pastorale. Da recitarsi nelle nozze della Cattolica Maestà di Carlo Terzo Monarca delle Spagne, & c. con la Serenissima Elisabetta Cristina Principessa di Brunsvich Vuolfenbttel*, Barcellona, Rafaele Figuerò, 1708; A. ZENO-P. PARIATI, *Zenobia in Palmira. Drama per musica. Da rappresentarsi nel Regio Teatro di Barcellona alla presenza delle Sacre R. R. Cattoliche di Carlo Terzo e d'Elisabetta Cristina Monarchi delle Spagne*, Barcellona, Rafaele Figuerò, 1708, con le musiche di Fortunato Chelleri (28 novembre 1708). Cfr. G. GRONDA, *La carriera di un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia, con saggi di B. Dooley, H. Seifert, R. Strohm*, Bologna, Il Mulino, 1990; per le musiche di Andrea Fioré, cfr. BERNARDINI, *Teatro e musica a Barcellona*, cit., p. 213; A. ZENO, *Scipione nelle Spagne. Drama per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Barcellona alla presenza delle Sacre R. R. Cattoliche M. M. di Carlo III ed Elisabetta Cristina Monarchi delle Spagne*, Barcellona, Rafaele Figuerò, 1710 con musica di Alessandro Scarlatti, cfr. G. PITARRESI, *Le peregrinazioni di Scipione nelle corti degli Asburgo*, in *Apologhi morali. I drammi per musica di Apostolo Zeno*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 4-5 ottobre 2013), a cura di G. P., Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", 2018, pp. 329-389.

⁴⁴ Cfr. nel 1708 A. CALDARA *Il Più Bel Nome. Componimento da Camera per Musica nel festeggiarsi il Nome felicissimo di Sua Maestà Cattolica Elisabetta Cristina Regina de le Spagne*, su testo di P. Pariati, partitura in B-Bc, 584, cfr. ID., *Il più bel nome (1708) componimento da camera per musica. Chi s'arma di virtù (1709) serenata*, a cura di T. GRIFFIN, edizione del testo di A. Noe, Wien, Hollitzer, 2023. Nel 1709, ID., *Il Nome Più Glorioso. Componimento da Camera per Musica Festeggiandosi il Nome Glorioso di Sua Maestà Cat. Carlo III Re delle Spagne. Poesia del Dottor Pietro Pariati. Musica di Antonio Caldara*, A-Wn, Mus.Hs.: 18238, 18239/1, cfr. B.W. PRITCHARD, *Caldara, Antonio*, in NG, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004576?rskey=XOwGq6&result=1> (ultimo accesso: 21.07.2025). Del 1710 circa, ma dato a Venezia, è T. ALBINONI, *Il Nascimento dell'Aurora. Festa Pastorale. Musica del Sig.r Tommaso Albinoni Veneto*, partit. in A-Wn, Mus. Hs. 17738, cfr. M. TALBOT, *Albinoni Tomaso Giovanni [Zuane]*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000461?rskey=RaGkFH&result=1> (ultimo accesso: 21.07.2025).

Valencia per rafforzare il dominio alleato sulla Corona d'Aragona. Nel 1711, dopo la morte dell'imperatore Giuseppe I, Carlo III si recò a Francoforte per ricevere la corona imperiale con il nome di Carlo VI, mentre Elisabetta Cristina rimase a Barcellona come governatrice (settembre 1711-marzo 1713), guidando con mano ferma ed equilibrio i rapporti con i ministri e le tensioni interne. Il suo ruolo cambiò quando giunse a Vienna nel 1714: si allontanò dagli incarichi istituzionali del governo dedicandosi al collezionismo e alle opere di beneficenza.⁴⁵ Fu realmente una sua scelta oppure fu esautorata da ogni potere? In ogni caso, pur in assenza di testimonianze, è plausibile che nel 1714 l'imperatrice, di così provata esperienza sul campo e fresca delle sue importanti incombenze politiche, avesse dettato le linee guida agli autori dei testi e della musica in suo onore, compresa la serenata *Sacrificio a Venere*, data a Roma pochi mesi dopo il suo arrivo a Vienna.

Un altro indizio della 'presenza virtuale' dell'imperatrice nella musica di *Serenata a Venere* sarebbe l'uso dei corni, strumenti apparsi per la prima volta a Roma in quell'occasione, i quali sembrano anche tracciare, in generale, l'esordio di Elisabetta Cristina come regnante in terra straniera e, nel contempo, fare parte di un progetto organizzato dalla committenza imperiale che coinvolse Francesco Gasparini, Alessandro Scarlatti, Giovanni Bononcini. Come si dirà più avanti, questi compositori furono i primi a scrivere musiche con i corni per la Spagna, Napoli, Roma. La serenata romana, eseguita da una nutrita orchestra, comprendeva infatti tra i fiati – oltre a oboi e flauti – quattro corni da caccia che suonavano due parti concertanti.⁴⁶ Le parti dei corni compaiono in partitura in chiave di violino e procedono complessivamente in imitazione o per terze. Bononcini li introdusse nell'*ouverture* «alla francese» in tre sezioni,⁴⁷ nel coro «Felice o vaga stella»,⁴⁸ nell'aria di Timeta «È un bel contento al cor»,⁴⁹ nel coro «A fare di sereni»,⁵⁰ nel coro finale «Elisa viva» con orchestra.⁵¹ I corni – strumenti

⁴⁵ La regina istituì un governo provvisorio per il regno, con i valenciani residenti a Barcellona, mentre venne ristabilita la vecchia forma di governo, modificata dopo il decreto borbonico di Nueva Planta. L'offensiva alleata in Castiglia si concluse con la vittoria di Filippo V a Brihuega e Villaviciosa nel dicembre 1710, cfr. SANZ, *Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel*, cit.

⁴⁶ BONONCINI, [*Sacrificio a Venere*], Mus.Hs.18285. CHIRICO, *New Findings on the Use of the corni da caccia*, cit.

⁴⁷ BONONCINI, [*Sacrificio a Venere*], Mus.Hs.18285, ff. 1v; 2v; 5v: tempo lento («lentement»), C tagliato con carattere solenne (bb. 1-29); Allegro fugato in metro ternario (b. 30); «Menuet».

⁴⁸ BONONCINI, [*Sacrificio a Venere*], Mus.Hs.18285, ff. 8v-14v.

⁴⁹ BONONCINI, [*Sacrificio a Venere*], Mus.Hs.18285, ff. 33r-40r.

⁵⁰ BONONCINI, [*Sacrificio a Venere*], Mus.Hs.18285, ff. 57r-60v.

⁵¹ BONONCINI, [*Sacrificio a Venere*], Mus.Hs.18285, ff. 80v- 83r. CHIRICO, *New Findings on the Use of the corni da caccia*, cit., pp. 109-123; EAD., «Magnificenza è figlia di sovruman costume», cit., pp. 594-596.

territorialmente e culturalmente legati all'Austria – furono utilizzati da Bononcini per connotare quelle musiche come austriache ma anche, evidentemente, a richiamare uno dei passatempi preferiti dell'imperatrice, che si fece ritrarre in abito da caccia con il tipico copricapo a tricorno (cfr. fig. 4). Il viaggiatore Giovanni Francesco Gemelli Careri cita spesso le battute di caccia di Elisabetta Cristina nei pressi di Barcellona, descrivendo i suoi abiti, il suo modo di sparare, le molte quaglie da lei abbattute.⁵² L'associazione della musica alla caccia non era così inusuale, come documenta lo stesso autore per la Sassonia, dove il re assistette a esecuzioni di *ensemble* musicali di cacciatori, che probabilmente suonavano anche i corni.⁵³

Nel 1713 quegli strumenti erano già stati utilizzati nella serenata napoletana *Il Genio austriaco*, su libretto di Giuseppe Papis, data a Palazzo Reale con musica (perduta) di Alessandro Scarlatti, sempre per il genetliaco di Elisabetta Cristina; per inciso, nello stesso anno Vivaldi li utilizzò a Venezia nella prima versione dell'*Orlando furioso*.⁵⁴ I corni apparivano in Spagna per la prima volta ne *L'Oracolo del Fato*, «componimento da camera per musica» su testo di Pariati e musica di Francesco Gasparini, allestito per l'onomastico dell'allora regina Elisabetta Cristina (19 novembre), entro il 1710 (il 27 settembre 1711 Carlo III lasciò la Spagna); il «componimento» fu dato una seconda volta il 1 ottobre 1719 per il compleanno dell'imperatore Carlo VI.⁵⁵ *L'Oracolo del Fato* è caratterizzato

⁵² G.F. GEMELLI CARERI, *Aggiunta a viaggi di Europa di d. Gio. Francesco Gemelli Careri giudice della Gran Corte della Vicaria e Reggido uditore per S.M. delle squadre di galee e vascelli di Napoli, ove si contiene specialmente il viaggio della maestà di Carlo III da Vienna a Barcellona, e quanto è accaduto di più notevole in guerra dalla morte del serenissimo Carlo II, fino al presente*, Napoli, Felice Mosca, 1711, p. 53, 2 agosto 1708: «La reina tira bene al volo, e pochi colpi ne falla, e la maraviglia si è, che tira senza pondersi il schioppo in faccia per prendere la mira»; p. 104: «Cap. IX. Si continua il soggiorno in Barcellona»; p. 112: «E ne' 16 [settembre 1708] il re e la regina andarono a caccia, mezza lega lontano dalla città, tirando al volo alle quaglie che si lasciavano in libertà, uccidendone da 25 la reina, che in ogni cosa tiene abilità e tutto fa con somma grazia»; p. 113: «Ritornarono il re e reina ne' 25 a caccia; il primo a cavallo, la seconda in galesso, vestita con una ciamberga di color muschio guarnita di galloni d'argento, faldellino e crovata nera, e cappello coperto di piume rosse, posto il cappello in una borza; abito nel quale spiccava più maestosamente il suo bello. Tirò ella con bizzarria a volo, uccidendo molte quaglie, portate a tal'effetto»; p. 430: «Cap. VI. Ritorno dell'autore in Napoli», p. 443: «[A Barcellona] Nel 25 [novembre] le maestà del re e reina andarono a caccia, vestita questa leggiadramente da uomo. [...] La reina questa mattina ritornò vestita da uomo alla caccia, nel cui abito per la sua leggiadra vita fa spiccare sopramodo il bello suo volto».

⁵³ GEMELLI CARERI, *Giro del mondo*, cit., p. 139: «Si proseguì a 3 [ottobre 1708] il viaggio [in Bassa Sassonia], arrivandosi prima di mezzodì a Bening città di detto Elettore dove sua Maestà pranzò, avendo fatto i cacciatori una bella Musica, e di là s'andò a Borna, dove si pernottò».

⁵⁴ GRIFFIN, *The late baroque serenata*, cit., p. 647; R. MEUCCI-G. ROCCHETTI, *The horn*, New Haven-London, Yale University Press, 2023, p. 61.

⁵⁵ F. GASPARINI, *L'Oracolo del Fato. Componimento da Camera per Musica nel festeggiarsi il Nome felicissimo di S. M. Cattolica Elisabetta Chr.na Regina delle Spagne. Poesia del Dot. Pietro*

Fig. 4. ANONIMO,
L'imperatrice Elisabetta
Cristina in abito da
caccia (1691-1750),
c. 1720, olio su tela,
67 x 47 cm, Vienna,
Kunsthistorisches
Museum, pubblico
dominio



da un ricco e articolato organico orchestrale, forse a tratti allusivo. Oltre agli archi e «Leuto o Tiorba»,⁵⁶ nel manoscritto compare una nutrita sezione di fiati: un «flautino ottavina» (in scena),⁵⁷ flauti,⁵⁸ due oboi, fagotto, due trombe da cac-

Pariati. Musica di Francesco Gasparini, partit. in A-Wn, Mus.Hs.17253, *incipit* «Vaghe rose onde s'infiora»; personaggi: Diana, Endimione, Aurora, Cefalo, Fato, Coro; indicazioni sceniche a f. 2v: «La scena rappresenta il cielo dell'Aurora. Si vedranno solamente Diana, Endimione e il Fato, restando coperti Endimione e Cefalo d'alcune nuvole che poscia spariranno»; f. 95v: «Compare a poco a poco la reggia del Sole allo sparir della selva». Una copia dello stesso componimento del 1719 reca invece la dedica all'imperatore: F. GASPARINI, *L'oracolo del fato Componimento per musica da camera per il giorno natalizio di Carlo VI., imperador de' Romani / Poesia di Pietro Pariati*, A-Wn, Mus.Hs., 17278, anno 1719. Nella partitura gli strumenti sono definiti «trombe da caccia» come in altre partiture e documenti coevi, MEUCCI-ROCCHETTI, *The born*, p. 61.

⁵⁶ GASPARINI, *L'Oracolo del Fato*, cit., A-Wn, Mus.Hs.17253, ff. 64v-72v, nell'aria di Diana (S) «Mi sovviene che su queste spiagge amene» il liuto compare insieme al violoncello in un rigo dedicato prima del rigo del fagotto; a ff. 79v-80v, aria di Cefalo (A) «Qui ti scrivo o nome amato» doppio rigo per «Leuto o Tiorba». Ne *L'Oracolo del Fato* tutte le arie sono con il d.c.

⁵⁷ GASPARINI, *L'Oracolo del Fato*, cit., A-Wn, Mus.Hs.17253, f. 75r: «Un flautino ottavina e sarà bene dentro la scena»; «i violini faranno il basso».

⁵⁸ GASPARINI, *L'Oracolo del Fato*, cit., A-Wn, Mus.Hs.17253, f. 109v: «Flauti uniss(oni)».

cia (corni).⁵⁹ Gli oboi raddoppiavano spesso la parte dei violini⁶⁰ o vi si alternavano come nell'aria del Fato (soprano) «Succeda Cintia al sole»;⁶¹ ma potevano anche essere riuniti in concertino insieme al fagotto, in dialogo con la voce e gli archi, come nell'aria del soprano Endimione «In me mio sol». ⁶² Nell'aria «Se in voi scolpito avrete» troviamo «violini con viole overo concerto di viole inglese» dove i due righi recano rispettivamente le chiavi di alto e soprano.⁶³ C'era un collegamento tra l'introduzione di tali strumenti e l'alleanza con gli Asburgo d'Austria nella Guerra di successione? Le due trombe da caccia avevano funzione concertante nell'aria di Diana «Abbia Elisa in ogni core» che annunciava come l'imperatrice, in quanto dea, avrebbe dovuto avere un tempio e un altare in ogni cuore.⁶⁴ A quanto pare, in quel particolare momento storico, i corni furono inseriti nelle citate composizioni date in terra non austriaca come simbolo austriaco; paradossalmente però non furono usati in coeve composizioni a Vienna dedicate alla coppia imperiale. Lo stesso giorno dell'esecuzione romana di *Sacrificio a Venere* l'imperatrice fu festeggiata allo Hoftheater di Vienna con la favola pastorale *I satiri in Arcadia* su libretto di Pietro Pariati – fresco delle nomine di arcade e di poeta cesareo⁶⁵ – musicato da Francesco Conti, compositore di camera» e tiorbista dell'imperatore; nella partitura di quell'opera non appaiono i corni.⁶⁶ Tuttavia, anche se le partiture sopravvissute delle opere dedicate a Elisabetta

⁵⁹ GASPARINI, *L'Oracolo del Fato*, cit., A-Wn, Mus.Hs.17253, f. 120r: «trombe da caccia».

⁶⁰ GASPARINI, *L'Oracolo del Fato*, cit., A-Wn, Mus.Hs.17253, f. 13r: «Violini con oboè».

⁶¹ GASPARINI, *L'Oracolo del Fato*, cit., A-Wn, Mus.Hs.17253, ff. 57r-59v, aria con d.c.; cfr. anche ai ff. 61v-62v l'aria di Diana (S), «Citerea mi vinse un dì».

⁶² GASPARINI, *L'Oracolo del Fato*, cit., A-Wn, Mus.Hs.17253, ff. 19r-25r, aria di Endimione «In me mio sol da te».

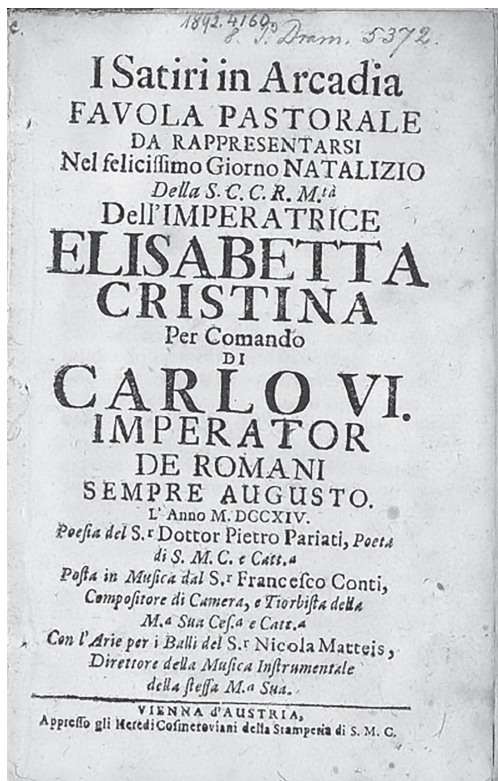
⁶³ GASPARINI, *L'Oracolo del Fato*, cit., A-Wn, Mus.Hs.17253, f. 116v.

⁶⁴ GASPARINI, *L'Oracolo del Fato*, cit., A-Wn, Mus.Hs.17253; ff. 120r-125v, aria «Abbia Elisa in ogni core», C, Fa; organico: tr da caccia I, tr da caccia II (entrambe in chiave di mezzosoprano), vl I, vl II, vla, S, b.c. non cifrato; il testo recita: «Abbia ELISA in ogni core / come Diva un tempio un'ara / Qual Regina un regno un soglio / E in ogn'alma che prepara / Gran trionfo a gran valore / abbia Elisa un Campidoglio».

⁶⁵ Era diventato arcade proprio nel 1714, poco prima di trasferirsi da Venezia a Vienna come poeta cesareo, cfr. N. CATELLI, *Pariati, Pietro Giovanni*, in *DBI*, vol. 81 (2014), [https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-giovanni-pariati_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-giovanni-pariati_(Dizionario-Biografico)) (ultimo accesso: 21.07.2025).

⁶⁶ Cfr. libretto P. PARIATI, *I satiri in Arcadia favola pastorale da rappresentarsi nel felicissimo giorno natalizio della S.C.C.M.stà dell'imperatrice Elisabetta Cristina per comando di Carlo VI imperator de romani sempre agosto l'anno 1714. Poesia del s.r dottor Pietro Pariati poeta di S.M.C.a e catt.a posta in musica dal s.r Francesco Conti compositore di camera e tiorbista della M.a sua Ces.a e Catt.a Con l'arie per i balli del s.r Nicola Matteis direttore della musica instrumentale della stessa M.a sua*, Vienna, Heredi Cosmeroviani, [1714]; partit. ms.: F.B. CONTI, senza titolo [*I Satiri in Arcadia*], A-Wn, Mus.Hs.17190 e parte di b.c. in A-Wn, *I Satiri in Arcadia* Mus.Hs.17191.

Fig. 5. P. PARIATI, *I satiri in Arcadia* favola pastorale da rappresentarsi nel felicissimo giorno natalizio della S.C.C.M.stà dell'imperatrice Elisabetta Cristina per comando di Carlo VI imperator di romani sempre agosto l'anno 1714. Poesia del s.r dottor Pietro Pariati poeta di S.M.C.a e catt.a posta in musica dal s.r Francesco Conti compositore di camera e tiorbista della M.a sua Ces.a e Catt.a Con l'arie per i balli del s.r Nicola Matteis direttore della musica instrumentale della stessa M.a sua, Vienna, Heredi Cosmeroviani, [1714].



Cristina degli anni Dieci del Settecento recano solo episodicamente i corni, non si può escludere l'impiego di quegli strumenti come raddoppio di altre parti.

A Roma, subito dopo *Sacrificio a Venere*, l'uso dei corni cominciava a prendere piede in opere che non recavano necessariamente riferimenti alla caccia. Bononcini li introdusse nella sua opera *Astarto* data a gennaio del 1715 al Teatro Capranica, in un'aria a due.⁶⁷ Antonio Caldara – che aveva vissuto a Vienna nel 1712 – li utilizzò nell'*Oratorio per la SS.ma Annunziata* (Palazzo Caetani, 24 marzo 1715), patrocinato da Francesco Maria Ruspoli; quegli strumenti non compaiono nella relativa partitura ma parteciparono all'esecuzione, come sappiamo da un documento della contabilità del principe. Sempre nel 1715, inoltre, Caldara usò trombe da caccia nell'oratorio *La ribellione di Assalon* e nella

⁶⁷ Cfr. libretto, P. METASTASIO-P. PARIATI, *Astarto drama per musica da rappresentarsi nella sala de' signori Capranica nel carnevale dell'anno 1715*, Roma, Bernabò, 1715 e partit. dell'aria a due "Innamorar e poi mancar dimmi perché" per soprani, vl I e II, vla, cemb, D-F, Mus Hs 1241, ff. 44r-50r. MEUCCI-ROCCHETTI, *The horn*, cit., p. 67.

cantata *Amor senza amore*.⁶⁸ Alessandro Scarlatti introdusse i corni nelle opere *Telemaco* (1718), *Marco Attilio Regolo* (1719) e *La Griselda* (1721). Ne *Il Gabinetto armonico* di Filippo Bonanni, pubblicato a Roma nel 1722, erano raffigurate varie taglie di corni.⁶⁹

Una delle cifre distintive di *Sacrificio a Venere* fu la magnificenza,⁷⁰ come risulta da diverse cronache romane ed estere, tra le quali la particolareggiata *Relazione* anonima a stampa che ricordava come quella festa non fosse stata mai vista a Roma «dal tempo degli antichi Cesari»; come anticipato, il teatro effimero riccamente illuminato, aveva la scenografia di una spiaggia di mare alla foce del Tevere.⁷¹ I nobili più importanti di Roma, vestiti elegantemente e ornati di preziosi gioielli, assistettero all'evento in una grande e lussuosa loggia costruita sulla facciata di Palazzo Odescalchi in piazza SS. Apostoli, residenza dell'ambasciatore – alla quale si accedeva tramite una scala segreta dalle grandi finestre del palazzo – decorata con cristalli e bellissime stoffe, sormontata – come anticipato – da un gruppo di figure ritraenti la dea Venere e Amore (cfr. fig. 3).⁷² È significativo che nella citata relazione compaia non la scenografia della serenata ma la lussuosa loggia con le colonne tortili del secondo piano, le stoffe e le decorazioni, illuminata da numerosi candelieri; anche l'illuminazione era espressione di sfarzo, dato il costo.⁷³

Il «teatro» effimero per la serenata era stato progettato dall'architetto Giulio Contini e costruito di fronte alla residenza dell'ambasciatore, addossato al muro di una parte della facciata di Palazzo Colonna; era completamente ricoperto di tele ingessate e dipinte come finti marmi venati. La ricchezza delle complesse architetture e del banchetto, targati con l'aquila imperiale, costituiva sfoggio e visibilità della potenza dell'impero. Il folto pubblico in piedi e sulle carrozze gremlava la piazza illuminata a festa; Gallas non mancò di fare distribuire rinfreschi sia agli ospiti nel suo palazzo, sia alle persone in carrozza. *Sacrificio a Venere* fu diretta dallo stesso Giovanni Bononcini e interpretata da quattro celebri cantanti uomini – purtroppo non indicati nelle cronache – e da un coro di sedici can-

⁶⁸ Cfr. libretto, [ANONIMO], *Oratorio per la SS.ma Annunziata*, Roma, Antonio de' Rossi. [1715]; U. KIRKENDALE, *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman Oratorios*, revisione e traduzione di W. KIRKENDALE, Firenze, L.S. Olschki, 2007, pp. 472-473, 474, 476, 478.

⁶⁹ MEUCCI-ROCCHETTI, *The horn*, cit., pp. 67-68.

⁷⁰ CHIRICO, «Magnificenza è figlia di sovruman costume», cit.

⁷¹ ANONIMO, *Relazioni della sontuosa festa*, cit., p. 2.

⁷² Ivi, pp. 2-3.

⁷³ H. VAN DER LINDEN, *Blinding Light and Gloomy Darkness: Illumination, Spectatorship, and the Oratorio in Baroque Rome*, in *The Grand Theatre of the World. Music, Space and the Performance of Identity in Early Modern Rome*, a cura di V. DE LUCCA e C. JEANNERET, Abingdon-New York, Routledge, 2020, pp. 96-111.

tanti.⁷⁴ Non conosciamo l'identità dei quattro solisti ma dalla partitura possiamo evincerne la vocalità in relazione ai personaggi: un soprano dalla tessitura acuta (Eurilla), un altro soprano dalla vocalità più 'centrale' (Dori), un contralto (Timeta), un Tenore (Alceo).⁷⁵ Forse uno dei soprani era Francesco Finaja o Finaia (detto anche «Checchino»), cantore della Cappella Pontificia, visto che tre mesi dopo (4 novembre 1714) egli si esibì nel palazzo dell'ambasciatore per l'onomastico dell'imperatore Carlo VI insieme a due ignote virtuose, come ricorda la relativa relazione pubblicata insieme al resoconto di *Sacrificio a Venere*.⁷⁶ Finaia cantò in molte occasioni come musicista straordinario a San Pietro; in particolare, nel 1714, fu il cantore più importante, ricoprendo il ruolo di primo soprano del primo coro nel secondo Vespro della solenne festività di San Pietro e Paolo (29 giugno).⁷⁷ Almeno tra il 1710 e il 1733 fu al servizio del cardinale Pietro Ottoboni, che aveva collaborato con alcuni doni e arredi alla festa di Gallas del 28 agosto 1714;⁷⁸ probabilmente l'alto prelato presenziò alla serenata, vista la presenza di molti cardinali nella loggia allestita per il pubblico più importante.⁷⁹

Sappiamo che a marzo del 1715 al servizio di Gallas era un giovanissimo castrato, e ci si chiede se avesse partecipato a *Sacrificio a Venere* tra i solisti o nel coro.⁸⁰ La relazione anonima sulla serenata indica che nell'orchestra suonavano novantasette strumentisti: sessantadue violini (in quel numero erano evidentemente comprese anche le viole), dodici violoncelli, dodici contrabassi, due oboi, quattro corni da caccia, tre arciliuti e due cembali; altre testimonianze (dagli

⁷⁴ ANONIMO: *Relazioni della sontuosa festa*, cit., p. 2.

⁷⁵ ROLLI, *Sacrificio a Venere*, cit., partitura in A-Wn, Mus.Hs.18285.

⁷⁶ ANONIMO, *Relazioni della sontuosa festa*, cit., p. 6; CHIRICO, «Magnificenza è figlia di sovrumano costume», cit., p. 591.

⁷⁷ Finaia è presente nelle liste dei musicisti «straordinari» attivi nella Basilica di San Pietro, G. ROSTIROLLA, *Musicisti romani e non nelle fonti storiche e archivistiche della Biblioteca Apostolica Vaticana (1597-1750): dalle "liste" dei musicisti "straordinari" attivi nella basilica di San Pietro in Vaticano*, Faleria, Recercare, 2021, p. 61 nota 100, 75, 213, *passim*, in particolare p. 233.

⁷⁸ Francesco Finaja cantò nel *Costantino Pio* su testo del cardinale Ottoboni e musica di Carlo Francesco Pollaro nel 1710; fu attivo in diverse musiche ottoboniane tra il 1722 e il 1733, cfr. PIPERNO, *Cratoo, Olinto, Archimede*, cit., p. 350; S. LA VIA, *Il cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740), nuove letture e ipotesi*, in *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, a cura di A. DUNNING, 2 voll., I, Lucca, LIM, 1995 (*Speculum musicae* 1), pp. 319-526: p. 516. Pietro Ottoboni mostrò a Gallas gratitudine per la restituzione di alcuni beni come le abbazie tramite il prestito di preziosi lampadari di cristallo e arredi, costosi «vini di Francia» e otto fagiani in gabbie dorate, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma, ms. 36.A.2, Avviso del 25 agosto 1714, f. 67v.

⁷⁹ L'Avviso in CV, BAV, *Barb. lat.* 6430, f. 392r registrava la presenza di 15 cardinali.

⁸⁰ Il giovane, al servizio dell'ambasciatore Gallas, cantò il 24 marzo 1715 nell'*Oratorio per la SS.ma Annunziata* di Caldara a casa Ruspoli, KIRKENDALE, *Antonio Caldara*, cit., p. 306.

“Avvisi di Roma”) segnalano un numero anche maggiore di orchestrali.⁸¹ Conclusasi la serenata, i nobili furono invitati a uno straordinario rinfresco con una incredibile quantità e varietà di bevande, dolci, sorbetti, frutta e fiori canditi, offerto su una tavola riccamente apparecchiata con preziose stoviglie, porcellane giapponesi, cristalli di Boemia; vi campeggiavano vari «trionfi» tra i quali, al centro, un grande vaso di ghiaccio scolpito che ospitava un finto albero dal quale pendevano centocinquanta frutti gelati. Dopo il rinfresco i nobili si sedettero a giocare, poi assistettero a un concerto con un «gran numero d'istromenti» in cui «cantarono alcune virtuose di canto assistite dal sig. Giovanni Bononcini che meravigliosamente al solito suonò una sua sinfonia a violoncello solo da tutti plaudita». La festa continuò con i balli fino all'alba.⁸² È possibile che una delle cantanti del concerto fosse Agnesa Corsie, al servizio del principe Francesco Maria Ruspoli dal 1711; Gallas e il principe si avvalevano infatti degli stessi cantanti per le loro produzioni musicali.⁸³ Tutta la festa organizzata da Gallas costituì un evento memorabile per Roma. Anni dopo l'ambasciatore, trasferitosi a Napoli come vicerè (luglio del 1719), morì nello spazio di pochi giorni a causa del colera.⁸⁴

Con *Sacrificio a Venere*, Gallas e il poeta Rolli (per conto dell'imperatrice o comunque della propaganda asburgica) contribuirono a costruire a Roma un modello di donna-dea arcadica utilizzando un'antica figura mitologica e allo stesso tempo fissando una nuova icona nell'idea collettiva; quale fu l'impatto di quel modello femminile nella società romana dell'epoca e in che misura sopravvisse in successive opere musicali? Tale questione investe, su un piano europeo più vasto, tutta la produzione musicale dedicata a Elisabetta Cristina, sulla quale è stato qui gettato uno sguardo limitato nel tempo e nello spazio, e sollecita comunque la necessità di uno studio più ampio ed esaustivo per le numerose valenze insite in quel repertorio. Dall'osservazione delle produzioni considerate

⁸¹ Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma, ms. 36.A.2, Avvisi del 25 agosto 1714, f. 67v e del 1° settembre 1714, f. 69r. Per riflessioni sull'organico orchestrale, LANZELLOTTI, *Un sommo profitto*, cit., pp. 92-97.

⁸² ANONIMO, *Relazioni della sontuosa festa*, cit., p. 5.

⁸³ Si veda la lettera del 31 marzo 1715 del musicofilo barone Friedrich Armand von Uffenbach che ricorda la bellissima esecuzione dell'*Oratorio per la SS.ma Annunziata* di Caldara a casa Ruspoli (24 marzo 1715), diretto dallo stesso compositore, nel quale cantarono tre virtuose (tra cui la Corsie) e un giovanissimo castrato al servizio dell'ambasciatore Gallas, KIRKENDALE, *Antonio Caldara*, cit., p. 306; FRANCHI, *Drammaturgia romana*, cit., p. 113 e n. 153; G. ROSTIROLLA, *Il 'Mondo novo' musicale di Pier Leone Ghezzi*. Con saggi di S. La Via e A. Lo Bianco, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Milano, Skira, 2001, p. 269; CHIRICO, *«Magnificenza è figlia di sovrumano costume»*, cit., pp. 588-589.

⁸⁴ ANONIMO, *Relazioni della sontuosa festa*, cit., pp. 4-5; LANZELLOTTI, *Un sommo profitto*, cit., pp. 72-73.

emerge un comune denominatore programmatico asburgico sotteso a diverse opere sia in ambito testuale, sia musicale; un progetto di propaganda che mirava alla costruzione di una figura bella e materna ma allo stesso tempo potente e vittoriosa. Di certo è ancora da approfondire il ruolo che la stessa imperatrice ebbe in relazione alla costruzione della propria figura nell'ambito di quelle opere a lei dedicate. La sua attività di reggente negli anni spagnoli, in un momento storico estremamente delicato per gli equilibri europei, suggerisce la sua partecipazione a strategie politiche successive alle quali la letteratura e la musica non furono estranee.

Bibliografia

- T. ALBINONI, *Il Nascimento dell'Aurora. Festa Pastorale. Musica del Sig.r Tomaso Albinoni Veneto*, partit. in A-Wn, Mus.Hs. 17738.
- ANONIMO, *Oratorio per la SS.ma Annunziata*, Roma, Antonio de' Rossi, [1715].
- ANONIMO, *Relazioni della sontuosa festa celebrata nel felicissimo giorno natalizio della sacra cesarea real cattolica maestà d'Elisabetta Cristina imperatrice e nel giorno festivo del glorioso nome della sacra cesarea real cattolica maestà di Carlo VI imperadore e terzo re cattolico dall'illustrissimo ed eccellentissimo signor conte Giovanni Vincislao di Galasso Ambasciador Cesareo cattolico in Roma*, Roma, Paolo Komarek, 1714.
- Avvisi, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma: 25 agosto 1714, ms. 36.A.2, f. 67v; 1° settembre 1714, f. 69r.
- Avviso, Città del Vaticano (CV), Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), *Barb. lat.* 6430, f. 392r.
- L. BENNETT, *A little known collection of early eighteenth century: Vocal music at Schloss Elisabethenburg*, «Meiningen Fontes artis musicae: journal of the International Association of Music Libraries», Archives and Documentation Centres (IAML), 48, 2001, H. 3, pp. 250-302.
- L. BERNARDINI, *Ferdinando Galli Bibiena alla corte di Barcellona e la scenografia per la Festa della Peschiera*, «Quaderns d'Italià», 14, 2009, pp. 131-158.
- L. BERNARDINI, *Teatro e musica a Barcellona alla corte di Carlo III d'Asburgo*, «Recerca Musicològica», XIX, 2009, pp. 199-227.
- M. BIZZARINI, *Zeno, Apostolo*, in *DBI*, vol. 100 (2020), [https://www.treccani.it/enciclopedia/apostolo-zeno_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/apostolo-zeno_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 21.07.2025).
- G. BONONCINI, [*Sacrificio a Venere*], A-Wn, Mus.Hs.18285.
- G. BONONCINI, *Astarto*: «Innamorar e poi mancar dimmi perché» per 2 S, vl I e II, vla, cemb, D-F, Mus Hs 124, ff. 44r-50r.
- G. BONONCINI, *Duetti vocali* op. 8 all'imperatore Leopoldo I, GB-Cu, MS.Add.7063.
- G. BONONCINI, *L'arrivo della gran Madre degli Dei in Roma rappresentato nel felicissimo arrivo in Milano della Sacra Cesarea Cattolica Real Maestà dell'Imperatrice Elisabetta l'anno 1713 musica di Giovanni Bononcini*, RUS-Mk, XI-368ms., A-Wn, Mus. Hs.18628, D-MÜs, SANT Hs 593.

- G. BONONCINI, *Te Deum laudamus à quattro, ed à cinque voci, e ripieni co' Stromenti, Trombe, e Timpano*, in Do, A- Wn, Mus.Hs.15964; in Re, in GB-Cfm, Lwa.
- A. CALDARA, *Il Nome Più Glorioso. Componimento da Camera per Musica Festeggiandosi il Nome Glorioso di Sua Maestà Cat. Carlo III Re delle Spagne. Poesia del Dottor Pietro Pariati. Musica di Antonio Caldara*, A-Wn, Mus.Hs.: 18238, 18239/1.
- A. CALDARA, *Il più bel nome (1708) componimento da camera per musica. Chi s'arma di virtù (1709) serenata*, a cura di T. GRIFFIN, edizione del testo di A. Noe, Wien, Hollitzer, 2023.
- A. CALDARA, *Il più bel nome. Componimento da camera per musica nel festeggiarsi il nome felicissimo di Sua Maestà Cattolica Elisabetta Cristina Regina de le Spagne*, B-Bc, 584.
- C. CARUSO, *Rolli, Paolo Antonio*, in DBI, vol. 88 (2017), <http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-antonio-rolli> (ultimo accesso: 21.07.2025).
- N. CATELLI, *Pariati, Pietro Giovanni*, in DBI, vol. 81 (2014), [https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-giovanni-pariati_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-giovanni-pariati_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 21.07.2025).
- E. CERKOVNIK, *Die Bekehrung Königin Christinas von Schweden und die Oper La vita humana (1656)*, «Archiv für Musikwissenschaft», 77, 2020/4, pp. 281-298.
- T. CHIRICO, «*Balconi dorati per i musici*». *La prassi rappresentativa dell'oratorio alla corte del cardinale Pietro Ottoboni tra il 1690 e il 1708*, in *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740)*, a cura di A.-M. GOULET, J.M. DOMÍNGUEZ e É. ORIOL, Rome, Publications de l'École française, 2021, pp. 151-165.
- T. CHIRICO, *Il biblico Giuseppe tra Seicento e prima metà del Settecento: Jommelli e gli altri*, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, a cura di M.I. BIGGI, F. COTTICELLI, P. MAIONE e I. YORDANOVA, Napoli, Turchini, 2018, pp. 1017-1032.
- T. CHIRICO, *Il cardinale Pietro Ottoboni, la diplomazia e la musica (1689-1721)*, in *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, a cura di I. YORDANOVA e F. COTTICELLI, Wien, Hollitzer, 2019 (*Specula Spectacula* 7 / *Cadernos de Queluz* 2), pp. 155-187.
- T. CHIRICO, *L'inedita serenata alla regina Maria Casimira di Polonia: Pietro Ottoboni committente di cantate e serenate (1689-1709)*, in *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica*, a cura di N. MACCAVINO, 2 voll., Reggio Calabria, Laruffa, 2007 (*Sopplimenti musicali: Serie 1, Documenti e studi musicologici / Conservatorio di Musica "F. Cilea"*, Istituzione di Alta Cultura, Reggio Calabria 9), II, pp. 397-449.
- T. CHIRICO, «*Magnificenza è figlia di sovrumano costume*»: *l'ambasciatore cesareo Johann Wenzel von Gallas, patrocinatore della serenata Sacrificio a Venere di Giovanni Bononcini (Roma, 1714)*, in *Performing Diplomacy in the Early Modern World*, a cura di R. ANDERSON, R. EISENDLE e S. SUNER, Wien, Hollitzer (*Diplomatica* 3), 2025, pp. 577-606.
- T. CHIRICO, *New Findings on the Use of the corni da caccia in Early Eighteenth-Century Roman Orchestras*, «*Recercare*», 26/1-2, 2014, pp. 109-123.
- T. CHIRICO, *Serenate alla corte romana del cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740) nell'epoca di Arcangelo Corelli: storia e proteizzazione di un genere*, in *Serenata and Festa teatrale in 18th Century Europe*, a cura di I. YORDANOVA e P. MAIONE, Wien, Hollitzer, 2018 (*Specula Spectacula* 5 / *Cadernos de Queluz* 1), pp. 137-192.
- T. CHIRICO, *The Imperial Ambassador Johann Wenzel von Gallas, Patron of the Serenata*

- Sacrificio a Venere* by Giovanni Bononcini (Rome 1714), in 16th Biennial International Conference on Baroque Music. Programme Book, University of Music and Dramatic Arts Mozarteum (Salzburg, 9-13 July 2014), Wien, Hollitzer, 2014.
- L.A. CHRACAS, *Ingresso fatto in Roma dall'eccellentissimo signore Gio. Vincenslao di Gallas, [...] il dì 13 maggio 1714*, Roma, Giovanni Francesco Chracas, [1714].
- F.B. CONTI, [I Satiri in Arcadia], A-Wn, Mus.Hs.17190; parte di b.c.: *I Satiri in Arcadia*, A-Wn, Mus.Hs.17191.
- G.M. CRESCIMBENI, *Notizie storiche degli Arcadi morti*, Roma, Antonio de Rossi, 3 voll., 1720-1721, III, 1721.
- M. DANI, *Pietro Antonio Bernardoni (1672-1714). Vita, viaggi e produzione artistica di un inquieto poeta cesareo*, in *Natura, società e politica nella letteratura bolognese del Settecento*, a cura di N. BONAZZI, A. CAMPANA, S. SCIOLI, Bologna, Bononia University Press, 2021.
- G. DAVICO BONINO, *Essere due: sei romanzi sul doppio. Chamisso, Hoffmann, Dostoevskij, Stevenson, Wilde, Kafka*, Torino, Einaudi, 2006.
- Diplomazia e letteratura tra impero asburgico e Italia (1690-1815)*, a cura di S. KLETTENHAMME, A. PAGLIARDINI, S. TATTI e D. TONGIORGI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2021.
- K. DOURAMANI, *Gli Anastenaria in onore dei SS. Costantino ed Elena*, in *Eukosmia. Studi miscellanei per il 75° di Vincenzo Poggi S.J.*, a cura di V. RUGGIERI e L. PIERALLI, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, pp. 211-228.
- S. FRANCHI-O. SARTORI, *Stampiglia, Silvio*, in *DBI*, vol. 94 (2019), [https://www.treccani.it/enciclopedia/silvio-stampiglia_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/silvio-stampiglia_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 21.07.2025).
- S. FRANCHI, *Drammaturgia romana II (1701-1750)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1997 (Sussidi eruditi 45).
- J.J. FUX, *Costanza e fortezza Festa teatrale del sig.r Fux l'anno 1723; f.1r: Costanza e Fortezza. Festa teatrale per musica da rappresentarsi nel Real Castello di Praga per il Felicissimo Giorno Natalizio della Sac(r)a Cesar(e)a e Catt(olic)a Reale Maestà di Elisabetta Cristina Imperadrice Regnante per comando della Ces(are)a e Catt(olic)a Reale Maestà di Carlo VI. Imperadore de' Romani Sempre Augusto la Poesia del Sig.r Pietro Pariati, Poeta di S: M(aestà) C(esarea) e Catt(olica) La Musica del Sig.r Gio(vanni) Gios(eppe) Fux, M(ae)stro di Capp(el)la di S(ua) M(aestà) C(esare)a e C(attolic)a D-MEIr, Ed 126p.*
- J.J. FUX, *Elisa. Componimento Teatrale per musica da cantarsi nel Giardino dell'Imperiale Favorita festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio della Sac(r)a Cesar(e)a e Catt(olic)a a Real Maestà di Elisabetta Cristina Imperadrice [!] Regnante, per comando della sua Ces(are)a e Catt(olic)a Real Maestà di Carlo VI Imperadore de' Romani sempre Augusto L'anno 1719 Poesia del Pariati Poeta di S. M. Ces(are)a e Catt(olic)a Musica del Gio(vanni) Gios(eppe) Fux Maestro di Ca(ppella). D-MEIr, Ed 126l e D-Dl mus 2130-F-2.*
- F. GASPARINI, *L'oracolo del fato. Componimento per musica da camera per il giorno natalizio di Carlo VI., imperador de' Romani / Poesia di Pietro Pariati*, A-Wn, Mus.Hs., 17278.
- F. GASPARINI, *L'Oracolo del Fato. Componimento da Camera per Musica nel festeggiarsi il*

- Nome felicissimo di S. M. Cattolica Elisabetta Chr.na Regina delle Spagne. Poesia del Dot. Pietro Pariati. Musica di Francesco Gasparini, partit. in A-Wn, Mus.Hs., 17253.*
- G.F. GEMELLI CARERI, *Aggiunta a viaggi di Europa di d. Gio. Francesco Gemelli Careri giudice della Gran Corte della Vicaria e Reggio uditore per S.M. delle squadre di galee e vascelli di Napoli, ove si contiene specialmente il viaggio della maestà di Carlo III da Vienna a Barcellona, e quanto è accaduto di più notabile in guerra dalla morte del serenissimo Carlo II, fino al presente*, Napoli, Felice Mosca, 1711.
- T.E. GRIFFIN, *The late baroque serenata in Rome and Naples: a documentary study with emphasis on Alessandro Scarlatti*, Ann Arbor, UMI, 1983.
- G. GRONDA, *La carriera di un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia, con saggi di B. Dooley, H. Seifert, R. Strohm*, Bologna, Il Mulino, 1990, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004576?rskey=XOwGq6&result=1> (ultimo accesso: 21.07.2025).
- I libretti italiani a Vienna tra Sei e Settecento / Italian Libretti in Vienna during the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, a cura di A. DE FEO, A. NOE e N. USULA, Wien, Böhlau, 2025.
- C.W. INGRAO, A. THOMAS, *Piety and Patronage: The Empresses-Consort of the High Baroque*, «German History», 20, 2002, pp. 20-43.
- C.W. INGRAO, A. THOMAS, *Piety and Power: The Empresses-Consort of the High Baroque*, in *Queenship in Europe 1660-1815: The Role of the Consort*, a cura di C. CAMPBELL ORR, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Intorno a Silvio Stampiglia: librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007), a cura di G. PITARRESI, Reggio Calabria, Laruffa, 2010.
- U. KIRKENDALE, *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman Oratorios*, revisione e traduzione di W. KIRKENDALE, Firenze, L.S. Olschki, 2007.
- U. KIRKENDALE, *I documenti di Francesco Maria Ruspoli su Händel (1967, 2007)*, in *Georg Friedrich Händel, Francesco Maria Ruspoli e Roma*, revisione di W. KIRKENDALE, traduzione di G. MONARI, Lucca, LIM, 2017, pp. 1-77.
- M. KRUMMHOLZ, *Das Mäzenatentum des Grafen Johann Wenzel von Gallas und seine Festivitäten in Rom 1714-1719*, «Frühneuzeit-Info», XXVII, 2016, <https://fnzinfo.hypotheses.org/925> (ultimo accesso: 21.07.2025).
- M. KRUMMHOLZ, *Habsburgische Propaganda des kaiserlichen Botschafters am päpstlichen Hof am Beispiel des Gesandten Johann Wenzel von Gallas (1714-1719)*, in *Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur / Representing the Habsburg-Lorraine Dynasty in Music, Visual Media and Architecture. 1618-1918*, a cura di W. TELESKO, Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 2017, pp. 263-283.
- S. LA VIA, *Il cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740), nuove letture e ipotesi*, in *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, a cura di A. DUNNING, 2 voll., I, Lucca, LIM, 1995 (*Speculum musicae* 1), pp. 319-526.
- F. LANZELLOTTI, «Un sommo profitto sotto la direzione del nostro signor Bononcini»: Giovanni Bononcini e la serenata *Sacrificio a Venere* (Roma, 1714), in «Padron mio colen-

- dissimo...": *Letters about Music and the Stage in the 18th Century*, a cura di I. YORDANOVA e C. FERNANDES, Wien, Hollitzer, 2021, pp. 57-134.
- V. LEÓN SANZ, *Isabel Cristina de Brunswick- Wolfenbüttel*, in *Diccionario biográfico español*, [Madrid], Real Academia de la Historia, 2009-, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/24093-isabel-cristina-de-brunswick-wolfenbuttel> (ultimo accesso: 21.07.2025).
- L. LINDGREN, s.v. *Bononcini, Giovanni* (2), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. SADIE e J. TYRRELL, vol. 3, London, Macmillan, 2001², pp. 872-877.
- L. LINDGREN, *Vienna, the 'natural centro' for Giovanni Bononcini*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, Atti del convegno (Lovenò di Menaggio, Como, 15-17 luglio 1997), a cura di A. COLZANI, N. DUBOWY, A. LUPPI e M. PADOAN, Como, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1999, pp. 363-420.
- M. MARAZZOLI, *La Vita humana overo Il trionfo della Pietà, dramma musicale rappresentato e dedicato alla serenissima regina di Svezia*, Roma, Mascardi, 1658.
- A. MARKUSZEWSKA, *Festa and Music at the Court of Marie Casimire Sobieska in Rome (1699-1714)*, tradotto da A. GUTOWSKA e T. ZYMER, Berlin-New York, Peter Lang, 2021.
- R. MELLACE, *Il pianto di Pietro: Fortuna del tema e strategie drammaturgiche tra gli oratori viennesi e la Passione metastasiana*, «Musica e storia», ix, 2001, 1, pp. 145-175.
- P. METASTASIO, P. PARIATI, *Astardo drama per musica da rappresentarsi nella sala de' signori Capranica nel carnevale dell'anno 1715*, Roma, Bernabò, 1715.
- R. MEUCCI, G. ROCCHETTI, *The horn*, New Haven-London, Yale University Press, 2023.
- A. MORELLI, *Il mecenatismo musicale di Cristina di Svezia: una riconsiderazione*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1998, pp. 321-346.
- M. MURATA, *Operas for the Papal Court, 1631-1668*, PhD, University of Chicago, 1975, Ann Arbor, Umi, 1981.
- [P. OTTOBONI], *Oratorio per la Santissima Annuntiata, fatto cantare nella Sala della Cantellaria nel giorno della solennità della medesima l'Anno secolare MDCC*, Roma, Antonio De Rossi, 1700.
- P. PARIATI, *I satiri in Arcadia favola pastorale da rappresentarsi nel felicissimo giorno natalizio della S.C.C.M.stà dell'imperatrice Elisabetta Cristina per comando di Carlo VI imperator de romani sempre augusto l'anno 1714. Poesia del s.r dottor Pietro Pariati poeta di S.M.C.a e catt.a posta in musica dal s.r Francesco Conti compositore di camera e tiorbista della M.a sua Ces.a e Catt.a Con l'arie per i balli del s.r Nicola Matteis direttore della musica instrumentale della stessa M.à sua*, Vienna, Heredi Cosmeroviani, [1714].
- F. PIPERNO, «Su le sponde del Tebro»: eventi, mecenati e istituzioni musicali a Roma negli anni di Locatelli. Saggio di cronologia, in *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, a cura di A. DUNNING, 2 voll., II, Lucca, Lim, 1995 (*Speculum musicae* 2), pp. 793-877.
- F. PIPERNO, *Crateo, Olinto, Archimede e l'Arcadia. Rime per alcuni spettacoli operistici romani (1710-1711)*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*. Atti del Convegno Internazionale di studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di N. PIRROTTA e A. ZIINO, Firenze, Olschki, 1987, pp. 349-365.

- F. PIPERNO, *Passaggio in Italia: music on the Grand tour in the seventeenth century*, a cura di D. FABRIS e M. MURATA, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 217-227.
- G. PITARRESI, *Le peregrinazioni di Scipione nelle corti degli Asburgo*, in *Apologhi morali: i drammi per musica di Apostolo Zeno*. Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 4-5 ottobre 2013), a cura di G. PITARRESI, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica "Francesco Cilea", 2018, pp. 329-389, <https://www.conservatoriocilea.it/index.php/produzione-e-ricerca-h/2793-pubblicazioni-on-line-2> (ultimo accesso: 21.07.2025).
- G. PLATANIA, *Polonia e Curia Romana: corrispondenza di Maria Kazimiera Sobieska regina di Polonia, con Carlo Barberini protettore del regno (1681-1699), e il soggiorno romano di una famiglia polacca in esilio*, Viterbo, Sette città, 2016.
- B.W. PRITCHARD, *Caldara, Antonio*, in NG, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004576?rskey=XOwGq6&result=1> (ultimo accesso: 21.07.2025)
- G. REINHARDT, *La Più Bella. | Componimento da Cantarsi per Musica | per festeggiarsi il Glorioso, e | Felicissimo Nome, della | Sacra Cesarea Catt:a Reale Maestà | L'Imperatrice | Elisabetta Cristina | L'anno 1715. | Poesia del Sig.r Dottor Pietro Pariatti [!]. | Musica del Sig.r Gio: Georgio Reinhardt, D-MEIr, Ed 147°*.
- D. RENDA, *L'Adrasto favola boscareccia fatta rappresentare dall'illustrissima signora Caterina Eleonora di Lamberg &c. [...] Nel suo palazzo per il giorno natalizio della sacra reale, e cesarea maestà dell'imperatrice Eleonora Madalena Teresa regnante musica del sig. Pietro Paolo Bencini*, Roma, Luca Antonio Chracas, 1702.
- E. ROCHE, *Reinhardt, Johann Georg*, in NG, <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000381340> (ultimo accesso: 21.07.2025).
- V. RODA, *Il tema del doppio nella letteratura moderna*, Bologna, Bononia University Press, 2008, p. 20.
- P.A. ROLLI, *All'Eccellenza del Signor Conte di Galasso Ambasciadore Cesareo a Roma*, in *Rime di Paolo Antonio Rolli dedicate dal medesimo all'eccellenza di my Lord Bathurst*, Londra, Giovanni Pickard, 1717.
- P.A. ROLLI, *Sacrificio a Venere. Serenata fatta cantare nel felicissimo giorno natalizio della S.C.R.C.M. dell'augustissima imperatrice Elisabetta Cristina dall'illustriss. ed eccellentiss. sig. il sig. conte Gio. Vincislao di Gallasso [...]*, Napoli, Camillo Cavalli, 1714.
- G. ROSTIROLLA, *Il 'Mondo novo' musicale di Pier Leone Ghezzi*. Con saggi di S. LA VIA e A. LO BIANCO, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Milano, Skira, 2001.
- G. ROSTIROLLA, a cura di, *Musicisti romani e non nelle fonti storiche e archivistiche della Biblioteca Apostolica Vaticana (1597-1750): dalle "liste" dei musicisti "straordinari" attivi nella basilica di San Pietro in Vaticano*, Faleria, Recercare, 2021.
- C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1993.
- SEBETIO ALFESIBEO [autore arcade non identificato], *L'Imeneo. Scherzo pastorale. Da recitarsi nelle nozze della Cattolica Maestà di Carlo Terzo Monarca delle Spagne, & c. con la Serenissima Elisabetta Cristina Principessa di Brunsvich Vuolfenbttel*, Barcellona, Rafaele Figuerò, 1708.
- Serenata and Festa teatrale in 18th Century Europe*, a cura di I. YORDANOVA e P. MAIONE, Wien, Hollitzer, 2018 (Specula Spectacula 5 / Cadernos de Queluz 1).

- S. SIMONETTI, *Bernardoni, Pietro Andrea*, in *DBI*, vol. 9 (1967), [https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-andrea-bernardoni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-andrea-bernardoni_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 21.07.2025).
- S. STAMPIGLIA, *L'arrivo della gran madre degli dei in Roma. Componimento per musica rappresentato nel felicissimo arrivo in Milano della sacra cesarea cattolica real maestà dell'imperatrice Elisabetta l'anno 1713. Poesia del sig. Silvio Stampiglia fra gli Arcadi Palemone Licurco. Musica del sig. Giovanni Bononcini [...]*, Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta stampatore regio camerale, [1713].
- M. TALBOT, *Albinoni Tomaso Giovanni [Zuane]*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000461?rkey=RaGkFH&result=1> (ultimo accesso: 21.07.2025)
- S. TATTI, *Serenate e cantate nel sistema culturale romano del primo Settecento*, in *Serenata and Festa teatrale in 18th Century Europe*, a cura di I. YORDANOVA e P. MAIONE, Wien, Hollitzer, 2018 (*Specula Spectacula* 5 / *Cadernos de Queluz* 1), pp. 113-136.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. SADIE e J. TYRRELL, London, Macmillan, 2001², <http://www.oxfordmusiconline.com/>
- H. VAN DER LINDEN, *Blinding Light and Gloomy Darkness: Illumination, Spectatorship, and the Oratorio in Baroque Rome*, in *The Grand Theatre of the World. Music, Space and the Performance of Identity in Early Modern Rome*, a cura di V. DE LUCCA e C. JEANNERET, Abingdon-New York, Routledge, 2020, pp. 96-111.
- I. VESELÁ, *Opera Costanza e Fortezza: The Victory of Constancy, Strength, Virtue and Love over Pride and Tyranny*, «*Musicologica Brunensia*», 60.1, 2025, pp. 83-102.
- K. WATANABE, *The Music-Paper Used by Handel and His Copyists in Italy 1706-1710*, in *Handel Collections and Their History*, a cura di T. BEST, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 198-226.
- K. WATANABE, *The Paper Used by Händel and His Copyists during the Time of 1706-1710*, «*Tokyo Journal of Musicology*», 27, 1981, pp. 129-171.
- W. WITZENMANN, *Die römische Barockoper 'La Vita Humana ovvero Il trionfo della Pietà'*, «*Analecta musicologica*», XV, 1975, pp. 158-201.
- A. ZENO, P. PARIATI, *Zenobia in Palmira. Drama per musica. Da rappresentarsi nel Regio Teatro di Barcellona alla presenza delle Sacre R. R. Cattoliche di Carlo Terzo e d'Elisabetta Cristina Monarchi delle Spagne*, Barcellona, Rafaele Figuerò, 1708.
- A. ZENO, *Scipione nelle Spagne. Drama per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Barcellona alla presenza delle Sacre R. R. Cattoliche M. M. di Carlo III ed Elisabetta Cristina Monarchi delle Spagne*, Barcellona, Rafaele Figuerò, 1710.

Carriere artistiche e vite private

Reinhard Strohm

The emancipation of Anna Girò

Emancipation ('taking out of the hand') has been a legal term since Roman antiquity, when it denoted the freeing of slaves or children from their owners or parents. In modern times, emancipation has become a general term for various processes leading to the freedom of enslaved, dependent or oppressed people. The emancipation of women, forcefully advocated in John Gibson's book of 1891,¹ not only had political implications, as it led to voting rights (suffrage) for women in many countries; it also disrupted the social chain from parent to husband, which even in marriage rituals of today is symbolised by the act of the father giving the daughter away to the husband, her new 'proprietor'. In the interpretation of Lewis H. Morgan and Friedrich Engels (1884), the modern Western monogamous marriage is founded on male supremacy for the purpose of breeding children of indisputable paternal lineage:² hence the insistence on women's chastity before marriage, and on permanent control of men over the social and cultural activities of women.

In eighteenth-century Italian society, individuals were not automatically emancipated from parental control when reaching a certain age. The emancipation of women – in the sense of 'freedom from parental control' – usually coincided with marriage. This was only a handover of control between two families. Emancipation in the strict legal sense, however, was accorded on request to males. On 19 April 1733, the 55-year old Antonio Vivaldi sought legal emancipation (with notaries and witnesses) from his father Giovanni Battista Vivaldi, whereby the exact

¹ J. GIBSON, *The Emancipation of Women*, Aberystwyth, Cambrian News, 1891, 2nd edition London, Reeves, 1894.

² F. ENGELS, *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates, im Anschluss an Lewis H. Morgans Forschungen*, Hottingen-Zürich, Schweizerische Genossenschaftsbuchdruckerei, 1884.

state of the household properties was recorded.³ In Naples in 1717, the 32-year old Domenico Scarlatti received emancipation from his father Alessandro. A related matter was permission to marry. According to the laws of the Serenissima Repubblica di Venezia, such permission was declared on condition that the bride could demonstrate to have been under her family's control up to that point. In addition, unmarried status («stato libero») had to be proven by either gender, if necessary through testimonies and oath. Faustina Bordoni would have been subjected to this scrutiny before her marriage to Johann Adolf Hasse in 1730.⁴

Opera was a profession that required unmarried women to travel without paternal supervision; it seems that for those travels the accompaniment of the mother or, less securely, of a chaperone had to be demonstrated. Anna Maddalena Tessieri, *detta la Girò*, had a hard case to prove. Already in 1722, twelve years old, she had left the parental home at Mantua to live with her supposed half-sister Paolina Trevisan in Venice. In 1723 she had begun to perform elsewhere, first in Treviso (which was only a day-trip away) and from 1727 in Milan and many other cities. To make matters even more difficult, Venetian gossip had targeted the legitimacy of her association with her maestro, the priest Antonio Vivaldi. In 1748, Anna, now 38, married Count Antonio Maria Zanardi Landi (b. 1700), from Piacenza, whom she had met when appearing in the opera at Piacenza. Their marriage was concluded secretly (in Venice, 20 July 1748) because of the difference of social standing between the partners. How Girò proved her case is seen in the supplications and testimonies published by Don Gastone Vio in 1988.⁵ These documents focus on three issues: 1) Anna's many trips to other cities had to be justified as a professional requirement; 2) she had to be accompanied by a mother or chaperone; 3) it had to be confirmed by testimonies and oath that she was unmarried during all those years. Regarding the first point, we owe to this legal procedure a narrative of Anna's performing career, which went well beyond the Venetian territories and more than once to Austria. The cornerstone of her case was a witness statement (*testimonium*) of her supposed half-sister Paolina, who confirmed that she had accompanied Anna on all those voyages, listing the individual cities, too (see below).⁶ These documents did not demonstrate a handover from father to husband, as they did for most non-professional women, but they had to confirm the «stato libero» of the professional

³ See M. WHITE, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents*, Florence, Olschki, 2013 (Quaderni Vivaldiani, 17), pp. 202-204, with comments including: «Usually, a Venetian man would be granted emancipation between the ages of 18 and 25 years».

⁴ On their marriage in Venice, see R. MELLACE, *Johann Adolf Hasse*, Palermo, Epos, 2004, p. 54.

⁵ G. VIO, *Per una migliore conoscenza di Anna Girò (da documenti d'archivio)*, «Informazioni e Studi Vivaldiani», 9, 1988, pp. 26-45.

⁶ Ivi, pp. 37-39.

musician Anna for the preceding 26 years, and the continuous presence of a watchful chaperone in the person of Paolina. Anna's father is not mentioned at all; in fact, where the document should identify a father's name we find a blank space in the transcript. Questions remain whether, how and when Anna's actual emancipation from parental control had happened, and why she enjoyed the assiduous company and supervision of a half-sister.

Today, the dynasty of the Zanardi Landi is very prominent in Italian politics and diplomacy. The official family tree for Count Antonio Maria (1700-c.1784) does not mention his second wife Anna Girò, only his first wife Marianna Anguissola, d. 1746. The count's marriage to Anna, however, was legal and official; extensive stipulations about the property of the spouses, published by Vio, amount to a prenuptial agreement. Anna was fairly provided for, as was Antonio Maria's son Felice (b. 1732). She would have lived at the Castello di Rivalta on the Trebbia river (Province of Piacenza), the family seat. But unfortunately, due to the silence about Anna in the family narrative we have no information about her life and death as Countess Zanardi Landi. She may, however, have been identical with a presumed *sister* of Antonio Maria, called «Maddalena Zanardi Landi, 1710-1769» in the family tree as drawn by Serge Ripiticcì.⁷ The coincidences of the year of birth and the given name 'Maddalena' seem to suggest that this is the same person, whose status was 'corrected' by family genealogists.

Anna's career, art and character are known to us in some well-circulated and some lesser-known testimonies. There are, for example, some biased and gossipy letters of Count Alessandro Pepoli of 1729, published by Carlo Vitali.⁸

These letters may show how much a career like that of *la Girò* was circumscribed by patronage, self-interest, intrigue and calumny. Female opera singers had to be «assisted» by some noble protector or – as in Anna's case – a «buon religioso», but this did not protect them at all from becoming victims of intrigue. Count Pepoli alleges that Girò herself, in Florence in 1727, span an intrigue against the castrato Raffaello Signorini by accusing him of a relationship with Maria Maddalena Pieri, the «assistita» of the impresario Marchese Albizzi. Pepoli, who lived in exile in Venice, was forced by Girò's and Vivaldi's patron Pietro Pasqualigo to write a recommendation for her. On 2 April 1729, Alessandro Pepoli wrote to his brother Sicinio Pepoli:

⁷ Maddalena ZANARDI LANDI, Family tree by Serge RIPITICCI (volcan) – Geneanet, <https://gw.geneanet.org/volcan?lang=en&n=zanardi+landi&p=maddalena> (accessed 30 April 2025).

⁸ C. VITALI, *I fratelli Pepoli contro Vivaldi e Anna Girò. Le ragioni di un'assenza*, «Informazioni e Studi Vivaldiani», 12, 1991, pp. 19-46: 22-28. Francesca Menchelli-Buttini kindly provided me with reproductions of the original letters.

Bramo a tutto potere, che la S.ra Anna Girò da voi sentita, e veduta costì recitare l'autunno scorso, col vostro mezzo efficace, ed impegnato straordinariamente, in questa congiuntura a mio Favore sortita di recitare a Genova nel Carnevale venturo in figura di 2.da Donna. Ell'è di Persona // Grattiosa, veste ottimamente, attiona al naturale, perfettamente, e canta Teatralmente con genio di Fortuna riportato sempre per tutto, cioè qui a S. Angelo, a Milano et in Firenze. Il suo buon tratto e questo di conversare, e vivere, è particolare. Mi preme il vostro autorevole mezzo appresso l'Impresario Bonnazzoli [...] e so //che propongo Donna da piacere nella sua figura per tutto, come sempre è avvenuto [...]

The terms were dictated by Pasqualigo, probably including the observation that «Nina del prete rosso» was a «Donna da piacere nella sua figura per tutto, come sempre è avvenuto». In a secret postscript of the same date, however, Pepoli revoked the entire recommendation:

Sono stato astretto di scrivere al Bonnazzoli, raccomandandoli la Nina del Prete Rosso, che cantò costì l'autunno dell'anno scorso. Vi prego dirli, o far si dire, che per verità a me nulla importa, anzi la credo ingenuamente incapace di riuscir bene, rimettendomi però a chi l'ha sentita, e più di me s'intende di Musica. Credevo volessero la lettera per il Bonnazzoli, poi l'hanno volsuta per voi [...].

Turning to more authoritative testimonies, the poignant description of Anna Girò's singing in Carlo Goldoni's *Memoires*,⁹ and many other references in Antonio Vivaldi's correspondence, form a remarkably unified picture. She was a mezzo-soprano who did not have a very strong voice but could sing almost anything, especially stage characters that rewarded her considerable stage presence and acting skill. Vivaldi often gave her highly dramatic, senior roles in his operas, despite her relatively young age. At age eighteen, she appeared in his *Rosilena ed Oronta* (Venice, 1728) as the mother (Oronta) of the primo uomo (Ormondo); the young prima donna Rosilena was sung by Benedetta Sorosina, who was probably older than Anna. In *Tamerlano* (Verona, 1735) Vivaldi assigned virtuosic numbers, borrowed from other composers, to the junior members of the cast, including two castratos, but gave his prima donna, Girò, only dramatic and expressive arias of his own composition. In 1736 and beyond, he insisted that she was perfect in the role of Queen Merope, who in Apostolo Zeno's drama is forced to marry the tyrant and risks killing her own unrecognised son in revenge. This was also Anna Girò's last Vivaldian role in the posthumous production of this opera at Vienna in 1742.

Her first appearance in a Vivaldi opera (Eudamia in *Dorilla in Tempe*, Te-

⁹ See R. STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Florence, Olschki, 2008 (Quaderni Vivaldiani 13), pp. 566-568.

atro S. Angelo, Venice, autumn 1726) was preceded by two occasions when she imported a Vivaldi aria into somebody else's opera. The first of these was the melodramma pastorale *La ninfa infelice e fortunata*, a pasticcio production with music by Giuseppe Boniventi, Antonio Vivaldi and probably Giacomo Macca-ri and Alessandro Maria Maccari.¹⁰ Anna played the young shepherd Mirtillo, singing three arias, one of which, «Son come farfalletta in mezzo a due facelle» (II 4), has been identified with «Son come farfalletta» in Vivaldi's *Arsilda, regina di Ponto* (S. Angelo, Venice, 1716, II 4).¹¹ In *Li sdegni cangiati in amore* by Giuseppe Maria Buini at the S. Angelo, February 1725, Anna performed «La cervetta timidetta» from Vivaldi's *Giustino* (Rome, carnival 1724). In both cases, Maestro Vivaldi seems to have given her these special animal-nature similes, and presumably rehearsed them with her.

Anna's first prima donna role was that of Tamiri in Vivaldi's *Farnace* (S. Angelo 1727, libretto by Antonio Maria Lucchini). The part suited her so well that she took it on in four revivals. This was in fact the opera most often revived in the composer's later career.¹² Abbé Antonio Conti wrote in a letter about the première: «The music is by Vivaldi; it is very varied, in the sublime and the tender; his pupil has wrought marvels in it, although her voice is not among the most beautiful».¹³

In addition to heroic mother roles composed by Vivaldi, for example of Tamiri in 1727, of Mitrena in *Motexuma*, 1733, of Griselda, 1735, and of Merope, 1738, Anna Girò excelled as a cunning wife (in *Semiramide*, Francesco Silvani, Mantua, 1732) and as a suffering daughter: in *Tamerlano* (Verona, 1735), *Ginevra* (Florence, 1736) and *Catone in Utica* (Verona, 1737). She also performed male roles – heroic and otherwise – but never in Vivaldi's operas. The composer helped her to develop two particular specialties. One was the effect of *attendrissement* (soft emotion), expressed in sentimental mezzo-carattere arias such as «La cervetta timidetta» (1725) or «Così potessi anch'io» (1727); the other was the so-called *aria parlante*, a dramatic, disrupted delivery mostly used by female heroines, as in Griselda's famous «Ho il cor già lacero» or Mitrena's «La figlia, lo sposo» in *Motexuma*.¹⁴ These are the outcomes of an artistic collaboration where

¹⁰ See M. TALBOT, M. WHITE, *A lawsuit and a libretto: New facts concerning the pasticcio La ninfa infelice e fortunata*, «Studi Vivaldiani», 14, 2014, pp. 45-57. The libretto was an adaptation of Francesco Silvani's and Carlo Francesco Pollarolo's melodramma pastorale *La ninfa riconosciuta*, Vicenza, T. Garzerie, maggio 1709.

¹¹ J.W. HILL, *Vivaldi's Griselda*, «Journal of the American Musicological Society», 81, 1972, pp. 53-82. TALBOT-WHITE quote the *incipit* as «Son qual farfalletta».

¹² STROHM, *The Operas*, cit., pp. 421-430.

¹³ STROHM, *The Operas*, cit., p. 398.

¹⁴ See R. STROHM, *Weibliche Arientypen in der italienischen Oper der Händelzeit*, «Händel-Jahrbuch», 66, 2020, pp. 235-252.

Anna surely was more than a passive partner. I also believe that she influenced Vivaldi in the 1730s in his general development towards the musical expression of character and inner conflict.

Vivaldi researchers have always emphasised the agency of Anna Girò in spreading Vivaldi's musical aesthetic and repertory, not least through her appearances in cities other than Venice.¹⁵ It should be noted, however, that of her 33 known appearances away from Venice after 1726 (see table 1), only eleven were in operas composed or arranged by Vivaldi, and that of the c. 150 Vivaldian arias then circulating in pasticcio operas around Europe, Anna transported only ten.¹⁶ What sort of operatic identity may she have aimed to create of and by herself? Did she experience an emancipation from the overwhelming influence of her maestro, during or after the many years she worked with him? Did she become an «agent» of her own art, whether in Venice or on her travels?

Collaborating with Vivaldi had its practical advantages, even when the performances happened away from Venice. Anna could conveniently learn her arias, whether composed by Vivaldi or not, at home in Venice with him as *répétiteur*, shortening the expensive stays on tour. She would then take the scores with her like *arie di baule* (suitcase arias). The four arias she sang in *Teodorico* by Buini (Bologna, autumn 1728),¹⁷ were all borrowed, three of them from Vivaldi; but a fourth («Vorrei che il caro bene», III 5), is most probably Leonardo Leo's setting for Carlo Broschi *detto* Farinelli in *Il Cid*, T. Capranica, Rome, 1727.¹⁸ This aria, despite technical challenges, is mezzo carattere and sentimental: it seems likely that Vivaldi gave it to her. Providing a stylistic contrast, one of the other arias Girò was allowed to sing in *Teodorico* (II 16) was an adaptation of «Sorge l'irato nembo», a noisy piece in the style of a basso or tenore, originally performed by Lucia Lancetti in the title-role of Vivaldi's *Orlando* (1727).

Anna may have liked the part of Onoria in Pietro Metastasio's *Ezio* – a secondary woman haunted by jealousy. She sang the part in a Milan pasticcio of 1730, deriving three of her four arias from her Vivaldian repertory; one of these («L'occhio nero») was placed in a solo scene for her which was specially added to the libretto (I 7). «Frangi i ceppi» (III 2) was a substitute aria apparently insert-

¹⁵ «[Anna Girò] fu la cantante che interpretò il più alto numero di sue opere, che le tenne più a lungo in repertorio, che le diffuse nel più ampio spazio geografico e che vi interpretò più spesso il ruolo della *prima donna*»: F. LORA, *Tessieri, Anna Maddalena, detta la Girò, Girrò o Giraud*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 95, Rome, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019, https://www.treccani.it/enciclopedia/tessieri-anna-maddalena-detta-la-giro-girro-o-giraud_%28Dizionario-Biografico%29/ (accessed 30 April 2025).

¹⁶ STROHM, *The Operas*, cit., pp. 664-669, Table 3b.

¹⁷ This was Girò's engagement to which Pepoli's letter of 1729 refers.

¹⁸ Extant in GB-Lbl Add. 31625 and Add. 31592.

Table 1. Anna Girò's opera appearances away from Venice after 1726

	<i>with Antonio Vivaldi</i>	<i>without Antonio Vivaldi</i>
1727		Milan <i>Tamerlano</i> Giay
1728		Bologna <i>Teodorico</i> anon.
1729	Florence <i>L'Atenaide</i> Vivaldi Florence <i>Catone in Utica</i> Vinci	
1730		Milan <i>Ezio</i> anon. Milan <i>Semiramide riconosciuta</i> Giacomelli
1731		Turin <i>Ezio</i> Broschi Turin <i>Poro</i> Porpora
1731	Pavia <i>Farnace</i> Vivaldi	
1732	Mantua <i>Semiramide</i> Vivaldi Mantua <i>Farnace</i> Vivaldi	
1734		Verona <i>Arsace</i> Orlandini or M. Gasparini Verona <i>Lucio Papirio Dittatore</i> Giacomelli
1735	Verona <i>Adelaide</i> Vivaldi Verona <i>Tamerlano</i> Vivaldi	
1736	Florence <i>Cesare in Egitto</i> Giacomelli Florence <i>Ginevra</i> Vivaldi	
1737	Ferrara <i>Demetrio</i> Hasse (arr. Vivaldi) Ferrara <i>Alessandro nell'Indie</i> Hasse (arr. Vivaldi)	
1737	Verona <i>Catone in Utica</i> Vivaldi	
1738	Ancona <i>Siroe re di Persia</i> Vivaldi	
1739		Ferrara <i>Siroe re di Persia</i> Vivaldi Ferrara <i>Attalo re di Bitinia</i> Hasse Graz <i>Ciro riconosciuto</i> anon. Graz <i>Rosmira</i> anon. Graz <i>Lucio Papirio dittatore</i> Zoppis Graz <i>Amor, odio e pentimento</i> anon. Graz <i>Catone in Utica</i> anon.
1740		
1741	(Vivaldi † at Vienna)	
1742		Vienna <i>L'oracolo in Messenia</i> Vivaldi
1745		Milan <i>Ippolito</i> Gluck Milan <i>Ricimero</i> Galuppi
1746		Brescia <i>Cleofide</i> anon. Piacenza <i>Artaserse</i> Carcani (Girò marries Conte Antonio Zanardi Landi)

ed for her: it is most unlikely to have come from Vivaldi. Girò appeared as Onoria again in a setting by Riccardo Broschi in Turin, 1731, when she sang three arias. Only one of them («Quando mi palpita», II 9) could possibly be Vivaldi's, if it is a parody of «L'onda che mormora» in his *Siroe, re di Persia*, 1727 – but there are other, more likely provenances (Vinci, Sarri, Porta).

In these two Onoria performances, Girò seems to have taken a small step away from Vivaldi's influence. Other, larger steps were made in engagements farther away from home, for example when she sang for the company of Pietro Mingotti in Graz in 1739-1740. In the four pasticcio productions of these two seasons, probably only five of the arias performed (and probably chosen) by Girò were Vivaldi's. The maestro himself increasingly assigned her other composers' music. In 1736, when he was forced to submit arrangements of two Hasse operas for Ferrara instead of his own, he complained that he had had to give the singers «moltissime arie mie», demanding more pay.¹⁹ Yet he inserted only four of his own arias into Anna's prima donna roles, of a total of ten. The reasoning behind this was that some singers of the Ferrara company had problems with Hasse's challenging arias, so that Vivaldi had to give them simpler ones of his own – whereas Anna could sing Hasse's music, and probably opted to do so.

What we may observe here seems to be a gradual emancipation from the Vivaldian repertory and aesthetic: the longer and farther away from Venice, the less did Anna rely on his music and influence. When in 1742 she sang a version of «No, non tanta crudeltà» in the posthumous production of Vivaldi's *L'oracolo in Messenia* at Vienna, it was almost a memorial: he had assigned the aria to her several times before, first in *Adelaide*, 1735.

Afterwards, her financial investment in the Teatro S. Samuele²⁰ and her six known engagements in Venice, Milan, Brescia and Piacenza give the impression of a fully independent prima donna who sang and embodied everything prescribed by the librettos – including the eponymous *travesti* role of *Achille in Sciro*. The operas were by Lampugnani, Galuppi, Runcher, Gluck, Pellegrini and Carcani. Their style will definitely have taken Anna Girò far away from the Vivaldian models.

A legal document (*stragiudiziale*) issued by Paolina Trevisan and «Anna Testeiré Girrò» on 7 June 1725 with the help of the tenor Felice Novelli, who sang with Anna at the Teatro S. Moisè in 1724-1725, may appear as a kind of emancipation document of Anna Girò. Paolina and Anna deplore the fact that their mother, Bartolomea Girò, voluntarily left their house after a quarrel, which had probably arisen because she wanted them to return to Mantua where her husband Pietro and her two sons were living. The daughters explain why they cannot go to Mantua: Anna needs to continue earning money for the entire family through her opera appearances, and her patron, Duke Alderano Cybo-Malaspina of Mas-

¹⁹ WHITE, *Antonio Vivaldi*, cit., p. 222 (24 November 1736).

²⁰ See VIO, *Per una migliore conoscenza*, cit., p. 30.

sa-Carrara, does not want her to leave the house of her sister Paolina Trevisan. Here is an extract from the document:²¹

Stragiudiziale (out-of-court settlement), 7 June 1725; presented by Sig. Felice Novello on behalf of the Sig.re Paolina Trevisana and Anna Testeire Girrò.

Paolina Trevisan and Anna Testeire Girò, sisters of the same mother, note with great displeasure ('con sommo dispiacere') that their mother Bartolomea Girrò voluntarily left their house because of a minor temporary unpleasantness ('piccolo passegger dispiacere') and ask her to return to their house ('in nostra casa') [...]. But if this should unfortunately be an attempt to make them return to Mantua ('attacco per ritornare a Mantova'), to her sons and to her husband Pietro Testeire Girrò, the following is stated: "I, Paolina, have for many years done everything to keep the house in order ('aggiustare la casa'), and I, Anna, as a music professional ('mi approfitto della musica'), having the patronage of Duke [Alderano Cybo] of Massa-Carrara, promise that either through the beginning support ('grazie') of His Highness, or with my appearances ('recite') I will never stop to support both my parents, and am ready to pay them a monthly income ('passarle un soldo mensile'), whichever possible. I cannot return to live with my father, one reason being that His Highness does not want me to leave the house of my sister ('ch'io non mi scosti dalla casa di mia sorella'), another that I cannot stay close to my brothers [...], one of whom has wrecked the house of my father and taken all the goods away, the more so as I am only a defenceless woman ('donna imbellè'), and he could soon dissipate the few goods which I happen to have. [...] To be presented by our mother to 'il signor padre', registered by notaries Pietro e Paulo e Carlo Bonis [...] entrusted to Signora Bartolomea Girrò at the house of Sig. Francesco Cavalarizzo, where she is staying."

Bartolomea Girò had in fact gone to stay with a Sig. Francesco Cavalarizzo in Venice. It is not said that she had actually lived with Paolina and Anna in Venice, but strongly implied that she was at home in Mantua with her husband. Paolina, when asserting that she had for years kept the Venetian house in good order, also implies that her mother was not living in this house. Documents of 1748 (see below) tell us that Paolina had been living in Venice since 1719, and that Anna had joined her in 1722. In 1725, we are observing the cited visit of Bartolomea to Paolina and Anna in Venice, which resulted in their separation. No evidence known so far demonstrates that Bartolomea lived with the younger women in Venice for any longer amount of time – especially not between 1725 and 1739.²²

When, according to the *stragiudiziale*, the two supposed half-sisters had re-

²¹ VIO, *Per una migliore conoscenza*, cit., pp. 26-27 (my translation).

²² VIO, *Per una migliore conoscenza*, cit., p. 28 n. 4, assumes, although without evidence, that Bartolomea lived in Venice then. His *Antonio Vivaldi prete*, «Informazioni e studi vivaldiani», 1, 1980, pp. 32-57, to which he refers, only mentions the dates of 1739-1745.

fused to return to Mantua with the mother, the responsibility of caring for the fifteen-year old Anna, previously thought to be with Bartolomea – but in truth already taken on by Paolina – was from now on definitely in the hands of Paolina. Their patron, Duke Alderano Cybo-Malaspina (1690-1731), had been the dedicatee of the opera *Li sdegni cangiati in amore*, performed in carnival 1725 at S. Moisè, where Anna Girò sang the male role of Evanco.²³ In August-September 1725, Anna was given a harpsichord, bought for her by Antonio Vivaldi from a subvention of the Duke. Vivaldi was then accused of having incorrectly used some of the patron's money for other purposes.²⁴

But it is time to ask: who was Paolina? She was born c. 1690, 20 years before Anna; her father was Jacopo Trevisan (a patrician family name in Venice). Her mother was Bartolomea Girò. For 26 years (from 1722 to 1748), Paolina made a home for Anna and acted as her support and chaperone on all her professional travels, just as mothers would do. She had no employment or patron of her own. Researchers sometimes suppose that Paolina also assisted the ailing Vivaldi on those trips with Anna, but he had helpers other than her: He needed them in any case for the periods when Paolina was *en route* with Anna. In one late document Paolina is called «virtuosa», which is probably a confusion with Anna. Paolina's career was the support of Anna.

There is another famous story in the history of opera which we may remember in this context. Richard Wagner's first wife, Minna Planer (1809-1866), kept her alleged younger sister Natalie Planer (1826-1892) with herself and Richard for many years – but it is established that Natalie was in fact Minna's illegitimate daughter, born from an affair with a noble army officer when Minna was seventeen.²⁵

Applying this sort of family model to the Giròs yields a convincing match: we can now propose that Anna was Paolina's illegitimate daughter. This would be why the two had such intertwined lives: Paolina had no career of her own, even after Anna had grown up. This would be why Bartolomea's attempt to take them back to Mantua was so easily thwarted: The domestic quarrel («piccolo dispiacere») was a charade to emancipate the fifteen-year old Anna from the parental control of her supposed mother, Bartolomea, who was in fact only Anna's grandmother. This would also be why Paolina, in her testimony for Anna's wedding of 16 July 1748 mentioned above, said *verbatim* «ove recitò mia figlia».²⁶

²³ The drama, by Francesco Silvani, was the same as that of Handel's first Italian opera, *Vincer se stesso è la maggior vittoria* (Rodrigo), Florence, 1707.

²⁴ WHITE, *Antonio Vivaldi*, cit., pp. 172-176.

²⁵ See, for example, M. BEER, *Minnas einziges Kind* (Blog), 22. Februar 2020, Richard-Wagner-Verband Bamberg e. V., <https://rwv-bamberg.de/2020/02/eine-brandmauer-vor-cosimas-zerstörungseifer/> (accessed 9 July 2025).

²⁶ VIO, *Per una migliore conoscenza*, cit., p. 38 (my translation).

Mia sorella la conosco da che è nata, quale fu condotta a Venetia d'anni 12, per apprendere la musica, e doppo quel mese si portò meco a recitare su teatri a Milano ove si fermò tre volte, Torino, Pavia, Ancona, Ferrara, e per Brescia, Verona e Venezia, ed ha girato sino alla metà della quadragesima, per li quali luoghi e tempi io l'ho sempre custodita, et allevata. Il signor conte poi l'ho conosciuto in Piacenza, ove ultimamente recitò mia figlia, cioè il carnevale prossimo passato, con occasione dell'opera, ove fece amicizia con detta mia sorella, desiderandola per sposa, e quantunque essa non avesse desiderio con tutto ciò la seppe persuadere ad accondiscendere alli sponsali.

[I have known my sister since she was born; she was brought to Venice at age twelve, to study music, and after that month she travelled with me to theatres at Milan where she stayed three times, Torino, Pavia, Ancona, Ferrara, Brescia, Verona and Venice, and she has travelled until the middle of Lenten time; in all these locations and times I have always protected her and brought her up. As regards the Signor Conte, I got to know him at Piacenza, where my daughter most recently performed, this last carnival season, on the occasion of the opera when he made the acquaintance of my said sister, wishing her to be his wife, and although she did not have this desire he managed in the end to persuade her to agree to the marriage.]

Don Vio considered that with «mia figlia» perhaps another person was meant, but there is no other candidate; he suggested, alternatively, that it was a slip of the pen.²⁷ I believe it was the truth, and a slip of the tongue of Paolina, who in the same document also corrects herself, speaking of «sorella». But she emphasises how she knew Anna «since she was born», and how she, Paolina, had «protected her and brought her up». Paolina's testimony also contains her signed statement, neglected in the literature, that she herself was «relicta in primo voto Francesco Fantoni».²⁸ «In primo voto» is a usual term for «first marriage»: together with «relicta Francesco Fantoni» the expression can hardly mean anything other than «a widow of F. F.», as she would have been in 1748.

Anna was born in c. 1710. Who, in fact, was her father? If he was Fantoni, and his marriage to Paolina Trevisan was legitimate, as the testimony implies, Anna's paternal name would have been Fantoni. Alternatively, Anna's father could have been Pietro Testeiré, called Girò, of Mantua, but an affair with his stepdaughter Paolina in c. 1709-10 might have left bigger ripples in the story than are known to us. Thus we may well assume an illegitimate relationship of the married or widowed Paolina in c. 1709-10 with someone other than Fantoni or Girò. In any case, Anna's birth would have been embarrassing enough for the family to create the story of two half-sisters.

Avoiding scandal must have been foremost in Vivaldi's mind, too. In his ef-

²⁷ Ivi, p. 44 n. 32.

²⁸ Ivi, p. 39.

forts to deny any impropriety in his relationship with Anna, his main argument was that she was closely supervised by Paolina. Vivaldi may have known Anna's true status, for example through confession: but the strongest argument for the innocence of their relationship, that Anna was in fact guarded *by her mother*, he could never use to the world. For the question raised in this paper, of Anna's emancipation, my explanation yields a partly negative result: Anna Girò was never legally emancipated, because she was first under the guardianship of her mother and then of her husband. But there is also a positive result: Under difficult circumstances, Anna gradually achieved a degree of artistic independence, the musical details of which we should explore in the near future.

Bibliography

- M. BEER, *Minnas einziges Kind* (Blog), 22. Februar 2020, Richard-Wagner-Verband Bamberg e.V., <https://rwv-bamberg.de/2020/02/eine-brandmauer-vor-cosimas-zerstoerungseifer/> (accessed 9 July 2025).
- F. ENGELS, *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates, im Anschluss an Lewis H. Morgans Forschungen*, Hottingen-Zürich, Schweizerische Genossenschaftsbuchdruckerei, 1884.
- J. GIBSON, *The Emancipation of Women*, Aberystwyth, 1891, 2nd edition London, 1894.
- J.W. HILL, *Vivaldi's Griselda*, «Journal of the American Musicological Society», 81, 1972, pp. 53-82.
- F. LORA, *Tessieri, Anna Maddalena, detta la Girò, Girrò o Giraud*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 95, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019, https://www.treccani.it/enciclopedia/tessieri-anna-maddalena-detta-la-giro-girro-o-giraud_%28Dizionario-Biografico%29/ (accessed 30 April 2025).
- R. STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 2008 (Quaderni Vivaldiani 13).
- R. STROHM, *Weibliche Arientypen in der italienischen Oper der Händelzeit*, «Händel-Jahrbuch», 66, 2020, pp. 235-252.
- M. TALBOT, M. WHITE, *A lawsuit and a libretto: New facts concerning the pasticcio La ninfa infelice e fortunata*, «Studi Vivaldiani», 14, 2014, pp. 45-57.
- G. VIO, *Antonio Vivaldi prete*, «Informazioni e studi vivaldiani», 1, 1980, pp. 32-57.
- G. VIO, *Per una migliore conoscenza di Anna Girò (da documenti d'archivio)*, «Informazioni e studi vivaldiani», 9, 1988, pp. 26-45.
- C. VITALI, *I fratelli Pepoli contro Vivaldi e Anna Girò. Le ragioni di un'assenza*, «Informazioni e studi vivaldiani», 12, 1991, pp. 19-46.
- M. WHITE, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents*, Firenze, L.S. Olschki, 2013 (Quaderni Vivaldiani 17).

Daniel Brandenburg

«...ove ho ricevuto la grazia di cantare a corte».

Vita quotidiana, vita d'arte e questioni legali
di un'operista del Settecento

Gli studi dedicati negli ultimi vent'anni a vita, arte e carriera di cantanti e “ad-detti ai lavori” del business dell'opera italiana hanno approfondito notevolmente le nostre nozioni sul loro ruolo creativo, la loro mobilità e il loro contributo alla diffusione dei singoli generi musico-teatrali. Un campo esplorato solo occasionalmente è invece quello della posizione sociale e giuridica degli operisti, così come quello della loro vita quotidiana – sia privata sia professionale. Le cause di questa lacuna sono molteplici e risiedono soprattutto nella difficile reperibilità di testimonianze personali provenienti da questo gruppo di persone.

In quest'ottica l'epistolario della cantante d'opera Marianne Pirker (?1717-1782), e di suo marito, il violinista Franz Joseph Carl (1701-1786), rappresenta un importante tassello per completare il quadro. Le lettere di questo corpus coprono un arco temporale che va dal 1743 al 1756, con un'accentuata concentrazione nel biennio 1748-49, periodo in cui la coppia visse una temporanea separazione.¹ Proprio questa circostanza particolare diede origine ad uno scambio epistolare che si rivela per noi una fonte ricchissima di nuovi dettagli storici.

Il presente contributo si limiterà tuttavia ad esaminare alcune notizie e circostanze relative a Marianne Pirker e alla sua condizione di cantante professionista donna. Ne emergerà il ritratto di un'artista che, vivendo nella mobilità, gestisce gli affari familiari, negozia con teatri e impresari, prende decisioni professionali importanti e, al tempo stesso, affronta una situazione economica piuttosto disastrosa.

¹ Si tratta di un carteggio di 250 lettere (in lingua tedesca, italiana e francese), tra cui 221 risalenti al detto biennio 1748-49. Contiene lettere di Franz a Marianne (e viceversa), lettere del musicista Giuseppe Jozzi a Franz (e viceversa) e a Marianne, lettere di Christoph Willibald Gluck, del tenore Francesco Borosini e di vari altri mittenti. Per ulteriori dettagli si veda D. BRANDENBURG (a cura di), M. BEIER (con la collaborazione di), *Die Operisti als kulturelles Netzwerk. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker*, 2 voll., Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2021.

Marianne Geiereck in Pirker² e Franz Pirker si sposarono nel 1735 o 1736. Per Franz si trattava già del secondo matrimonio. La sua prima moglie, Josepha Susanna Geiereck, che egli sposò nel 1728,³ morì nel 1734. Era probabilmente la sorella maggiore di Marianne. Possiamo quindi presumere che la nuova unione, come d'uso a quei tempi, ebbe principalmente la funzione di un sodalizio economico, con la diciottenne Marianne come beneficiaria principale. Franz aveva frequentato il collegio nella sua città natale, Salisburgo,⁴ ed aveva ricevuto, come fanno intravedere anche sue lettere, una buona formazione umanistico-letteraria e musicale. Questa formazione gli permetteva di svolgere l'attività di violinista, compositore di musica, maestro di cappella, insegnante di canto e – grazie alla sua conoscenza dell'italiano – anche di librettista.⁵ Le lettere di Marianne, invece, tradiscono un livello d'istruzione molto più basso, e un modo di esprimersi piuttosto semplice e certe volte persino sgrammaticato, sia nella sua lingua madre sia nel suo italiano di uso professionale.⁶ Era una brava cantante di professione senza particolare cultura.

Ma è proprio sulla base di questa abilità vocale che, nel corso della carriera dei coniugi, si venne a stabilire un nuovo equilibrio, una sorta di “impresa in miniatura”, in cui Marianne assunse un ruolo centrale, emancipandosi come garante della sopravvivenza economica della famiglia. Dopo alcune stagioni trascorse con la compagnia di Pietro Mingotti⁷ in giro per l'Europa asburgica, e un periodo a Vienna – dove Franz era già stato attivo negli anni 20, – la coppia decise, verso la fine del 1742, di cercare fortuna in Italia. Marianne ottenne una scrittura al Teatro San Grisostomo di Venezia per la stagione teatrale del 1743/44. In una lettera calligrafica, certamente non scritta di suo pugno, la cantante ringrazia “Sua Eccellenza Pietro Vendramin” per averla proposta alla direzione teatrale come Seconda donna:⁸

² Per la biografia dell'artista cfr. M. BEIER, *Mehr als nur die Nachtigall vom Hohenasperg: Die Karriere der Sängerin Marianne Pirker (1717?-1782)*, tesi di laurea, Università di Salisburgo, 2020.

³ BEIER, *Mehr als nur die Nachtigall*, cit., p. 36.

⁴ Ivi, pp. 33-35.

⁵ A. SOMMER-MATHIS, R. STROHM, a cura di, *Das Wiener Kärntnertortheater 1728-1748. Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, Wien, Hollitzer, 2023, p. 89. Nel 1728, e per un certo periodo non precisato, Franz Pirker svolse anche le mansioni di un direttore dell'accademia di “canto italiano” istituita presso il Teatro di Porta Carinzia.

⁶ Per ulteriori dettagli rimando all'introduzione dell'edizione, BRANDENBURG, *Die Operisti*, cit., pp. 7-8.

⁷ R. THEOBALD, *Die Opern-Stagioni der Brüder Mingotti*, Wien, Hollitzer, 2015, pp. 29, 31-33, 46-47, 57-58.

⁸ Originale in italiano, lettera del 11 maggio 1743, cfr. BRANDENBURG, *Die Operisti*, lettera no. 1, pp. 41-42.

Eccellenza

Io mio trovo senza espressioni per dare le dovute grazie all'Eccellenza Vostra che si degnò di propormi a codesta nobile Assemblea e proteggere il mio poco merito a segno di rendere appieno contento il mio sommo desiderio di produrmi la prima volta nel principale Teatro d'Italia. Chi ha mosso così l'alto patrocinio dell'Eccellenza Vostra a farmi grazia così segnalata potrà ancora attestare che i miei primi pensieri furono quelli di fare ogni mio possibile, acciocché l'Eccellenza Vostra non avesse a pentirsi di avermi non solo proposta ma con la sua grande autorità fatta accettare per seconda donna [...].

Il marito dovette invece passare in seconda fila e accontentarsi di impegni orchestrali ad hoc al seguito della consorte. E infatti, in occasione di un ingaggio successivo di Marianne a Bologna per la stagione 1744/45, lo troviamo menzionato, ad esempio, nei documenti relativi a un'esecuzione orchestrale in chiesa, a fianco del collega violinista Angelo Giura, marito della cantante Maria Masi, la famosa Mariuggia.⁹

L'esperienza italiana finì, dopo ulteriori tappe a Parma e Livorno, nella tarda estate del 1746, quando la coppia indirizzò i propri passi verso Londra. Il regno di Gran Bretagna, da grande potenza europea, accoglieva allora nella sua capitale un folto corpo diplomatico, con molti emissari straordinari inviati in occasione delle trattative per la Pace di Aquisgrana. Per la loro doppia funzione di agenti politici e culturali, gli inviati erano personaggi di grande interesse per chiunque agisse nella sfera dell'opera italiana. La decisione dei Pirker di voler approfittare di questa particolare situazione ebbe però esiti inaspettati. Al più tardi alla fine della stagione 1747/48, l'impresario del King's Theatre, Charles Sackville Earl of Middlesex, il quale da sempre si trovava sull'orlo della bancarotta, non fu più in grado di pagare al proprio personale i soliti quartali, col risultato che neanche i Pirker riuscirono ad estinguere i debiti accumulati in attesa del saldo finale. Accadde dunque che il padrone di casa, a tutela del debito contratto con lui, confiscò loro il baule contenente effetti personali, indumenti, costumi, materiale musicale, e i gioielli di scena di Marianne.¹⁰ Tutto questo creò una situazione estremamente disagiata, anche perché la giurisdizione britannica in materia di debitori, particolarmente se stranieri, era piuttosto severa. Chi cercava di sottrarsi ai propri obblighi con una fuga dal paese rischiava l'arresto e la reclusione.¹¹

⁹ Marianne accenna questo fatto in una sua lettera del 11 settembre 1748, cfr. BRANDENBURG, *Die Operisti*, cit., lettera no. 16, pp. 41-42.

¹⁰ Cfr. BRANDENBURG, *Die Operisti*, cit., p. 2. Franz elenca il contenuto del baule in una sua lettera a Marianne del 28 ottobre 1748, no. 63.

¹¹ Cfr. lettera di Franz Pirker a Giuseppe Jozzi, 8 luglio 1749, no. 189: «3zo Vi do una nuova, che la Tedeschina già fuggita lasciando per 600 Lire di debbiti accompagnata dal maggior scarcava-

Contrariamente a quello che fece il musicista Angelo Maria Monticelli,¹² Marianne non poté adire alle vie legali e far causa al Sackville. La legge britannica di allora considerava una coppia sposata “persona giuridica unica”, senza diritto della donna di andare in tribunale per conto proprio.¹³ Inoltre, un lungo processo insieme al marito avrebbe richiesto una prolungata permanenza a Londra senza regolare guadagno. Per risolvere la situazione, in agosto 1748 la coppia decise quindi di separarsi temporaneamente.

Franz rimase a Londra in attesa che l'impresario adempiesse ai suoi obblighi, mentre Marianne, sia per le condizioni giuridiche abbozzate prima, sia per le migliori prospettive di guadagno, ritornò sul continente per ricongiungersi alla compagnia Mingotti.¹⁴ La raggiunse ad Amburgo, dove la compagnia si era stabilita in attesa di imbarcarsi per la Danimarca, e rimase con essa per l'intero periodo di separazione da Franz, che si concluse solo nella tarda estate o nel primo autunno del 1749.

Le lettere scambiate in seguito col marito fanno intravedere angustie economiche piuttosto gravi per entrambi i coniugi. Oltre a insidiare personalmente il Sackville, Franz cercò di sbarcare il lunario suonando occasionalmente e per pochi soldi nei salotti dell'alta borghesia o della nobiltà londinese,¹⁵ oppure chie-

lo, che c'è Inghilterra, ma il sbirro li sopraggiunse l'altro <x> mostra a lui la pistola, ma il sbirro dice, tirate bene, perché la mia preda già non lascio, e poi tocca a voi, [...]».

¹² Cfr. Lettere del 1 ottobre, no. 36, e 19 novembre 1748, no. 75, BRANDENBURG, *Die Operisti*, cit., pp. 166 e 307.

¹³ Cfr. M. WALTER, *Oper. Geschichte einer Institution*, Kassel, Bärenreiter 2016, p. 272. Walter cita a proposito il caso di Regina Mingotti del 1757.

¹⁴ Marianne descrive la compagnia in una lettera del 1 novembre 1748, cfr. BRANDENBURG, *Die Operisti*, cit., lettera no. 67, p. 276: «ich finde aber gar kein Vergnügen zu waßer zu gehen, dann man sagt mir hier wunderliche sachen von den meer vor, bey jeziger Zeit, allein es ist unmöglich zu land zu gehen wegen derer Spesen, dann sind 5: Frauen, 4: Menscher, 11 Männer, und 10 Kerlen, des pompeatischen Kind, und ein habduzent Hund, stelle dir alßo die confosion vor» («non mi piace per niente dover viaggiare per l'acqua, perché mi si raccontano cose strane del mare di questa stagione, ma è impossibile andare via terra per le spese, perché siamo 5 donne, 4 serve, 11 uomini, 10 servi maschi, il bambino dei Pompeati e una mezza dozzina di cani. Immaginati allora la confusione»). Le cinque donne sono identificabili (THEOBALD, *Die Opern-Stationen*, pp. 29, 31-33, 46-47, 57-58) con le cantanti Marianna Masi, la Pirker, Teresa Pompeati, Maria Giustina Turcotti e Gaspara Beccheroni. Gli uomini con Pietro Mingotti, Gluck, Paolo Scalabrini, i cantanti Antonio Casati, Franz Werner, Christoph Haager, Pellegrino Gaggiotti, il ballerino Angelo Pompeati. Altri tre non sono identificabili, come pure i dieci servi e le quattro serve.

¹⁵ Lettera del 28 novembre 1748, cfr. BRANDENBURG, *Die Operisti*, cit., lettera no. 78, p. 322: «Vorgestern kamme unherhoft des Comte Saint Germain sein bedienter in mein Haus, aber di parte della Milady Brown, und lude mich zu einem Concert ein. [...] Saint Germain spielte wie ein Engel, Monteleoni, und ich und Cervetto accompagnirten» («L'altro ieri venne inaspettatamente a casa mia un inserviente del Conte di Saint Germain per invitarmi da parte di Milady Brown a un concerto. [...] Saint Germain suonò come un angelo, Monteleoni, io e Cervetto lo accompagnammo [...])).

dendo la carità a colleghi e colleghe più benestanti.¹⁶ Marianne risponde alle sue frequenti lamentele illustrando le proprie condizioni critiche di esistenza. Nelle sue lettere affiorano regolarmente problemi e conflitti collegati al suo duplice ruolo di donna artista e madre di famiglia in una società di classe, per definizione caratterizzata da disuguaglianze. In alcuni casi si tratta di conflitti di costume sociale, in altri di preoccupazioni particolari private e in altri ancora di difficoltà professionali. Vediamone alcune più da vicino.

Uno dei maggiori ostacoli era la posizione di donna sola. Nel febbraio del 1749, a stagione danese conclusa, Marianne si volle mettere in viaggio da Amburgo a Stoccarda, dove risiedevano i suoi genitori. In quell'occasione, per ragioni economiche e professionali, organizzò per sé una serie di concerti presso alcune corti che avrebbe visitato strada facendo. Pur trovandosi in compagnia del suo servo Philipp, ella reclamò l'urgente ritorno del marito al suo fianco. Infatti, se si fosse presentata da sola come le colleghe Francesca Cuzzoni e Margherita Giacomazzi, avrebbe rischiato di dare un'impressione sconveniente: «[...] alleine auf ostern must du nach Hamburg kommen, dann es ist unmöglich daß ich die reiße nach Hauß mit dem Kerl allein thun kan, indem ich die Höfe unterwegs mitnehmen will, was würde ich alsdann für eine figur machen, etwa wie die cuzzoni und giacomazzi [...]» («ma per Pasqua devi venire ad Amburgo, perché è impossibile che faccia il viaggio di ritorno a casa con [il nostro] servo, dato che voglio visitare le corti sulla strada. Che figura farei al pari della Cuzzoni e la Giacomazzi»).

Anche in occasioni senza sfondo professionale, «la buona figura» poteva essere a rischio. In una lettera a Franz del 18 ottobre del 1748 leggiamo: «Gott gebe daß du dich bald änderst, und auf die reiße machest, dann es ist absolute nicht gut daß wir so geschieden sind, dann wann ich allein außspeise so mache ich gar keine gute figur» («Faccia Iddio che tua situazione cambi presto e che ti possa mettere in viaggio, perché la nostra separazione non è assolutamente confortevole: quando vado a mangiare fuori in osteria non faccio una buona figura»).

Le cautele utili a conservare la buona figura in pubblico erano probabilmente le stesse da applicare nell'ambiente professionale della compagnia Mingotti. Sebbene non sia possibile in questa sede approfondire la questione del libertinaggio presente (o assente) negli ambienti degli operisti, – peraltro ben docu-

¹⁶ Lettera del 7 gennaio 1749, cfr. BRANDENBURG, *Die Operisti*, lettera no. 93, p. 388: «der arme Pirker war an dem am Heiligen Dag keinen Bissen zu essen zu haben, wenn mich die Giacomazzi nicht eingeladen hätte» («il povero Pirker il giorno di Natale non avrebbe avuto neanche un boccone da mangiare, se non mi avesse invitato la Giacomazzi»).

¹⁷ 21 febbraio 1749, cfr. BRANDENBURG, *Die Operisti*, lettera no. 109, p. 451. Le traduzioni in italiano dell'originale tedesco sono a cura dell'autore di questo contributo.

¹⁸ Cfr. BRANDENBURG, *Die Operisti*, cit., lettera no. 55, p. 235.

mentato dalle lettere – vale la pena almeno accennare agli squilibri di potere esistenti in quel gruppo. Franz, infatti, pensa bene a mettere la consorte in guardia dalle ambigue intenzioni dei colleghi maschi:

[...] dann es werden etliche seyn, die gern von deinen Wittwen Stand profitiren möchten. Alte Liebe rostet nicht. Gluck, Chechini, Hager sind keine Kostverrachter [sic]. Giebe ihnen aus überflüssiger complaisance keinen Gelegenheit, dich allein finden zu lassen, und sich ihrer tentation zu exponiren, und üble suiten zu verursachen. Die Wohlanständigkeit und Beobachtung [sic] des exterieurs kan dir jezt zu einen guten Schild dienen [...].

[...] saranno in molti, quelli che vorrebbero con piacere approfittare del tuo stato di vedova. Antichi amori non arrugginiscono. Gluck, [i tenori] Checchini e Hager non disdegnano nessuna. Non dare a loro per eccessiva confidenza l'occasione di trovarti sola esponendoti in questo modo alla loro tentazione con cattive conseguenze. Decoro e cura del modo come ti presenti possono esserti uno scudo valido.¹⁹

Cionondimeno la compagnia poteva essere anche garante di sopravvivenza per chi si trovava in ristrettezze economiche. Il 13 settembre del 1748 Marianne scrive quanto segue:

liebster Pirker [...] in hofnung du wirst schon etliche von mir erhalten haben, ermangle nicht durch gegenwärtiges dich zu avvisiren, daß ich Gott lob sehr wohl bin, und hoffe zu Gott, daß wir uns völlig auß unsern Nöthen helffen werden, dann ich trage bedenken einen kreuzer zu spediren. das eßen kostet mich biß dato noch nichts dann der impressario schickt es mir von seiner Kuchel, dann er läst kochen vor sich, den haager, und den Kluck, und mir komt vor ich bin in einer neuen welt.

Carissimo Pirker, [...] nella speranza che tu abbia già ricevuto parecchie delle mie non faccio a meno di avvisarti con la presente, che grazie a Dio mi trovo in buona salute e spero in Dio che ci aiuti a liberarci dalle nostre angustie, perché esito a spedirti un centesimo. Il vitto finora non mi costa nulla, perché l'impresario me lo manda dalla sua cucina, dove fa cucinare per se stesso, il Haager e per Gluck. Mi sembra di trovarmi in un mondo tutto nuovo.²⁰

Questo «mondo nuovo» però non risolse tutto. Il 15 ottobre del 1748 Marianne comunica senza mezzi termini: «[...] alleine ich bin völlig nackend, kan auch vom Impresario kein gelt mehr verlangen, weil ich nur noch 100. ducaten zu haben habe, er gibt mir biß dato das eßen weil er wohl sieht daß ich spahren muß» («[...] ma sono completamente nuda e non posso chiedere altri soldi

¹⁹ 10 settembre 1748, BRANDENBURG, *Die Operisti*, cit., lettera no. 14, p. 74.

²⁰ Cfr. BRANDENBURG, *Die Operisti*, cit., lettera no. 17, p. 89.

all'impresario, perché con lui mi sono rimasti solo 100 Ducati di credito, e per adesso mi da il vitto, perché vede che devo risparmiare [...]»²¹

Tale obbligo al risparmio era dovuto tra l'altro alle continue richieste di aiuto da parte di Franz, accontentate però solo saltuariamente. Era Marianne che teneva in mano le redini economiche della famiglia, con tre figlie a carico, due a Stoccarda dai nonni e una (nata durante il soggiorno in Italia) affidata alle suore carmelitane di Santa Maria Maddalena dei Pazzi a Bologna: «[...] noch ist es unmöglich etwas nacher Hauß zu schicken, dann du weist daß ich auf Italien nothwendig denken muß, und können wir es thun, wann du das billet verwechßelt hast» («[...] per adesso non posso mandare nulla a casa, perché tu sai che sono costretta a pensare all'Italia. Lo possiamo fare, quando avrai riscosso il pagherò»)²²

Il sostentamento delle figlie, in particolare di quella accudita dalle suore a Bologna, richiedeva sforzi economici notevoli e complicati trasferimenti di soldi, spesso attuati con l'aiuto dell'agente teatrale Raffaele Turcotti. La situazione venne comunque agevolata dallo «stato di vedova»²³ al quale allude Franz nella lettera citata.

Anche se dal nostro punto di vista odierno può sembrare un po' fuori luogo, questo termine accenna per analogia a una ben definita posizione legale con particolari libertà. Pur non essendo vedova, Marianne da donna sola, anche se sposata, approfittava di una prassi legale ben consolidata, almeno negli ambienti degli Operisti. Per le donne sposate la facoltà di firmare cambiali e contratti era fondamentalmente limitata per legge (e dal "diritto comune"²⁴) dalla tutela di genere del marito. Alle vedove invece, per ovvii motivi, potevano essere concesse deroghe da questa regola, e per le artiste sposate si ricorreva, in assenza del marito, all'espedito giuridico del "tacito consenso" di quest'ultimo.²⁵ Grazie a questo cavillo Marianne era quindi in grado di svolgere trattative, stipulare contratti, di indebitarsi e di darsi agli affari, istituendo col marito un piccolo traffico di merci di lusso dalla Gran Bretagna al continente.²⁶

Ma non aspettandosi che il marito riuscisse ad estinguere i debiti con un

²¹ Cfr. BRANDENBURG, *Die Operisti*, cit., lettera no. 53, p. 225.

²² Lettera del 17 settembre 1748, BRANDENBURG, *Die Operisti*, cit., lettera no. 20, p. 99. Marianne non si vede in grado di mandare dei soldi ai propri genitori per il sostentamento delle due figlie che vivevano con loro a Stoccarda, perché si vedeva obbligata a pensare prima alla figlia a Bologna.

²³ Rimando a U. GERHARD, a cura di, *Frauen in der Geschichte des Rechts. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, München, Beck 1997, pp. 15, 17, 84.

²⁴ GERHARD, *Frauen*, p. 75.

²⁵ E. ROSMINI, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri*, Milano, Stabilimento Tipografico dell'Editore Manini, 1872, vol. 1, pp. 377 ss. e WALTER, *Oper*, cit., p. 271.

²⁶ Per maggiori dettagli su questo commercio rimando alla lettera del 5 settembre 1749, BRANDENBURG, *Die Operisti*, cit., lettere no. 216, p. 823 e no. 230 (con allegato conto), p. 857.

qualche profitto, e per riunire la famiglia, la Pirker si adoperò soprattutto per trovare un ingaggio a più lungo termine e a residenza fissa, possibilmente con adeguate mansioni anche per Franz. Quando nella stagione danese del 1748/49, il maestro di cappella Paolo Scalabrini tentò di dissociarsi dal Mingotti per istituire con il benestare della Regina di Danimarca Luisa una compagnia stabile di corte, anche Marianne si mise ad esplorare le proprie opportunità, dandone resoconto per lettera al marito. Quest'ultimo temette una possibile posizione di svantaggio della consorte e si prodigò in consigli come il seguente:

[...] In deinen Angelegenheiten muß ich dir auch noch meinen Rath geben: nemlich du sollst bey der Baronesse von Juel,²⁷ oder wenn du nur eine günstige Dame hast, bitten, daß Sie dich bey andern ihren guten Freünden, und Freündinen aufführe, weil du deinen Mann nicht hier hast. Du must aber nicht blöd seyn sondern sie expressè um dieses bit[en]. Dabey hast du die schöneste Gelegenheit die Ursach[en] unter den Hofe und Leüte zu bringen, warum ich nicht mit dir habe kommen können. Durch Dames zu gehen ist der beste und reputirlichste Weg allerorten. Erstlich giebt ihre Protection weit mehrer aus, denn der Cavaliers, 2do ist es auch ehrbahrer.

Per i tuoi affari ti devo dare un consiglio: Ti devi rivolgere alla Baronessa von Juel [Sovrintendente alla Regina] o un'altra dama utile che ti introduca presso i suoi buoni amici o sue buone amiche, perché non hai il tuo marito con te. Non devi essere stupida, devi chiederlo espressamente. Così avrai un'ottima occasione per diffondere presso la gente della corte la ragione per cui non posso essere con te. Passare per le Dame è ovunque la migliore e più onorabile strategia. In primis perché la loro protezione rende più di quella dei cavalieri e in secondo luogo, perché è più rispettabile.²⁸

Le trattative fallirono a causa di un budget teatrale troppo piccolo e di condizioni salariali inaccettabili. 300 Ducati coll'obbligo di esibirsi sia nell'opera seria sia nell'opera buffa, e di cantare senza «regalo» (ovvero una retribuzione straordinaria) in eventuali concerti da camera a corte, erano insufficienti. Inoltre, e soprattutto, dal punto di vista della cantante stessa, tale compenso non era all'altezza dei suoi meriti. Il 3 giugno del 1749 Franz scrive a questo proposito: «Du kanst ja genug Opern Bücher, die du alle in Händen dort, und Sonetti aufweisen, wo du gesungen, und niemahlen keine Battello und Serenaten Sängerin gewest» («Tu sei in grado di presentare un numero sufficiente di Libretti che hai nelle tue mani e di sonetti per documentare, dove hai cantato e che non sei mai stata una cantante da battello o da serenata»).

Libretti, sonetti e una paga equivalente, infatti, erano in generale punti di

²⁷ La sovrintendente della Regina di Danimarca.

²⁸ Lettera del 28 novembre 1748, BRANDENBURG, *Die Operisti*, cit., lettera no. 78, p. 322.

²⁹ BRANDENBURG, *Die Operisti*, cit., lettera no. 149, p. 602.

riferimento essenziali del marketing di una fortunata carriera artistica e, per questo, rappresentavano la onnipresente base delle rivalità tra le soliste all'interno della compagnia. Poter o meno interpretare parti di primo uomo o essere relegata per principio a quelle di seconda donna costituiva tra le artiste ragione sufficiente per insulti, diverbi e intrighi. Quando, ad esempio, il musicista Giuseppe Jozzi cercò di farsi scritturare da Mingotti per la stagione del 1749/50, oltre alle sue richieste di retribuzione ritenute esose, il nodo principale fu quello di trovare un accordo che garantisse a Marianne, nonostante la concorrenza delle colleghe, parti di rilievo per una sufficiente visibilità in scena.³⁰

Nel caso di estenuanti trattative con la direzione teatrale di Vienna nell'autunno del 1748 l'artista invece rifiutò l'offerta in quanto ritenuta troppo bassa per la sua prestazione; inoltre, suo marito avrebbe dovuto suonare in orchestra e fare l'arrangiatore di balletti senza ricevere alcun compenso:

[...] Mein gott morgen ist opera und post tag nach wien ich weiß nicht was ich schreiben soll, dann sie offeriren mir 400: ducaten, und du bist auch obligirt zu spiehlen, und dann und wann ballet zu componiren, ich thue es aber um dießen preis nicht, basta ich werde müßen einen post tag warten, dann ich kan mir nicht so geschwind [entscheiden].

[...] Mio Dio, domani andiamo in scena ed è il giorno della posta per Vienna e io non so cosa scrivere, perché mi offrono 400 ducati e tu saresti anche obbligato a suonare e di arrangiare di tanto in tanto un balletto. Ma non lo faccio a questo prezzo, basta, dovrò aspettare un giorno di posta, perché non mi posso [decidere] così velocemente.³¹

Tuttavia, la decisione non sembra essere ancora stata definitiva. Tre giorni più tardi Marianne scrive: «Morgen soll ich nach wien resolviren, alleine die Besoldung ist zu schlecht, dann es sollen nur 400: ducaten vor das ganze jahr seyn vor dich und mich, morgen schreibe ich und will es auf 500 poussiren [...]» («Domani mi devo decidere per Vienna, ma il salario è troppo basso, perché sono solo 400 ducati per tutto l'anno per te e me. Domani scriverò e cercherò di spingerlo a 500 [...]»)³²

A differenza di quanto offerto dalla direzione teatrale viennese, Franz avrebbe ricevuto un incarico pagato al suo rientro nella compagnia Mingotti. Grazie agli indefessi sforzi di Marianne, egli avrebbe potuto prendersi carico della

³⁰ Lettera del 10 giugno 1749, BRANDENBURG, *Die Operisti*, cit., lettera no. 158, pp. 623-625. Il problema viene discusso anche in altre lettere.

³¹ Lettera del 15 ottobre 1748, BRANDENBURG, *Die Operisti*, cit., lettera no. 53, p. 226.

³² Lettera del 18 ottobre 1748, BRANDENBURG, *Die Operisti*, cit., lettera no. 55, p. 234.

copiatura della musica, ricevendo, probabilmente, una paga ad hoc per ogni prestazione. Le trattative con Vienna comunque non ebbero un esito positivo.

Quando si sparse la notizia che Francesca Cuzzoni avrebbe lasciato il servizio alla corte del Württemberg per tornare in Italia, Marianne prese subito l'iniziativa di contattare il Ciambellano del Duca Carlo Eugenio e di sua consorte Elisabetta Federica Sofia di Bayreuth. Il 6 giugno 1749 scrive al marito: «[...] enfin Gott gebe was er will, es sind schon 4. tåg daß mann mir 1200 fl. offeriren laßen, ich bin aber auf 1500 beruhet, morgen werde die Resolution hören, es versteht sich aber wann du komst mann dir aparte Besoldung geben wird, mann will dich aber vorhero hören» («[...] infine, Dio dia quello che vuole, sono già quattro giorni che mi si fece offrire 1200 fiorini, ma io insisterò sui 1500. Domani sentirò la decisione, è comprensibile però che quando sarai arrivato ti si concederà un salario a parte, ma ti vogliono prima sentir suonare»)³³.

Il 19 giugno 1749 arrivò finalmente la buona notizia:

[...] enfin ich muß dir doch berichten daß ich vor 8: tågen aufs künftige [...] in hießige Dienste angenommen worden bin, und zwar mit allen avantagen so mann wünschen kan, dann ich habe nicht nur der Cuzzoni ihre Besoldung, sondern habe die Helfte naturalien, welche mann gedoppelt verkauft, mithin komme ich auf 1800 fl. ich allein, hernach wird mann dir nach deinen meriten auch eine Besoldung außwerfen, dann mann will dich zu erst hören, wann ich eine schöne arie welche neu von Klug ist, so sage ich sie seye von dir [...].

[...] infine di devo ancora riferire che 8 giorni fa sono stata assunta [...] in servizio per il futuro con tutti i privilegi che si possa desiderare, perché non solo ho il salario della Cuzzoni, ma anche la metà in prodotti naturali, che possiamo vendere per il doppio. In questo modo da sola arrivo a 1800 fiorini e più tardi ti si concederà un salario equivalente ai tuoi meriti, ma ti si vuole prima sentire suonare, e se mi capitasse una bell'aria nuova di Gluck, dirò che l'hai composta tu.³⁴

La Pirker raggiunse l'obiettivo anche grazie al suo networking al femminile, conquistando la benevolenza della madre e della consorte del duca.³⁵ Nel corso degli anni si istituì un particolare rapporto di confidenza tra l'artista e la giovane duchessa, che però al momento della separazione del duca dalla consorte, nel 1756, portò alla sua carcerazione insieme al marito. Le cause esatte di quanto accadde rimangono ad oggi sconosciute. Tornata in libertà nel 1764 e segnata

³³ BRANDENBURG, *Die Operisti*, cit., lettera no. 152, p. 609.

³⁴ BRANDENBURG, *Die Operisti*, cit., lettera no. 169, p. 667.

³⁵ Marianne fece di tutto per esaudire i desideri della duchessa in materia di articoli di lusso britannici, cfr. ad es. la lettera del 22 giugno 1749, BRANDENBURG, *Die Operisti*, cit., lettera no. 174, pp. 685-687.

dalla prigionia, Marianne non tornò più sulle scene. Morì nel 1782. In questo caso, paradossalmente, fu proprio la strategia della “protezione aristocratica al femminile” a segnare la sua sorte.

Le vicissitudini private e professionali di Marianne Pirker illustrano molto bene il fragile equilibrio tra restrizioni sociali e legali, all'epoca vigenti per tutte le persone comuni, e le libertà offerte dalla professione di cantante operista. Quest'ultime erano principalmente dovute a una prassi legale costretta a scendere a compromessi in questioni come la “tutela di genere”. La mobilità delle cantanti attive nell'opera italiana all'epoca e la vasta area geografica interessata da quest'ultima non consentivano altre soluzioni in assenza di un marito o altro parente maschio. Ciononostante, il diritto comune e la sua applicazione nell'ambiente degli operisti – e più in generale dei teatranti – del Settecento rimane un ambito di ricerca ancora tutto da esplorare. Futuri studi potrebbero approfondire le sfaccettature della prassi legale nelle “piazze” più rinomate (Venezia, Napoli, ecc.), in aree geografiche e politiche come ad es. la Lombardia austriaca o l'area asburgica nel suo complesso, nonché all'interno delle istituzioni teatrali stabili e delle compagnie itineranti come quelle dei Mingotti. L'epistolario dei Pirker offre spunti sufficienti per altre ricerche in materia.

Bibliografia

- M. BEIER, *Mehr als nur die Nachtigall vom Hohenasperg: Die Karriere der Sängerin Marianne Pirker (1717?-1782)*, tesi di laurea, Università di Salisburgo, 2020.
- D. BRANDENBURG, Daniel (a cura di), M. BEIER (in collaborazione con), *Die Operisti als kulturelles Netzwerk. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker*, 2 voll., Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2021.
- U. GERHARD, (a cura di), *Frauen in der Geschichte des Rechts. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, München, Beck, 1997.
- E. ROSMINI, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri*, Milano, Stabilimento Tipografico dell'Editore Manini, 1872.
- A. SOMMER-MATHIS e R. STROHM (a cura di), *Das Wiener Kärntnertortheater 1728-1748. Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, Wien, Hollitzer, 2023.
- R. THEOBALD, *Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti*, Wien, Hollitzer, 2015.
- M. WALTER, *Oper. Geschichte einer Institution*, Kassel, Bärenreiter, 2016.

Virtuose nel contesto
della drammaturgia musicale

Francesca Menchelli-Buttini

Vittoria Tesi in *Merope* a Vienna (1749)*

A chiusura di una carriera lunga e fortunatissima, acclamata come il miglior contralto della sua epoca, sia per l'inarrivabile maestria nella recitazione, sia per una voce eccellente, estesa almeno due ottave, Vittoria Tesi recitò ancora in qualità di prima donna nelle produzioni viennesi degli anni 1748-1751, sotto la protezione dell'imperatrice e del principe Joseph Friedrich di Hildburghausen. Fra le immagini femminili cui ella prestò voce e gesto, figurano anzitutto le eroine eponime Semiramide (*Semiramide riconosciuta*, 1748), Didone (*Didone abbandonata*, 1749), Andromaca (*Andromaca*, 1750) e Merope (*Merope*, 1749).¹ L'ultimo titolo è classificato in diversi repertori come riproposizione dello spettacolo inaugurato a Venezia nel 1741-1742, con musica di Niccolò Jommelli da un dramma rimaneggiato di Apostolo Zeno,² sebbene lo studio delle fonti, cioè della copia manoscritta della partitura e del relativo libretto a stampa,³ dimostri

* Questo lavoro si inserisce nell'ambito del progetto di ricerca "Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice" (WoVen), finanziato dal Norwegian Research Council (progetto n. 326030).

¹ Sulla produzione e ripresa di titoli italiani a Vienna nel periodo 1748-1751, e sulla presenza di Vittoria Tesi, mi permetto di rimandare a F. MENCHELLI-BUTTINI, *Riprese e nuove intonazioni di drammi per musica italiani a Vienna fra il 1748 e il 1751*, in *I libretti italiani a Vienna tra Sei e Settecento*, a cura di A. DE FEO, A. NOE e N. USULA, Vienna, Böhlau, 2025, pp. 555-583, e Id., *Gluck e Jommelli per Vittoria Tesi (Vienna 1748-1754)*, in *Canterine e virtuose sulle scene teatrali del XVIII secolo*, Atti del convegno di studi (Reggio Calabria, 1-2 ottobre 2018), a cura di N. MACCAVINO, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio "F. Cilea", in corso di stampa.

² Sulla *Merope* (Venezia 1741) di Niccolò Jommelli mi permetto di rimandare a F. MENCHELLI-BUTTINI, *La «Merope» di Niccolò Jommelli (Venezia 1741-1742)*, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, a cura di M.I. BIGGI *et al.*, Napoli, Turchini, 2018, pp. 693-737, oltre che – nello stesso volume miscellaneo – ad A. CHEGAI, *Jommelli al S. Giovanni Grisostomo. Percorsi extra-metastasiani di un napoletano a Venezia, con alcune chiose su Merope (1742)*, pp. 739-764.

³ Si tratta della partitura conservata in A-Wn, Ms 17948 (d'ora in avanti *Merope* A-Wn), numerata ogni dieci carte: La Merope [in matita, fra parentesi quadre, JOMELLI] / Drama Per Musica / Da Rappresentarsi / Nel nuovo Privilegiato. / Imperial Teatro. / In Vienna. / L'Anno. 1.7.4.9. Il

in realtà come la rappresentazione del 1749 intrattenga con il precedente veneziano un rapporto parziale, limitato alla protagonista, la medesima Vittoria Tesi.

Il presente lavoro si propone quindi di ricostruire – laddove possibile – la provenienza della musica riutilizzata nel 1749, di verificare l'eventuale contributo degli interpreti, in particolare di Vittoria Tesi, alla configurazione dello spettacolo e di valutare la congruenza dell'operazione dal punto di vista della qualità drammatica, anche rispetto alla considerevole tradizione librettistica, veneziana e non, della storia della regina di Messenia.⁴

Il mito narra come Merope vedesse uccidere Cresfonte e due dei suoi figliolletti per comando di Polifonte, che s'impadronisce del potere costringendola a nuove nozze; dopo diversi anni, il terzo e ultimo discendente della coppia reale legittima – posto in salvo dalla madre – torna per vendicarsi, sotto mentite spoglie: Merope corre allora il rischio di uccidere inconsapevolmente il figlio superstite, che per una serie di strane coincidenze ella crede l'assassino del figlio medesimo, ma il giovane viene riconosciuto sul punto in cui il colpo fatale sta per essere inferto.

Al netto di riduzioni e di accomodi di lieve entità, variamente disseminati, l'impianto e la versificazione del 1749 molto devono all'adattamento del libretto originale di Zeno messo in scena a Napoli nel 1748 (musica di Gioacchino Cocchi), a sua volta in contatto con la tradizione delle rappresentazioni romane del dramma (1740, Giuseppe Scarlatti e 1743, Domenico Terradellas) e veneziane (1734, Domenico Lalli e Geminiano Giacomelli, 1741-1742 Jommelli). Vienna 1749 trae dal libretto napoletano la sistemazione del primo atto; il dialogo fra Trasimede e Merope nel mezzo del secondo atto (II 6-7 da II 5-6); all'incirca le scene dell'accusa a Merope di uxoricidio (II 8-9), salvo gli accomodi necessari a preparare il quartetto finale, «Prenditi i giorni miei» (II 10); l'esordio del secondo e del terzo atto, pur con aggiustamenti, dal momento che nel secondo atto sono rovesciate le entrate (Licisco, Argia) e la sequenza iniziale del terzo atto termina con un monologo di Polifonte (III 3). Cadono inoltre, nel 1749, alcune

libretto si trova in H-Bn, 164.192 (d'ora in avanti *Merope* 1749): MEROPE / DRAMMA PER MUSICA, / DA RAPPRESENTARSI / NEL NUOVO PRIVILEGIATO / IMPERIAL TEATRO, / IN VIENNA / L'Anno M. DCC. XLIX. / Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore / di Corte di S. S. C. R. M. Alle schede bibliografiche e – ove possibile – alle copie elettroniche dei libretti si può accedere attraverso il progetto Corago dell'Università di Bologna (corago.unibo.it).

⁴ Per annotazioni più dettagliate sulle qualità della tradizione librettistica e drammatica che si sviluppa complessivamente attorno al mito di Merope mi permetto di rimandare a F. MENCHELLI-BUTTINI, «*Merope*» fra Zeno, Maffei e la tradizione operistica del Settecento, in *Apologhi morali: i drammi per musica di Apostolo Zeno*, Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 4-5 ottobre 2013), a cura di G. PITARRESI, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio "F. Cilea", 2018 («Sopplimenti musicali», I/17), pp. 1-62.

scene o blocchi di scene interlocutorie, come la Camera reale del secondo atto e il monologo di Licisco che nel terz'atto precede la mutazione degli «Appartamenti di Merope». L'ordine degli eventi che conducono allo scioglimento, a partire da III 5, discende da Venezia 1741, salvo l'assetto meno spettacolare dell'ultima scena e la battuta di Argia, «Tutto è menzogna» (III 8), presa da Napoli 1748, in luogo del «Tutto è bugia» (III 7) di Venezia 1741 (e dell'originale di Zeno intonato da Francesco Gasparini nel 1711).

Dall'intonazione di Jommelli del 1741 discendono l'*incipit* del Coro finale, la Sinfonia del secondo atto, il recitativo accompagnato di Egitide all'esordio, oltre che soprattutto i punti salienti della parte della regina, letteralmente coincidenti, sia per le parole sia per le note, con l'intonazione di Jommelli che Tesi eseguì a Venezia nel 1741-1742: sono il monologo di I 7 (unito alla scena seguente come in Napoli 1748); l'aria di I 9, «Barbaro traditor»,⁵ e la grande scena d'ombra di III 11, «Deh, parlate che forse tacendo». Due innovazioni, la seconda non trascurabile, si registrano nel secondo atto, a II 6, in cui «Soccorso al mio dolore» – nuovo testo e nuova musica – sostituisce «Un'aura soave», e in II 10, in cui il quartetto «Prenditi i giorni miei» rimpiazza la solita successione di arie, inclusa «Un empio m'accusa» (II 10) di Merope.

Merope, Vienna 1749, II 6

MEROPE

Soccorso al mio dolore,
pietà da te sperai;
ma tu pietà non hai,
tu m'abbandoni ancor.

Vendica il figlio estinto,
torna di sangue tinto,
e crederò che amore,
che pietà senti allor.⁶

Merope, Venezia 1741, II 7

MEROPE

Un'aura soave

⁵ Il manoscritto (*Merope* A-Wn, I, cc. 107r-118v) non tiene conto della cassatura di b. 2 (una ripetizione) nell'autografo (D-Sl, HB XVII 246a-c), così come nelle copie di D-Sl, HB 247a-c, D-Dl, Mus. 3032-F-2, GB-Lbl, Add. Ms. 16041, D-Mbs, Mus. Ms. 4469 (ma non F-Pn, MD D-6249). I corni sono in Re, a differenza di tutte le altre fonti, e manca la corona sulla domanda «a me?».

⁶ *Merope* 1749, p. 33. Nelle trascrizioni dei testi, laddove non presente un'edizione critica, si sono sciolte eventuali abbreviazioni e si è ammodernato l'uso degli apostrofi, degli accenti, delle maiuscole, della *h* e della *j* e, con molta moderazione, la punteggiatura, specie riguardo all'impiego dei punti esclamativi e interrogativi.

di dolce vendetta
 al core d'intorno
 spirando m'affida
 mi piace, m'alletta
 e in mezzo alle pene
 conforto mi dà.

Non curo la morte,
 non curo il periglio,
 felice mia sorte
 se l'empio cadrà.⁷

In entrambi i casi, Merope è tutt'uno con il pensiero di vendicare l'assassinio del figlio, un assillo variamente declinato in forma di monologo oppure di dialogo in cui il destinatario assume un peso rilevante. «Soccorso al mio dolore» sviluppa i punti centrali toccati nel recitativo precedente, come ad esempio la richiesta di vendetta e di pietà da parte della regina e la sua reazione dinanzi ai tentennamenti di Trasimede, anche sul piano verbale e delle figure retoriche: così la circolarità fra la domanda iniziale «Tanta empietà soffrite, astri tiranni! / A chi chiedo vendetta?» e il comando che apre la seconda strofa dell'aria, «vendica il figlio estinto», a suggellare le ricorrenze della parola 'vendetta' o delle relative voci verbali («deh, vendetta, pietà», «vendica estinto», con anticipo dell'aggettivo, «che coraggio non hai per vendicarmi»); la derivazione del concetto di «torna di sangue tinto» da «ritorna asperso del sangue di quell'empio», per accedere alla gratitudine di Merope; infine, l'anafora o figura di ripetizione in fine del recitativo e dell'aria, con un ribaltamento da formulazione negativa ad affermativa (rispettivamente «che godi a miei tormenti, / che pietade non hai, che amor non senti» e «e crederò che amore, / che pietà senti allor»).

L'intonazione di «Un'aura soave» (Allegretto 6/8, Re maggiore),⁸ per voce e archi, rappresenta l'idea di un lieve soffio attraverso i ritmi lombardi (al livello di due biscrome più croma col punto) e la placida stazionarietà del canto attorno alla nota La; una figurazione parzialmente differente e una disposizione delle parti più dinamica (violini I con la voce quasi in dialogo con violini II, viole e bassi) rendono l'accumulazione asindetica delle voci verbali «m'alletta, mi piace», con l'aggiunta nella seconda sezione di canto della progressione discendente e della venatura di Mi minore. Il riferimento alla morte nella parte centrale forse determina la scelta di un differente accompagnamento, per ottavi ripetuti,

⁷ MEROPE / *Dramma per Musica* / da rappresentar^{si} nel / famosissimo Teatro / GRIMANI / di / S:^N GIO: GRISOSTOMO / il Carnovale / 1742 / dedicato / alla Veneta / Nobiltà. (copia consultata I-Bc, Lo 2557, p. 41, d'ora in avanti *Merope* 1741-1742).

⁸ *Merope* D-Dl, II, pp. 193-197.

omoritmico, cambiando il ritmo armonico ad ogni battuta; il basso discende quindi per moto cromatico a «felice mia sorte», in direzione contraria rispetto alla voce (all'unisono con i violini II). La cadenza all'unisono di voce e accompagnamento non è un espediente raro nel repertorio di Tesi, dotata di forza e di estensione per sostenere simili passaggi, tanto è vero che in «Soccorso al mio dolore» (Andante 3/8, Sol maggiore)⁹ l'organico di flauti, violini e due parti di viola suona al completo e in continuità per gran parte delle sezioni di canto, di norma secondo questo assetto: le prime parti di flauto, violino e viola con la voce, le seconde all'unisono.¹⁰ Ciò avviene, ad esempio, all'esordio sui primi due versi, il secondo ripetuto in una successione tripartita abb', in cui ciascun segmento è contrassegnato da una fermata, con compiti di articolazione, e per dar tempo al gesto vocale e scenico dell'interprete, quasi a trasformarne il senso in un appello stringente, in esclamazioni. L'avversativo «ma» e il «tu» a capo del terzo verso segnano un mutamento, specie nel rapporto col canto, della figurazione di accompagnamento, più concitata, di biscrome ripetute, in conformità con il repertorio di furia e con un indirizzo più marcato all'interlocutore Trasimede; non mancano quindi i salti nella linea vocale, di sesta, settima e ottava, fin dall'attacco. La seconda sezione di canto A' ripercorre fedelmente i passi di A dal punto di vista motivico, ma con un diverso colore armonico, dando spazio alla tonalità relativa minore della sottodominante e alla tonica minore.

Le scene finali II 10-14 di Venezia 1741 sono condensate in II 10 di Venezia 1749: l'aria di Merope «Un empio m'accusa» nelle battute di recitativo «un impostor m'accusa / un empio mi condanna» (e successive); le posizioni degli altri personaggi, Polifonte, Epitide, Argia, nel quartetto «Prenditi i giorni miei» (II 10).¹¹ L'intonazione (Allegro assai C, Do minore)¹² dota ciascun personaggio di un proprio disegno melodico, in un diverso ambito armonico, e rileva con particolare enfasi gli esortativi di Merope e di Epitide, rispettivamente «lasciami» e «consola», oltre che il sospiro di lui, «ah», mentre l'intervento di Argia segna un'ulteriore differenza per via del basso di soli violoncelli e della mancata replica del secondo verso. Si realizza inoltre una sorta di sticomitia in termini

⁹ *Merope* 1749, II, cc. 55v.-68v.

¹⁰ L'uso dei fiati simultaneamente al canto nelle arie scritte per Tesi caratterizza anche le altre opere viennesi delle stagioni 1748-1751: per *Achille in Sciro* (1749) di Jommelli cfr. N. JOMMELLI, *Achille in Sciro. Vienna, Burgtheater, 1749*, edizione critica a cura di G. VIVIANI, Pisa, ETS, 2023, p. xxxi (Musica Teatrale del Settecento italiano. Drammi per Musica di Niccolò Jommelli).

¹¹ Sull'introduzione di un quartetto, comune anche all'*Artaserse* (1749) di Baldassare Galuppi, mi permetto di rimandare a P. METASTASIO, B. GALUPPI, *Artaserse*, partitura in facsimile, edizione del libretto, saggio introduttivo a cura di F. MENCHELLI-BUTTINI («Drammaturgia Musicale Veneta», XX), Milano, Ricordi, 2010, pp. ix-lxiii.

¹² *Merope* A-Wn, II, cc. 98v.-119r.

musicali facendo intervenire le ‘risposte’ di Merope ad Epitide e ad Argia sull’ultima nota di ciascuno, senza soluzione di continuità e quasi con urgenza. Le voci si dispongono quindi a coppie o a tre, seppur brevemente, prima Polifonte più Merope, Epitide più Argia, dal grave all’acuto, poi Epitide su Merope più Argia oppure Polifonte su Merope più Epitide, avanti di sovrapporsi simultaneamente. L’assetto in coppie prevale all’esordio della seconda sezione di canto, dove la mescolanza delle battute di Polifonte e di Merope, così come il rivolgersi di seguito, a stretto giro, di Merope ai due giovani può tradursi con assoluta efficacia sul piano della recitazione, in ispecie dalla parte della regina, grazie alle indiscutibili capacità attoriali di Vittoria Tesi.

Se si considera il resto della partitura, un simile principio di coerenza si registra nella scelta di trarre la parte del figlio Epitide, con perfetta simmetria, da un’altra singola produzione, quella *Merope* andata in scena a Venezia nel 1734 con gli accomodi di Domenico Lalli e la musica di Geminiano Giacomelli. Gaetano Majorano (Caffarelli) – Epitide a Vienna – vi aveva recitato da secondo uomo, nei panni di Trasimede, accanto a Carlo Broschi (Farinelli) come primo uomo. Le arie «Dono d’amica sorte» (I 3), «Che gran pena, che tormento» (I 12 / I 14, precedendo Vienna), «Quell’usignuolo» (II 5 / II 4, precedendo Vienna),¹³ e «Sposa... non mi conosci» (III 8 / III 7, precedendo Vienna) sono riprese senza mutamenti. L’innovazione di assegnare a Epitide la conclusione del primo atto nacque proprio attorno alla figura di Farinelli, interprete del ruolo a Torino, Lucca e Venezia fra il 1732 e il 1734, con la condivisione del testo del recitativo, benché non di quello dell’aria. Sembrerebbe un trattamento d’elezione, che sostanzia l’ipotesi di un coinvolgimento più attivo delle due prime parti,¹⁴ mentre per gli altri si assembla musica di varia provenienza, seppure con qualche logica e con l’intento di costruire uno spettacolo dotato di senso. Occorre dunque valutare caso per caso le parodie e gli imprestiti nel loro rapporto dialettico con il modello di partenza.

¹³ L’aria proviene dal *Gismondo re di Polonia* (Roma, 11 gennaio 1727) di Francesco Briani e Leonardo Vinci, con lievi varianti. Caffarelli la cantò nel *Siface* andato in scena a Napoli il 4 dicembre 1734 con musica di Giuseppe Sellitto e altri (con la differenza di «piange» invece di «spiega» al quinto verso), oltre che nel *Cajo Mario* fiorentino del 1747 (mutata la seconda strofa e l’incipit in «Qual l’usignolo»).

¹⁴ La familiarità fra Tesi e Caffarelli, che si intuisce nelle pieghe delle lettere di Metastasio riferite al comune ingaggio a Vienna, risaliva a molti anni addietro. Nel 1733, ad esempio, mentre entrambi recitavano a Milano nella *Semiramide* di Porta, Tesi fece da intermediaria con il teatro di Bologna per l’ingaggio nel *Siroe* del maggio dello stesso anno (musica di Hasse); si trovò pure costretta a calmare il collega che temeva di rischiare la propria carriera apparendo come secondo uomo accanto a Farinelli primo uomo. Le lettere di Tesi e di Caffarelli relative all’episodio si trovano in ASB, *Archivi privati e diversi*, Fondo Pepoli, Serie V, b. 155 (1733); quelle di Tesi saranno pubblicate in una monografia in preparazione a cura di chi scrive sull’attività della cantante a Venezia, sempre nell’ambito del progetto WoVen (*“Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice”*).

Il testo dell'aria di Polifonte in II 4, «Quella che il ciel ti diede», deriva anch'esso da Venezia 1741-1742, ma la musica non è quella di Jommelli per Venezia.¹⁵ «Veggio il ciel turbato e nero» è invece rivisto per Licisco (I 6), sulla base della riscrittura che l'interprete Marianna Galeotti aveva eseguito nel *Cajo Mario* fiorentino del 29 settembre 1747,¹⁶ come Aquilio in III 3, a sua volta discendente, con varianti nella prima strofa e nuova seconda strofa sentenziosa, dalla versione per la medesima interprete in *Armida* (Venezia, 26 dicembre 1746, I 7) di Bartolomeo Vitturi e di Ferdinando Bertoni:

Merope, Vienna 1749, I 6

LICISCO

Vedo il ciel turbato e nero,
vedo il mar tutto in tempesta,
ma speranza ancor mi resta
benché presso a naufragar.

Al riparo accorto pensi,
chi fuggir brama il periglio,
che chi tardo è nel consiglio
poi si trova in preda al mar.¹⁷

Cajo Mario, Firenze 1747, III 3

AQUILIO

Veggio il ciel turbato e nero,
veggo il mar tutto in tempesta,
pur speranza ancor ci resta
benché presso a naufragar.

Al suo scampo in tempo pensi,
chi fuggir brama il periglio,
che chi tardo è nel consiglio
si ritrova in preda al mar.¹⁸

¹⁵ Il testo si trova anche negli allestimenti di *Merope* di Firenze (11 febbraio 1743), Bologna (27 gennaio 1745) e Ferrara (26 dicembre 1745), musica di autore anonimo, in tutte le occasioni per il tenore Carlo Carlani.

¹⁶ Lo stesso in cui aveva recitato anche Caffarelli (vedi di sopra).

¹⁷ *Merope* 1749, p. 14.

¹⁸ CAJO MARIO / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI IN FIRENZE NEL / TEATRO DI VIA DELLA PERGOLA / *Nell'Autunno dell'Anno* 1747. / SOTTO LA PROTEZIONE / DELLA / SAC. CES. REAL MAESTA' / DI / FRANCESCO I. / IMPERADORE DE' ROMANI / SEMPRE AUGUSTO / DUCA DI LORENA, E DI BAR, ec. E GRAN DUCA / DI TOSCANA. / IN FIRENZE. CON LIC. DE' SUPER. / Si vende alla Stamperia di COSIMO MARIA PIERI / dirimpetto alla Chiesa di S. Apollinare. (copia consultata in I-Bc, Lo 6010, p. 47, quindi p. 48 per la citazione da III 4).

Il personaggio che canta riveste in *Cajo Mario* e in *Merope* il medesimo ruolo di aiutante dell'eroe, ma nel 1747 la sentenza finale si riallaccia al recitativo che precede («Vado; ma pensa / che fortuna è sempr'usa / d'esser crudel nemica a chi n'abusa»), quale rafforzativo del monito di Aquilio all'amico Annio, che vorrebbe tenerne conto nel successivo monologo di III 4 («Fido e verace amico, ai detti tuoi / si ceda: andiam, non si trascuri... oh dio!»), mentre nel 1749 quelle medesime parole giungono al termine della prima mutazione, in un monologo, in cui Licisco – non convinto dalla finzione del dolore di Polifonte – ribadisce come necessaria la «frode innocente» di far credere morto Epitide per salvarlo, frode ancora identificabile, pur tramite rimandi logici più sottili, con il «riparo accorto» e con il pronto «consiglio» della seconda strofa.

Almeno cinque arie si configurano nel libretto come parodie, sebbene in quattro casi (i primi citati di seguito) il manoscritto della partitura riporti il testo originario, non la versione parodiata: «Sempre il furor del vento» (I 5, Polifonte) e «Son fortunato» (II 2, Licisco) provengono rispettivamente da «Sprezza il furor del vento» (I 3, Osroa) e da «Son sventurato» (III 8, Farnaspe), nell'*Adriano in Siria* (1732) di Pietro Metastasio; «Non ho rimorso» (III 3, Polifonte) da «Non ti son padre» (I 12, Artabano) nell'*Artaserse* (1730) di Metastasio; «Senza parlarti» (III 5) da «Se ripigliarmi» (II 5, Segimero) nell'*Arminio* (Dresda 1745) di Giovanni Claudio Pasquini; «Vorrei narrar l'affanno» (II 1, Argia) da «Vorrei spiegar l'affanno» (I 4, Scitalce) nella *Semiramide riconosciuta* (1729) di Metastasio. Si è potuta accertare soltanto la paternità della musica di «Senza parlarti», perfettamente coincidente con «Se ripigliarmi» dell'*Arminio* di Johann Adolf Hasse;¹⁹ la consultazione di diverse messe in musica di *Adriano in Siria* e di *Artaserse* ha invece dato esito negativo.²⁰ La pagina iniziale di «Vorrei narrar l'affanno» esibisce il nome di David Perez, ma il libretto della 'sua' *Semiramide riconosciuta* (Roma 1749), in cui il ruolo di Scitalce era sostenuto da Caffarelli, porta l'aria originale; allo stesso modo non trova ulteriore riscontro l'assegnazione all'*Isola disabitata* (Palermo, 1748) in una copia che si conserva a Genova

¹⁹ Una copia della partitura di *Arminio* di Dresda 1745 è conservata in D-Hami, MS 49, ed è riprodotta in rete all'indirizzo <http://dx.doi.org/10.25673/89878>: ARMINIO / DRAMMA PER MU =/SICA / da rappresentarsi / IN DRESDA / FESTIGGIANDOSI IL FELICISSIMO / GIORNO NATALIZIO / di S. M. / IL RE DI POLLONIA, ELETTORE DI / SASSONIA. / fu posto in Musica da Gio. Adolfo Hasse, / Maestro di Cappella di S.R.M. / 1745. L'aria si trova nel vol. II, cc. 32r-35v.

²⁰ Si sono consultate le intonazioni di *Adriano in Siria* di Antonio Caldara (1732), Geminiano Giacomelli (1733), Giovanni Battista Pergolesi (1734), Riccardo Broschi (1735), Francesco Maria Veracini (1735), Baldassare Galuppi (1740), Giovanni Battista Lampugnani (1740), Gaetano Latilla (1747) e di *Artaserse* di Leonardo Vinci (1730), Johann Adolf Hasse (1730), Giovanni Battista Ferrandini (1739), Christoph Willibald Gluck (1741), Carl Heinrich Graun (1743), Domenico Teradellas (1744), Andrea Bernasconi (1746), Davide Perez (1748), Niccolò Jommelli (1749).

(«Del Sig:^r David / Perez / Nel Isola / Vorrei narrar l'affanno»), poiché dell'aria non v'è traccia nel manoscritto della festa teatrale posseduto dalla Biblioteca del Conservatorio di Napoli.²¹ Come si evince dal testo riportato qui di seguito, Argia risponde in *Merope* 1749 al comando di Licisco di trattenere il dolore e celare l'arcano dell'identità di Epitide; al contrario, a Scitalce viene chiesto di parlare, il qual desiderio egli non può esaudire:

Merope, Vienna 1749, II 1

ARGIA

Vorrei narrar l'affanno,
spiegarmi, oh Dio, vorrei,
ma se parlar mai tento,
fomento i mali miei,
s'avanza il mio dolor.

M'opprime amor tiranno,
m'agita avverso fato,
e afflitto e tormentato
sta il povero mio cor.²²

Semiramide riconosciuta, Roma 1749, I 4

SCITALCE

Vorrei spiegar l'affanno
nasconder lo vorrei;
e mentre i dubbi miei
così crescendo vanno,
tutto spiegar non oso,
tutto non so tacer.

Sollecito, dubbioso,
penso, rammento e vedo,
e agli occhi miei non credo,
non credo al mio pensier.²³

²¹ Si conservano due copie dell'aria staccata, in I-MC, 4-F/1-7 (RISM 852030322) e in I-Gc, B A.8.27 (scheda in URFM, www.urfm.braidense.it). Una copia del libretto della *Semiramide riconosciuta* (Roma, 1749) è in I-Mb, Racc. dramm. 2600. Il manoscritto dell'*Isola disabitata* si trova in I-Nc, 30.4.5. Le copie di «Vorrei spiegar l'affanno» attribuite a Perez in I-Mc, 4-F-2/10 (RISM 852030346) e in D-DI, Mus. 1-F-21,1 (RISM 212006075) non coincidono.

²² *Merope* 1749, p. 25.

²³ LA / SEMIRAMIDE / RICONOSCIUTA / *Dramma per Musica* / DEL SIG. ABATE / PIETRO METASTASIO / ROMANO / Da rappresentarsi nel Teatro / delle Dame / Nel Carnovale dell'Anno 1749. / DEDICATO / ALLA / NOBILTÀ ROMANA. / In Roma, nella Stamperia del Bernabò, e Lazzarini. / Con licenza de' Superiori. / Si vendono da Fausto Amidei Libraro al Corso sotto / il Palazzo del Signor Marchese Raggi. (copia consultata in I-Mb, Racc. dramm. 2600, p. 19).

La cifra dell'aria di Metastasio è dunque il dubbio, l'indecisione, oltre che il gioco con molteplici livelli di significato, essendo data allo spettatore, il solo a conoscere per intero la realtà dei fatti, la possibilità di leggere l'aria alla luce dei versi fra sé pronunciati all'inizio della scena, dove si manifesta stupore per aver visto e ascoltato Semiramide, la donna che Scitalce pensava di aver ucciso in un lontano passato; la confusione nasce dall'incredulità. In *Merope* è invece il bisogno di parlare a venire frustrato, per timore di accrescere il dolore; domina uno stato di agitazione e di tormento, specie nella seconda strofa, nell'uso di aggettivi e di voci verbali appartenenti al medesimo campo semantico, in sostituzione della serie asindetica, più sostenuta nel ritmo metrico, del modello.

In I 5 di *Merope* 1749, dinanzi alla notizia dell'assassinio di Epitide, Polifonte ammette i propri veri sentimenti in un'unica battuta fra sé, «Ma se Epitide è morto, io son felice», e finge ad alta voce un acuto dolore in esclamazioni della cui verità Licisco dubita. L'aria continua la simulazione, mediante la comparazione fra il personaggio e il mare, avvezzi entrambi a sopportare tempeste o disastri, così come fra il nuovo affanno e la furia del vento. L'originale di Metastasio dedica invece entrambe le strofe alla metafora della quercia avvezza a tollerare gli inverni, quale amplificazione dei contenuti del precedente recitativo, dall'affermazione di sdegno all'irriducibilità, alla promessa di operare ai danni del nemico imperatore romano.

Merope, Vienna 1749, I 5

POLIFONTE

Sempre al furor del vento
il mar si turba ancora,
cento procelle e cento
avvezzo a tollerar.

Tutto agitato anch'io,
benché a' disastri avvezzo,
nel nuovo affanno mio
calma non so trovar.²⁴

Adriano in Siria, Vienna 1732, I 3

OSROA

Sprezza il furor del vento
robusta quercia, avvezza
di cento verni e cento
l'ingiurie a tollerar.

E se pur cade al suolo,

²⁴ *Merope* 1749, pp. 13-14.

spiega per l'onde il volo,
e con quel vento istesso
va contrastando in mar.²⁵

«Son fortunato» (II 2) rovescia in positivo la sostanza dei primi due versi di «Son sventurato» (III 8) e impone lievi accomodi al prosieguo della prima strofa, mentre la sentenza della seconda parte rimane intatta:

Merope, Vienna 1749, II 2

LICISCO

Son fortunato
amiche stelle
e vi son grato
se mai sì belle
son le cagioni
del mio morir.

Poco è funesta
l'altrui fortuna,
quando non resta
ragione alcuna
né di pentirsi
né d'arrossir.²⁶

Adriano in Siria, Vienna 1732, III 8

FARNASPE

Son sventurato;
ma pure o stelle
io vi son grato
che almen sì belle
sian le cagioni
del mio martir.

Poco è funesta
l'altrui fortuna,
quando non resta
ragione alcuna
né di pentirsi
né d'arrossir.

²⁵ Le citazioni dei drammi di Metastasio derivano dall'edizione elettronica: PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica*, a cura di A.L. BELLINA, Università di Padova, 2010 (<http://www.progettometastasio.it/public/>).

²⁶ *Merope* 1749, p. 26.

Entrambe le arie chiudono un monologo, sulle soglie di una mutazione di scena, in *Adriano in Siria* l'ultima, in *Merope* la seconda poco oltre l'inizio del secondo atto. L'aiutante Licisco è disposto a rischiare la vita per contrastare il tiranno salvando la vita alla legittima coppia di amanti, contento di morire in un sì «nobil cimento», così che il nuovo recitativo anticipa alcune parole chiave dell'aria, come «bella cagion» / «belle ... cagioni», «perir» o «morrò» / «morir», non a caso – quest'ultimo – uno degli accomodi («martir» nell'originale metastasiano). «Son sventurato» invece parla della scelta dell'eroe di sacrificare alla fedeltà verso il proprio re non la vita fisica ma quella affettiva, riassumibile nella tenerezza di amante, due sentimenti – fedeltà e amore – che ancora si contendono l'animo di Farnaspe, destinato a perdere qualunque ne risulti vincitore. Senza badare a rimandi verbali fin troppo palesi rispetto al recitativo, l'aria mette in luce il nuovo concetto della nobiltà delle passioni che affliggono il personaggio, tali da non offrirgli motivo alcuno di pentimento o di imbarazzo.

In III 2 Polifonte si accinge ad ordire due trame, l'una per sbarazzarsi di un complice, Anassandro, che potrebbe pretendere troppo («Mora, e mora con lui / il dovere, il timore, il mio delitto»); l'altra affinché Epitide possa essere svenato per mano di Merope, come ancora riafferma il monologo di III 3, «Si compisca l'impresa; onde per mano / di Merope si sveni / l'ignoto figlio ancora». Non è tuttavia ben chiaro a quale delle due trame si riferisca l'aria finale, «Non ho rimorso» (III 3), poiché la parola «traditor» potrebbe riguardare Epitide, presente in Messenia con un inganno, sotto false spoglie, oppure più probabilmente Anassandro, con riferimento alle battute iniziali di III 2 oltre che quale tramite 'preveggennte' rispetto alla nuova apparizione del *vilain* in III 4 per essere «saettato», sulle parole «E questa è la mercede? Ecco ove guida / il tradimento alfin»:

Merope, Vienna 1749, III 3

POLIFONTE

Non ho rimorso,
fede non vanto,
pietà non sento
d'un traditor.

Avrei, se vive,
sempre dal canto,
il mio tormento,
e il mio terror.²⁷

²⁷ *Merope* 1749, p. 42.

Pietro Metastasio, *Artaserse*, Roma 1730, I 12

ARTABANO

Non ti son padre,
non mi sei figlio,
pietà non sento
d'un traditor.

Tu sei cagione
del tuo periglio,
tu sei tormento
del genitor.

Raaf avrà potuto esibire tutte le proprie arti vocali e drammatiche nell'attacco dell'aria quasi a voce sola, con una cadenza 'a piacere', per l'anticipo dell'assunto più tragico, «non ti son padre» o «non ho rimorso», quasi alla stregua di un'esclamazione. L'eco di «Non ti son padre» (I 12), del padre-*vilain* Artabano in *Artaserse* (Roma 1730) si realizza chiaramente nella ripresa esatta della conclusione della prima strofa e della parola «tormento», nella misura del verso, nello schema rimico, nell'intensificazione delle figure retoriche di ripetizione, cioè della triplice negazione nella prima strofa, nonostante la diversa posizione all'interno del secondo verso, meno efficace sul piano del ritmo, e del pronome/aggettivo possessivo nella seconda strofa, con uno slittamento da «tu» a «mio», poiché solo l'aria di Artabano si avvale della partecipazione di un destinatario e può giocare la carta di una sorta di *lapsus* nella rima «traditor» / «genitor»: il genitore è infatti il traditore, in un'opera fatta di sottintesi fra un figlio innocente creduto colpevole e un padre colpevole creduto innocente.

«Senza parlarti» (III 5) giunge nel momento in cui Merope, sdegnata e assorta nel desiderio di vendetta, tacita l'amico sul punto di pronunciare la parola 'amore': l'aria sancisce l'impossibilità per Trasimede di parlare pur intendendo garantire fedeltà, ma chiede nel contempo la libertà di illudersi. «Se ripigliarmi» (II 5) in *Arminio* segna una momentanea separazione fra due amanti appartenenti a campi avversari, Marzia e Segimiro, il quale rimprovera la fanciulla d'incostanza, di aver lasciato che s'ingannasse. La parafrasi serba la caratteristica della serie degli infiniti che portano il pronome personale in posizione enclitica, nella prima strofa cambiandolo da 'mi' a 'ti', ma il contenuto subisce un rovesciamento, di cui è sintomo la trasformazione di «disingannarmi» in «lusingarmi»:

Merope, Vienna 1749, III 5

TRASIMEDE

Senza parlarti
mai più d'amore,
voglio serbarti

la fedeltà.

Di lusingarmi
nel mio dolore
basta lasciarmi
la libertà.²⁸

Arminio, Dresda 1745, II 5

SEGIMIRO

Se ripigliarmi
volevi il core,
perché giurarmi
d'amor la fé?

Dovevi allora
disingannarmi
che avevo l'armi
contro di te.²⁹

Altre quattro arie garantiscono una totale fedeltà al modello preesistente o inseriscono lievi modifiche nel libretto a stampa, mantenendosi la lezione originale in partitura: «Nembo irato oscura il giorno» (II 7, Trasimede), «Qual torbido torrente» (III 4, Anassandro), «Se il mio cor fra tante pene» (I 7, Trasimede) e «Che tante lagrime» (III 2, Argia). Testo e intonazione di «Qual torbido torrente» (III 4, Anassandro) provengono da II 6 del *Sesostri re d'Egitto* (Roma, 2 gennaio 1742) di Giuseppe Sellitto,³⁰ con la minima modifica del maschile al posto del femminile oltre che della soppressione d'un verso nella prima strofa, «distrugge i greggi interi». Sebbene in *Sesostri* canti la regina Nitocri (interpretata da Giovanni Manzoli), in *Merope* il *vilain* Anassandro, il prestito si giustifica perfettamente per essere destinatario del testo un tiranno, oltretutto di assai simile natura, dal momento che *Merope* e *Sesostri re d'Egitto* condividono il soggetto di una madre che inconsapevolmente tenta di uccidere il figlio credendolo l'assassino del figlio medesimo. La ripresa non letterale di parole e musica per «Se il mio cor fra tante pene» (I 7) coinvolge II 2 della *Didone abbandonata* (1747) di Jommelli, nella prima versione allestita a Roma il 28 gennaio 1747.³¹

²⁸ *Merope* 1749, p. 46.

²⁹ ARMINIO / DRAMMA PER MUSICA / da rappresentarsi / IN DRESDA / FESTIGGIANDOSI IL FELICISIMO / GIORNO NATALIZIO / di S. R. M. / AUGUSTO III / RE DI POLLONIA, ELETTORE / DI SASSONIA, / per comando / della S. R. M. / della REGINA. / *La Poesia è del Sig^{re}. Ab.^c Gio. Claudio Pasquini, / Cav.^{re} del S. R. I. Poeta di S. R. M. / La Musica è del Sig^{re}. Gio Adolfo Hasse, / Maestro di Capella di S. R. M.* (copia consultata in A-Wn, 627864-A, p. 47).

³⁰ Per lo meno l'*incipit* coincide con diverse fonti censite nel RISM.

³¹ Una copia della musica è in I-Nc, Rari 7.7.23, cc. 84r.-86v: Argentina 1746 / La Didone / Mu-

Trasimede, infatti, indirizza la seconda strofa a Merope, grazie a minimi accorgimenti, mentre Didone continua l'appello agli dèi pietosi ed amanti con il 'voi' che ella già introduce negli ultimi due versi della prima strofa, e che in *Merope* si trasforma in un più generico riferimento a tutti gli amanti. Il prestito fu forse suggerito dalle parole della regina di Messenia all'esordio di I 8, «Voi, cui noto è il candor dell'alma mia, / alfine eterni dei / movetevi a pietà de' mali miei».³² La copia della partitura fa a meno dei corni; impone qualche taglio alla seconda sezione di canto; presenta una venatura minore più marcata all'inizio della parte centrale; e traspone la sola prima parte da Fa maggiore a La maggiore, nel passaggio dal soprano evirato Giuseppe Chiaromonte al soprano Francesca Barlocchi. Almeno il testo di «Nembo irato oscura il giorno» si trova in II 14 del *Demetrio* (Roma, 30 dicembre 1741) di Leonardo Leo oppure in I 13 dell'*Antigono* (Lucca, 24 agosto 1746) di Jommelli: in quest'ultimo recitava quale protagonista eponimo Domenico Panzacchi, Anassandro nel 1749. La tempesta che minaccia Fenicio o Demetrio nell'atto di procurare riparo a un re oppresso si riduce tuttavia a metafora di una sofferenza privata, d'amore, poiché Trasimede reagisce alla manifesta furia di Merope in II 6: «E tollerar degg'io / che mi creda spergiu-ro, menzognero, / infedel, traditore? Ah, non sia vero!».³³ «Che tante lagrime» (III 2) si trova, ma virgolettata (e dunque non messa in musica), nel *Tito Manlio* di Gaetano Roccaforte rappresentato a Roma con musica di Gennaro Manna il 21 gennaio 1742, poi a Torino con musica di Jommelli il 26 gennaio 1743, in entrambi i casi in III 9, ma la musica di Jommelli del 1743 non corrisponde a Vienna 1749. Gli accomodi del libretto adattano il testo alla nuova situazione, in cui Argia si riferisce a Merope assente, credendola intenzionata a volere la morte del figlio, sulla base delle false accuse di Polifonte, mentre Sabina (Teresa Baratti in Torino 1743) volge un rimprovero a Tito presente, reo della condanna a morte del figlio invece di assolverlo.

Merope, Vienna 1749, III 2

ARGIA

Che tante lagrime,
tante querele:
troppo è crudele
la sua pietà.

Un figlio perdere,
dolarsi ognora,

sica / Del Sig: Niccolò Iommelli. Cfr. N. JOMMELLI, *Didone abbandonata*. Roma, Teatro Argentina, 1747, edizione critica a cura di A. D'OVIDIO, Pisa, Edizioni ETS, 2015.

³² *Merope* 1749, p. 17.

³³ Ivi, p. 33.

vederlo vivere,
 voler che mora:
 non so comprendere
 tal crudeltà.³⁴

Tito Manlio, Roma 1742, III 9

SABINA

Ché tante lagrime?
 Ché più querele?
 Troppo è crudele
 la tua pietà.

Un figlio perdere,
 dolersi ognora,
 poterlo assolvere,
 voler che mora:
 piangi tua barbara
 severità.³⁵

In conclusione, la concomitante presenza a Vienna di Tesi e di Jommelli avrà favorito nel 1749 la ripresa di un ruolo femminile che aveva garantito ad entrambi un esito trionfale a Venezia in ben ventuno repliche, tanto da essere riproposto per altre nove sere subito dopo l'esito fallimentare di tre recite di *Statira* di Nicola Porpora;³⁶ inoltre, il numero e la provenienza dei pezzi chiusi nel manoscritto del 1749 rende plausibile il coinvolgimento attivo nell'allestire un simile mosaico di alcuni cantanti, in specie di Tesi e di Caffarelli forse con il ruolo di registi o co-registi dell'impresa.

³⁴ Ivi, p. 42.

³⁵ TITO MANLIO / DRAMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Carnovale / dell'Anno 1742. / NEL TEATRO DI TORRE ARGENTINA / [...] / *Dedicato all'Altezza Reale* / DI / ENRICO / DUCA D'YORK. / In Roma, nella Stamperia di Antonio d' Rossi. / *Con licenza de' Superiori*. / Si vende dal medesimo Stampatore nella Strada / del Seminario Romano, vicino / alla Rotonda. (copia consultata in I-Bc, Lo.02822, p. 65).

³⁶ *Merope* fu infatti replicata fra la fine di gennaio e i primi di febbraio 1742: cfr. E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 475. Gli ottimi ricavi si deducono dal foglio di spese e di entrate della stagione 1741-1742, riprodotto in F. MANCINI, M.T. MURARO, E. POLOVEDO, *I Teatri del Veneto. Venezia e il suo territorio. Imprese private e teatri sociali*, Venezia, Corbo e Fiore - Giunta regionale del Veneto, 1996, pp. 100-101 e in G. POLIN, *Tra debiti e crediti: note sul contesto e sull'esperienza operistica veneziana di Jommelli*, in *Le stagioni di Jommelli*, cit., pp. 765-786.

APPENDICE
Tavola riassuntiva dei 'numeri' vocali di Vienna 1749

	<i>Libretto</i> (H-Bn, 164.192)	<i>Partitura</i> (A-Wn, Ms 17948)	<i>Provenienza</i>
I 1	«Questa è Messene»	= recitativo accompagnato	<i>Merope</i> , Venezia 1741, Jommelli
I 3	«Dono d'amica sorte»	=	<i>Merope</i> , Venezia 1734, Giacomelli (da Farinelli a Caffarelli, secondo uomo nel 1734)
I 5	«Sempre al furor del vento»	«Sprezza il furor del vento»	Testo <i>Adriano in Siria</i> , I 3
I 6	«Vedo il ciel turbato e nero»	=	Da «Veggio il ciel turbato e nero» (III 3), <i>Cajo Mario</i> (Firenze 1747), prima strofa, con varianti; da <i>Armida</i> (Venezia 1746) di Vitturi-Bertoni. Interprete Marianna Galeotti
I 7	«Ecco pur giunto il giorno»	= recitativo accompagnato	<i>Merope</i> , Venezia 1741, Jommelli
I 7	«Se il mio cor fra tante pene»	=	<i>Didone abbandonata</i> (Roma 1747, II 12), prima parte trasposta da Fa a La; accomodi
I 8	«Son qual passeggero»	=	?
I 9	«Barbaro, traditor»	=	<i>Merope</i> , Venezia 1741, Jommelli
I 10	«A te con questa mano»	=	?
I 12	«Che gran pena, che tormento»	=	<i>Merope</i> , Venezia 1734, Giacomelli
II 1	«Vorrei narrar l'affanno»	= sul ms. «Perez»	Testo da «Vorrei spiegar l'affanno», <i>Semiramide riconosciuta</i> , I 4; con musica di Perez a Roma, 1749, Caffarelli come Scitalce
II 2	«Son fortunato»	«Son sventurato»	Testo da <i>Adriano in Siria</i> , III 8
II 4	«Quella che il ciel ti diede»	=	Testo, non la musica da <i>Merope</i> , Venezia 1741; testo anche in Firenze 1743, Bologna e Ferrara 1745, per Carlo Cariani
II 5	«Quell'usignuolo»	=	<i>Merope</i> , Venezia 1734, Giacomelli
II 6	«Soccorso al mio dolore»	=	?

	<i>Libretto</i> (H-Bn, 164.192)	<i>Partitura</i> (A-Wn, Ms 17948)	<i>Provenienza</i>
II 7	«Nembo irato oscura il giorno»	=	Testo in <i>Demetrio</i> (Roma 1741), II 14, Leonardo Leo e in <i>Antigono</i> (Lucca 1746), I 13, Jommelli
II 10	«Prenditi i giorni miei»	=	?
III 2	«Che tante lagrime»	«Che tante lagrime», senza accomodi	Testo in <i>Tito Manlio</i> (Roma 1742), II 14, Gennaro Manna, virgolettato, e in <i>Tito Manlio</i> (Torino 1743), Jommelli, ma la musica non corrisponde
III 3	«Non ho rimorso»	«Non ti son padre»	Testo da <i>Artaserse</i> , I 12
III 4	«Qual torbido torrente»	=	<i>Sesostri re d'Egitto</i> (Roma 1746), II 6, Giuseppe Sellitto
III 5	«Senza parlarti»	«Se ripigliarmi»	<i>Arminio</i> (Dresda 1745), II 5, Johann Adolf Hasse
III 8	«Sposa, non mi conosci?»	=	<i>Merope</i> , Venezia 1734, Giacomelli
III 11	«Sei dolor – Deh, parlate, che forse tacendo»	=	<i>Merope</i> , Venezia 1741, Jommelli
III 14	«Imeneo tra noi discenda»	=	Spunto iniziale da <i>Merope</i> , Venezia 1741, Jommelli

Bibliografia

Fonti

Manoscritti e partiture manoscritte

- Lettere di Vittoria Tesi (ASB, *Archivi privati e diversi*, Fondo Pepoli, Serie v, b. 155)
 ARMINIO / DRAMMA PER MU =/SICA / da rappresentarsi / IN DRESDA / FE-
 STIGGIANDOSI IL FELICISSIMO / GIORNO NATALIZIO / di S. M. / IL RE
 DI POLLONIA, ELETTORE DI / SASSONIA. / fu posto in Musica da Gio. Adolfo
 Hasse, / Maestro di Cappella di S.R.M. / 1745 (D-Hami, MS 49)
 Argentina 1746 / La Didone / Musica / Del Sig:^r Niccolò Iommelli. (I-Nc, Rari 7.7.23)
 La Merope / Musica / *Del Signor* / Nicolò Jomelli / *Venezia* 26 Xb:^e 1741. (D-Dl, Mus.
 3032-F-2)
 La Merope [in matita, fra parentesi quadre, JOMELLI] / Dramma Per Musica / Da Rap-
 presentarsi / Nel nuovo Privilegiato. / Imperial Teatro. / In Vienna. / L'Anno. 1.7.4.9.
 (A-Wn, Ms 17948)

«Vorrei narrar l'affanno», aria staccata (I-MC, 4-F/1-7 e I-Gc, B A.8.27)

Partiture a stampa

- P. METASTASIO, B. GALUPPI, *Artaserse*, partitura in facsimile, edizione del libretto, saggio introduttivo a cura di F. MENCHELLI-BUTTINI («Drammaturgia Musicale Veneta», xx), Milano, Ricordi, 2010
- N. JOMMELLI, *Didone abbandonata*. Roma, Teatro Argentina, 1747, edizione critica a cura di A. D'OVIDIO, Pisa, ETS, 2015 (Musica Teatrale del Settecento italiano. Drammi per Musica di Niccolò Jommelli)
- N. JOMMELLI, *Achille in Sciro*. Vienna, Burgtheater, 1749, edizione critica a cura di G. VIVIANI, Pisa, ETS, 2023 (Musica Teatrale del Settecento italiano. Drammi per Musica di Niccolò Jommelli)

Libretti

- ARMINIO / DRAMMA PER MUSICA / da rappresentarsi / IN DRESDA / FESTIGGIANDOSI IL FELICISSIMO / GIORNO NATALIZIO / di S. R. M. / AUGUSTO III / RE DI POLLONIA, ELETTORE / DI SASSONIA, / per comando / della S. R. M. / della REGINA. / *La Poesia è del Sig.^{re} Ab.^e Gio. Claudio Pasquini, / Cav.^{re} del S. R. I. Poeta di S. R. M. / La Musica è del Sig.^{re} Gio Adolfo Hasse, / Maestro di Capella di S. R. M.* (A-Wn, 627864-A).
- CAJO MARIO / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI IN FIRENZE NEL / TEATRO DI VIA DELLA PERGOLA / *Nell'Autunno dell'Anno 1747.* / SOTTO LA PROTEZIONE / DELLA / SAC. CES. REAL MAESTA' / DI / FRANCESCO I. / IMPERADORE DE' ROMANI / SEMPRE AUGUSTO / DUCA DI LORENA, E DI BAR, ec. E GRAN DUCA / DI TOSCANA. / IN FIRENZE. CON LIC. DE' SUPER. / Si vende alla Stamperia di COSIMO MARIA PIERI / dirimpetto alla Chiesa di S. Apollinare. (I-Bc, Lo 6010)
- MEROPE / Dramma per Musica / da rappresentar^{si} nel / famosissimo Teatro / GRIMANI / di / S:^N GIO: GRISOSTOMO / il Carnovale / 1742 / dedicato / alla Veneta / Nobiltà. (I-Bc, Lo 2557)
- MEROPE / DRAMMA PER MUSICA, / DA RAPPRESENTARSI / NEL NUOVO PRIVILEGIATO / IMPERIAL TEATRO, / IN VIENNA / *L'Anno M. DCC. XLIX.* / Appresso Giov. Pietro van Ghelen, Stampatore / di Corte di S. S. C. R. M. (H-Bn, 164.192)
- LA / SEMIRAMIDE / RICONOSCIUTA / *Dramma per Musica* / DEL SIG. ABATE / PIETRO METASTASIO / ROMANO / Da rappresentarsi nel Teatro / delle Dame / *Nel Carnovale dell'Anno 1749.* / DEDICATO / ALLA / NOBILTÀ ROMANA. / In Roma, nella Stamperia del Bernabò, e Lazzarini. / *Con licenza de' Superiori.* / Si vendono da Fausto Amidei Libraro al Corso sotto / il Palazzo del Signor Marchese Raggi. (I-Mb, Racc. dramm. 260)
- TITO MANLIO / DRAMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Carnovale / dell'Anno 1742. / NEL TATRO DI TORRE ARGENTINA / [...] / *Dedicato all'Altezza Reale* / DI / ENRICO / DUCA D'YORK. / In Roma, nella Stamperia di Antonio d' Rossi. / *Con licenza de' Superiori.* / Si vende dal medesimo Stampatore nella Strada / del Seminario Romano, vicino / alla Rotonda. (I-Bc, Lo.02822)

Letteratura

- A. CHEGAI, *Jommelli al S. Giovanni Grisostomo. Percorsi extra-metastasiani di un napoletano a Venezia, con alcune chiose su Merope (1742)*, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, a cura di M.I. BIGGI *et al.*, Napoli, Turchini, 2018, pp. 739-764.
- F. MANCINI, M.T. MURARO, E. POLOVEDO, *I Teatri del Veneto. Venezia e il suo territorio. Imprese private e teatri sociali*, Venezia, Corbo e Fiore - Giunta regionale del Veneto, 1996.
- F. MENCHELLI-BUTTINI, «*Merope*» fra Zeno, Maffei e la tradizione operistica del Settecento, in *Apologhi morali: i drammi per musica di Apostolo Zeno*, Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 4-5 ottobre 2013), a cura di G. PITARRESI, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio “F. Cilea” 2018 («Sopplimenti musicali», I/17), pp. 1-62.
- F. MENCHELLI-BUTTINI, *La «Merope» di Niccolò Jommelli (Venezia 1741-1742)*, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, a cura di M.I. BIGGI *et al.*, Napoli, Turchini, 2018, pp. 693-737.
- F. MENCHELLI-BUTTINI, *Riprese e nuove intonazioni di drammi per musica italiani a Vienna fra il 1748 e il 1751*, in *I libretti italiani a Vienna tra Sei e Settecento*, a cura di A. DE FEO, A. NOE e N. USULA, Vienna, Böhlau, 2025.
- F. MENCHELLI-BUTTINI, *Gluck e Jommelli per Vittoria Tesi (Vienna 1748-1754)*, in *Cantierine e virtuose sulle scene teatrali del XVIII secolo*, Atti del convegno di studi (Reggio Calabria, 1-2 ottobre 2018), a cura di N. MACCAVINO, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio “F. Cilea”, in preparazione.
- G. POLIN, *Tra debiti e crediti: note sul contesto e sull'esperienza operistica veneziana di Jommelli*, in *Le stagioni di Jommelli*, a cura di M.I. BIGGI *et al.*, Napoli, Turchini, 2018, pp. 765-786.
- E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

Giovanni Polin

«La sensibilità, il sapore e la delicatezza
d'un ottimo gusto». Giovanna Astrua tra agilità
e stile sostenuto da Napoli a Berlino

La cantante Giovanna Astrua godette di una straordinaria fortuna a livello europeo sia in vita, tra gli anni '40 e gli anni '50 del '700,¹ sia dopo la sua prematura scomparsa ancora fin nel XIX secolo.² Se non è ovviamente un caso isolato che

¹ Si possono citare almeno un paio di testimonianze di autorevoli personalità culturali europee coeve (oltre a quelle, di cui si dirà dopo di Federico II di Prussia), come esempio. Voltaire riferisce nel 1750, parlando del *Fetonte* di L. Villati / C.H. Graun dato a Berlino: «Rien n'est plus beau que la décoration du palais du soleil dans *Phaeton*. Mademoiselle Astrua est la plus belle voix de l'Europe» (A Madame Denis à Paris. A Berlin au chateau 26 décembre 1750 in A. THIÉRIOT, *Voltaire en Prussie. Lettres extraites de sa correspondance [juillet 1750 à mars 1753] suivi du récit de la captivité de Voltaire a Francfort par les agents prussiens d'après Collini, son secrétaire avec des notes et éclaircissements historiques, biographiques et littéraires*, Paris, Sandoz & Fishbacher, 1878, p. 96). Di lei così scrive un fine intellettuale come Gotthold Ephaim Lessing (*Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Berlin*, in *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, Stuttgart, Metzler, 1750, I, pp. 123-136) «Astroa (!), eine vortreffliche Sängerin, und eben so vortreffliche Actrice, wird wenig Operistinnen ihres gleichen haben. Sie versteht die Musik, sowohl die Melodie, als die Harmonie, gründlich, und ihre natürlich ausnehmend schöne Stimme, welche sie, vermöge ihrer Geschicklichkeit, vollkommen wohl zu brauchen weis, geben ihr den Vorzug vor allen berlinischen Operisten. Sie ist zwar schon etwas bey Jahren, doch, ausser dem theatralischen Geheimnisse, sich, wie ein Phönix, zu verjüngen, besitzt sie auch die Kunst, ihrer ansehnlichen Gesichtsbildung, durch ihre bald majestätischen, bald zärtlichen Geberden und Stellungen, einen besondern Werth beyzulegen. Sie hat allemal unter dem Frauenzimmer die Hauptrollen, als z. E. die Person der Rodelinde, der Iphigenia, der Angelica etc. Einen kleinen Fehler müssen wir an ihr erinnern. Es ist ihr nicht gegeben, lange ernsthaft zu seyn. So oft sie einmal ausgesungen hat, kehrt sie sich um, und unterhält sich mit ihrer lustigen Gesellschaft. Sie kann sich aber doch zur Zeit der Noth zwingen». Il testo è disponibile online in <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10573314?q=%28Beytr%C3%A4ge+zur+Historie+und+Aufnahme+des+Theaters.+1%29&page=,1> (ultimo accesso: 12 marzo 2025).

² Senza pretesa di completezza oltre alla testimonianza di Mancini del 1777, di cui tra poco si dirà, si possono citare: J.A. HILLER, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, mit binlänglichen Exemplen erläutert*, Leipzig, Johann Friedrich Junius, 1774, p. 176; F.M. DE SILVA, *Década epistolar sobre el estado de las Letras en Francia. Su Fecha en Paris año de 1780*, Madrid, Antonio De Sancha, 1781, p. 209; C.M. PLÜMICKE, *Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin*, Berlin-Stettin,

una virtuosa potesse conquistare una tale fama, meno comuni credo siano i motivi di questo successo. In questo saggio vorrei cercare di mostrare come l'enorme "incontro" che la canterina piemontese ebbe non fu suscitato, almeno non del tutto, solo dalla fascinazione espressa dalle mere capacità tecnico musicali (che pure era assai viva) quanto piuttosto da una sua spiccata attitudine alla performance attoriale. A mio avviso, a partire da una serie di indizi che esaminerò, è possibile congetturare che questa fosse, probabilmente, talmente notevole nelle sue componenti gestuali da far sì che alcuni dei pezzi chiusi creati per lei venissero realizzati non solo sulle sue già di per sé notevoli qualità canore ma anche per evidenziare le sue doti mimiche e prossemiche.

Per avere una prima idea di ciò di cui sto parlando si può partire da quanto riportato nel 1777 da Giovanni Battista Mancini nel suo noto trattato *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, integrando la prima edizione del 1774, a proposito di Giovanna Astrua:³

Questa donna, perché dotata di una voce agilissima, si applicò su questo genere con tale assiduità, che ridusse alla sua voce a sorpassare qualunque difficoltà: cantò non dimeno a perfezione quel genere sostenuto, il quale fu da essa abbellito e ravvivato con tutti quei vezzi, che suol produrre la sensibilità, il sapore e la delicatezza d'un ottimo gusto. Fu ammirata per varj anni ne' primarj Teatri d'Italia, e finalmente

Nicolai, 1781, pp. 127-129, 133-135; J. ADLUNG, *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, worinn von der Theorie und Praxis der alten und neuen Musik, von den musikalischen Instrumenten, besonders der Orgel, Nachricht gegeben, und die in jedes Fach gehörigen Bücher bekannt gemacht werden. Zweite Auflage befoert von Johann Adam Hiller*, Dresden-Leipzig, in der Breitkopfischen Buchhandlung, 1783, p. 111; C. BURNEY, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present*, London, For the Author, 1789, iv, pp. 419, 581; E.L. GERBER, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*, Leipzig, Breitkopf, 1790, i, col. 65-66; A. CHORON, F. FAYOLLE, *Dictionnaire historique des Musiciens*, Paris, Valade-Lenormant, 1810, i, p. 31; G. DE GREGORY, *Istoria della vercellese letteratura ed arti*, Torino, Chirio e Mira, 1824, iv, p. 421; G. SCHILLING, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart, Köhler, 1835, i, p. 306; *Nachrichten Dramatische-Musikalische Akademie* [Berlin in dicembre 1841], in «Allgemeine Musikalische Zeitung», xxiv/1 (1842), col. 13; L. SCHNEIDER, *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin* Berlin, Duncker-Humboldt, 1852, pp. 119, 121, 139, 145, 147-148; K. VON LEDEBUR, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin, Rauh, 1861, pp. 14-15 (riporta dati di un articolo del 1812 di J.C. Rellstab); F.J. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Didot, 1868, i p. 159; H. MENDEL, A. REISSMANN, *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften für gebildete aller Stände*, Leipzig, List & Francke, 1872, p. 333; A. ADEMOLLO, *Le cantanti italiane celebri. Vittoria Tesi*, «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti», n.s., XXII, (1889), p. 316.

³ G.B. MANCINI, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano, Galeazzi, 1777, pp. 38-39.

accettò il Real servizio di Berlino, dove passò molti anni con piena soddisfazione di quella Real Corte.

Se è facilmente immaginabile cosa potesse fare con la sua «voce agilissima» la virtuosa piemontese (e dopo si vedrà qualche esempio delle colorature che era in grado di affrontare) non è del tutto chiaro cosa sia il genere sostenuto in cui eccelleva. Ho consultato vari studiosi specializzati nello studio dei trattati di canto tra XVIII e XIX secolo come Sergio Durante, Marco Beghelli e altri, ma nessuno ha saputo indicarmi una definizione inequivoca di genere sostenuto riferita al mondo operistico e non alla musica sacra o strumentale. Per cercare di ipotizzare cosa possa essere questo genere sostenuto, e quanto decisivo sia stato il contributo di Astrua per abbellirlo e ravvivarlo con «ottimo gusto», bisogna a mio avviso esaminare per quanto possibile le partiture dei melodrammi interpretati dalla canterina, inserendole nel suo percorso di formazione e crescita musicale, attoriale e, più in generale, culturale. Per farlo è utile ripercorrere brevemente la sua biografia e la sua carriera a partire, ovviamente, da dati ormai da tempo piuttosto definiti e noti.

Su Giovanna Astrua esiste difatti una discreta letteratura: basti qui il riferimento a quanto relato da Irene Brandenburg nella voce a lei dedicata nell'ultima edizione del più importante lessico musicale di lingua tedesca.⁴

Nata a Graglia, un piccolo paese nel biellese, il 3 ottobre 1720, come scoperto da Alberto Galazzo nel 2009,⁵ stando a quanto racconta il già citato Mancini, Giovanna Astrua sarebbe stata allieva del compositore e impresario milanese Giuseppe Ferdinando Brivio. Questi, sempre stando allo stesso teorico e cantante, avrebbe formato diverse altre virtuose dell'epoca come, ad esempio, Caterina Visconti e Teresa Mazzola. La canterina piemontese iniziò con ruoli secondari la propria carriera a Torino nel carnevale 1738-1739 con due titoli metastasiani: *La clemenza di Tito* intonata da Giuseppe Arena e il *Ciro riconosciuto* musicato da Leonardo Leo (il primo compenso per queste performance sarà di sole 390 £).⁶ La cosa avvenne, immagino, grazie ai buoni uffici di Brivio. Egli a Torino nella primavera 1737 aveva intonato una metastasiana *Olimpiade*, allestita per le nozze di Carlo Emanuele III di Savoia con la sua terza consorte Elisabetta Teresa di Lorena, ricevendo poi anche una commissione per un *Demofoonte* inscenato nel carnevale 1737-1738. Dopo la stagione del carnevale '39, la canterina dove-

⁴ I. BRANDENBURG, s.v. *Astrua, Astroa, Giovanna, Gioanna, Anna*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 1999, I, col. 1099-1101.

⁵ A. GALLAZZO, *Giovanna canta per Federico il Grande*, «Rivista Biellese», XIII/2, 2009, pp. 55-61.

⁶ M.T. BOUQUET, *Il Teatro di Corte dalle origini al 1788* in *Storia del Teatro Regio di Torino*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1976, I, p. 146.

va aver riscosso un certo successo e, come già notato da Brandenburg,⁷ venne contattata da un compositore napoletano attivo in Russia all'epoca, Francesco Araja, presumibilmente a Venezia⁸ per essere colà ingaggiata, ma la regina sabauda, essendo la canterina virtuosa di camera di Sua Maestà, non acconsentì a lasciarla partire.⁹ Ben presto Giovanna Astrua cominciò ad interpretare ruoli da prima donna, avendo ottenuto evidentemente il permesso di avere scritte che la portarono ad esibirsi, oltre che nella provincia del regno sabauda,¹⁰ anche a Genova¹¹ e, come già detto, a Venezia. Defunta la regina di Sardegna, il 3 luglio 1741 (terza consorte sepolta dal sovrano sabauda), avendo ottenuto la cantante, credo, il permesso di espatriare, cominciò ad essere ingaggiata regolarmente per gli spettacoli al S. Carlo di Napoli, esordendo nel novembre di quell'anno nell'*Ezio* metastasiano intonato da Domenico Sarro. Il teatro partenopeo era all'epoca retto dal nobile commediografo Domenico Luigi Barone marchese di Liveri, ispettore a quella sala dal 1741 al 1747. Come è assai ben noto,¹² Barone era attento al fatto che le performance degli interpreti dei suoi lavori fossero estremamente accurate, prevedendo lunghe sessioni di prove ed elaborando appositi training attoriali per le messinscene da lui curate. Non mi dilungo sulla cosa perché l'argomento è stato affrontato più volte ed in maniera convincente da più studiosi, tra i quali, ad esempio, Piermario Vescovo.¹³ Mi pare possibile qui forse

⁷ BRANDENBURG, s.v. *Astrua, Astroa, Giovanna, Gioanna, Anna*, cit., col. 1099.

⁸ Venne ingaggiata per l'Ascensione 1739 al S. Samuele dei Grimani per interpretare la *Creusa* dello sconosciuto maestro palermitano Pietro Leone Cardena.

⁹ J. VON STAEBLIN, *Nachrichten von der Musik in Rußland*, in J.J. HAIGOLD, *Beylagen zum Neuveränderten Rußland*, Riga-Leipzig, Hartknoch, 1769, II, p. 93: «Man wies ihm zugleich Gelder in Venedig an: und unter andern auserlesenen virtuosen hatte er auch bereits die berühmte Sig.ra Astrua angenommen, die aber von der Königin von Sardinien zurück gehalten wurde».

¹⁰ Si esibì ad Alessandria nell'ottobre del 1739 e del 1740, a Casale Monferrato nel novembre 1740. Cfr. http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=Z00004314300 (accesso effettuato il 13/02/2025).

¹¹ Interpretò due titoli nel carnevale 1741 al S. Agostino.

¹² F. ANGELINI, s.v. *Barone, Domenico Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1964, VI, pp. 448-449; F.C. GRECO, *Ideologia e pratica della scena nel primo Settecento napoletano*, «Studi Pergolesiani», I, 1986, pp. 50-63, e dello stesso autore *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena*, Napoli, Pironti, 1981, *Libretto e messa in scena*, in *Il Teatro di San Carlo*, Napoli, Guida, 1987, I, pp. 313-363 e *Drammaturgia e scena a Napoli dal Belvedere a Federico*, «Studi Pergolesiani», III, 1988, pp. 117-155; R. TURCHI, *La commedia italiana nel Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 110-115 e J. JOLY, *Une comédie populaire savante: «La Claudia» de Domenico Barone (1745)*, in *Figures théâtrales du peuple*, a cura di E. Konigson, Paris, C.N.R.S., 1985, pp. 107-125; F. COTTICELLI, *Il teatro recitato*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli*, II, *Il Settecento*, a cura di F.C. e P. MAIONE, Napoli, Turchini, 2009, pp. 455-510: 472-478 e *Il teatro a corte. Il Barone di Liveri*, in *La scena del Re. Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, a cura di P. DI MAGGIO e P. MAIONE, Napoli, CLEAN, 2014, pp. 133-141.

¹³ P. VESCOVO, *Dei drammaturghi-concertatori: Diderot, Goldoni, Barone*, in «*Mai non mi diero*

congetturare che questa attenzione del marchese di Liveri per una recitazione drammaticamente efficace abbia potuto avere un qualche peso nel modo in cui furono concepite le messinscène di almeno alcuni dei drammi per musica allestiti durante la sua gestione, nel momento in cui attrici e attori-musici si fossero dimostrati abili nella gestione della mimica e della prossemica.

Una verifica approfondita di questa ipotesi di ricerca richiederebbe forse una monografia a sé; mi limiterò quindi semplicemente a proporre qui, con estrema cautela, qualche minimo esempio riguardante quanto interpretato da Giovanna Astrua al S. Carlo in quegli anni.

Nel 1742 la virtuosa di Graglia ricoprì il ruolo eponimo nell'*Andromaca* intonata da Leonardo Leo per il teatro partenopeo, a partire da un testo adattato, come d'uso, dal vecchio *Astianatte* di Antonio Salvi, transitato attraverso una serie di lezioni intermedie.¹⁴ Non è noto, a quanto io ne sappia, il nome di chi acconcio il libretto, magari forse lo stesso marchese di Liveri (potrebbe essere una ipotesi suggestiva); certo è che di chiunque si tratti esso agì cercando di tagliare sul dosso di chi era in scena (per usare una vecchia espressione goldoniana) gli adattamenti. In realtà il lavoro più importante di resa drammatica lo elaborò, in modo straordinariamente efficace, l'espertissimo Leo attraverso la composizione musicale. Basti, per motivi di spazio e di opportunità, un solo esempio tra i tanti che si potrebbero fare. Il brano esemplificativo si trova alla fine della IX scena del primo atto (nel dramma di Salvi del 1701 era la XV), nei versi cantati da Andromaca, vedova di Ettore, nelle rappresentazioni napoletane del novembre 1742. La situazione appare palese leggendo quanto riportato dalla Fig. 1 ed è legata al rifiuto delle offerte di Pirro da parte di Andromaca. Si tratta di una vera e propria intensa scena drammatica, che va ben al di là della semplice esibizione di un affetto, come è possibile verificare dalla partitura visibile online.¹⁵

i Dei senza un egual disastro una ventura». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, a cura di E. Zucchi, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 131-148, «l'avois grande envie d'aller à Naples». Goldoni, *l'erudito cavaliere Baron di Liveri, e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco*, in *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, a cura di A. LEZZA e A. SCANNAPIECO, Napoli, Liguori, 2012, pp. 63-82 e *Tarasca tra Napoli, Venezia e l'Europa*, «Drammaturgia», XI/1 (2014), pp. 194-211.

¹⁴ La questione è affrontata (partendo dal testo della *princeps* edito in F. GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della «Riforma» del libretto nel primo Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 127-183) in A. D'OVIDIO, *L'Astianatte di Jommelli: «una musica singolarissima che ne riportò l'applauso di tutta Roma»*. Modelli stilistici e drammaturgia (con una nuova fonte sulla stagione del 1741 del Teatro Argentina) in *Jommelliana. Un operista sulla scena capitolina. Studi sul periodo romano di Niccolò Jommelli*, a cura di G. BOCCHINO e C. NICOLÒ, Lucca, LIM, 2017, pp. 105-141 e in R. SCOCCIMARRO, *Die Drammi seri von Leonardo Leo (1694-1744)*, Beeskow, Ortus Musikverlag, 2020, pp. 510-527.

¹⁵ L. LEO, «Prendi quel ferro» da *Andromaca*, Napoli 1742 in I-Nc 15.3.1-2 olim Rari 1.6.16-

Il pezzo, «Prendi quel ferro, o barbaro», apparentemente estraneo alla precedente tradizione del testo di Salvi, venne scritto appositamente (versi e musica) per la giovane virtuosa piemontese.

Si potrebbe discettare molto per descrivere tutte le strategie che adotta, con senso teatrale efficacissimo, Leo intonando questo brano, ma ciò in parte è già stato fatto dal citato Scoccimarro e comunque meriterebbe davvero un saggio a sé. Mi limito qui a riportare brevemente alcune delle cose più immediatamente evidenti. Si va dalla disarticolazione formale della consueta struttura col da capo, qui rivista per ricondurla al senso di quanto accade in scena, segnandola con continui cambi di metro (con alternanza di C e 3/8) e agogica (Risoluto, Largo, Allegro), all'uso funzionale delle pause che possono consentire una azione prossemica che sottolinea la temperie emozionale della situazione; dall'impiego di una linea melodica accuratamente modellata nelle sue evidenti segmentazioni per evidenziare il significato drammatico delle parole, all'adoperare un ritmo armonico che palesa la tragedia che sta vivendo il personaggio, diviso tra rabbia, senso di impotenza e disperazione per la situazione di cui è vittima, con un calibratissimo uso delle dinamiche in funzione espressiva. Non è possibile sapere se Leo conoscesse, come ipotizzato dalla citata D'Ovidio, quanto aveva realizzato Jommelli nello stesso luogo drammatico con un testo diverso (ma di senso simile) pochi mesi prima a Roma nel suo *Astianatte*, certo è che questa tipologia di approccio compositivo per queste situazioni drammatiche sembra cominciare in questi anni ad entrare tra gli orizzonti di aspettativa dei pubblici di vari teatri in

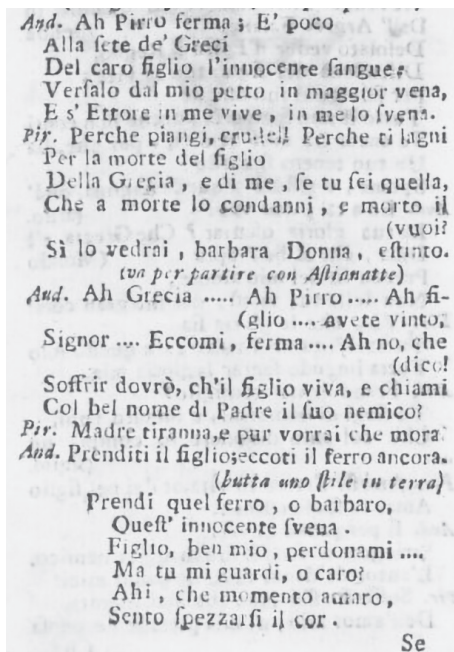


Fig. 1. Situazione drammatica di contesto dell'aria «Prendi quel ferro, o barbaro» da [A. Salvi] / L. Leo, *Andromaca*, I 9, Napoli, Ricciardo, 1742.

differenti parti d'Italia. La cosa suggerisce che dovremmo dedicare in generale un po' più di attenzione a quanto si andò elaborando negli anni '40, indagando con maggiore sistematicità le partiture di quel periodo.

Appare piuttosto plausibile che Giovanna Astrua, con le sue apprezzatissime qualità, possa avere esercitato un qualche ruolo nel determinare il modo in cui prese forma il brano di Leo (vista anche la riscrittura dei versi, probabilmente funzionale ad una attorialità più esplicitamente espressiva), e visto anche che ad un esame codicologico il testo di Leo appare oggetto di ripensamenti e riscritture che forse vennero volte a migliorare la resa drammatica del brano.¹⁶ Si potrebbe congetturare a questo punto che in qualche modo la cantante-attrice esercitasse una qualche forma di *agency* concernente le modalità artistiche di creazione del ruolo di Andromaca, fomentando, in modo diretto o indiretto, una scrittura musicale confacente al suo «donnesco talento».¹⁷ Ciò non di meno è palese, tarata la potenziale influenza del modello jommelliano, come questa straordinaria resa musicale derivi dall'esperienza e dalla qualità di Leo come drammaturgo musicale di grande vaglia.

Si potrebbero mostrare diverse altre prove di trattamenti di questo tipo come, ad esempio, quello della bellissima aria d'ombra di Andromaca del terzo atto, ma ragioni di spazio impongono una meno estesa trattazione del fenomeno (peraltro comunque piuttosto evidente alla lettura della partitura visibile nel web).

Al termine del mandato di Liveri al S. Carlo, dopo alcuni episodi poco edificanti, quanto esemplari, la cui aneddotica è stata ben raccontata già da Croce,¹⁸ come quello del famoso conflitto con Caffarelli durante un duetto nell'*Antigono* di Hasse nel 1746,¹⁹ cui vanno collegati forse anche satire come quella diffama-

¹⁶ La partitura definitiva venne ottenuta con l'incollaggio di cartesini a cc. 86 v e 88 r. La cosa è chiaro indizio che vi fu la riscrittura di alcuni passi. Se fosse possibile comparare le differenti lezioni attestate forse si scoprirebbero tracce di un affinamento drammaturgico compositivo di Leo volto a migliorare la resa del testo.

¹⁷ L'espressione venne usata dal nobile drammaturgo veneziano Benedetto Pasqualigo quando pubblicò nel 1731 un proprio dramma, all'interno di un discorso introduttivo concepito per spiegare perché il testo, programmato nel carnevale 1727 al S. Angelo a Venezia, alla fine non aveva trovato le scene. Così B. PASQUALIGO, *Venezia. Drama maritimo*, Venezia, s.e., 1731 p. [II]: «Mi sono inoltrato di pubblicarlo, perché letto egli sia, giacché il dispendio della occorrente decorazione, il disuso de' cori per altro assai necessari, l'arbitrio arrogatosi dalle moderne cantanti di scegliere i drammi che loro sembrano più confacenti al donnesco talento, la svogliatezza de' compositori di musica assuefatti soltanto ne' loro ricantati metri hanno tolta ogni occasione di far comparire poemi di miglior gusto su questi teatri».

¹⁸ B. CROCE, *I teatri di Napoli: secolo XV-XVIII*, Napoli, Piero, 1891, pp. 413-414.

¹⁹ L'episodio è analizzato nella sua esemplarità in D. LIBBY, *Italy: Two Opera Centres, in The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century*, a cura di N. ZEASLAW, London, Palgrave Macmillan, 1989, pp. 15-60: 29-30.

toria di Pasquale Carcani,²⁰ Giovanna Astrua venne scritturata dietro lautissimo compenso dalla corte prussiana (4770 talleri annui all'anno) che il sovrano prussiano le fece versare direttamente dal suo conto personale del tesoro fino al 1752.²¹

Mi limito solo ad osservare come durante gli anni napoletani appare più che lecito supporre che la Astrua affinasse le proprie doti attoriali e musicali tanto da immaginare che essa fosse divenuta una sorta di incarnazione vivente degli ideali espressi pochi anni più tardi in un trattatello in forma epistolare del 1752,²² un testo la cui esegesi è in realtà piuttosto complessa,²³ riferibile, stando all'autorevole Cesare De Michelis, all'incaricato d'affari a Venezia per il re di Prussia, il conte Giovanni Cattaneo.²⁴

Può dunque apparire significativo che l'ingaggio per la corte berlinese venne forse realizzato, stando alla citata Brandenburg, attraverso la mediazione del citato conte Cattaneo. Credo si possa ragionevolmente ipotizzare che l'assunzione della Astrua venne letteralmente perseguita al fine di poter disporre di una interprete che fosse in grado di realizzare nel miglior modo possibile gli ideali di spettacolo operistico che si andavano maturando all'interno della corte prus-

²⁰ P. CARCANI, *Contro la signora Giovanna Astrua. Satira*, in *Paschalis Carcani Vita*, Napoli, Raymundianis, 1784, pp. 307-309.

²¹ C. HENZEL, *Die Schatulle Friedrichs II. von Preußen und die Hofmusik*, Teil 1, «Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz», 1999, pp. 36-66: 40.

²² *La libertà del cantare*, Lucca, Benedini, 1752, pp. 57-59: «La musica dee esprimere i sensi della poesia o rappresentare le azioni che si descrivono ... La musica esser dee, per così dire, un mimico aereo per esprimere e rappresentare gli affetti che tutti altro non sono che un amore diversificato. Si crede oggi che uno canti bene quando intuona giusto, quando va esattamente a tempo, quando appoggia, trilla e sostiene la voce, la vibra o la rallenta a dovere. Se poi fa tutto ciò con voce chiara e sonora, tutta di petto, senza gola e senza naso, e senza contorcimenti e smorfie di bocca, d'occhi e di testa passa per un cantore ottimo. Che se uno aggiunge a luogo opportuno ed in consonanza col basso e corrispondenza cogli istromenti, alcune graziette e volatine egli si chiama un portento. Pure non è questo il principale, né il tutto. Si può far tutto ciò e non dar gusto agli orecchi, come un altro che avrà difetto nella voce e mancherà di trillo e d'altre prerogative della sopra espresse: ma che canterà di espressione ed imprimerà il senso delle parole e della musica nel cuore degli uditori. Questi sarà quello che mostrandosi egli più penetrato di ogni altro del sentimento e dandone tutti i cenni nel modular la voce, nel darvi pause convenevoli, aspirazioni ed ispirazioni a tempo e rinforzando o rallentando il tuono della voce, accomodandovi ancora i tratti del viso e dello sguardo, toccherà il cuore a differenza del più perfetto cantore. Ottimo sarà quello che unisce tutto questo insieme e vi accompagna la dovuta cognizione della musica e la giusta penetrazione dell'intenzione del compositore della poesia e della musica per sempre corrispondervi».

²³ Dico questo perché il testo, nonostante evidenti assonanze con quanto sarà espresso nelle varie edizioni del trattato operistico algarottiano, in realtà appare polemico con altri scritti del medesimo intellettuale veneziano.

²⁴ C. DE MICHELIS, s.v. *Cattaneo, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, XXII, pp. 467-468.

siana in quegli anni anche con una grande attenzione alle capacità di recitazione patetiche della Astrua.

Se leggiamo i numerosi passi dedicati a Giovanna Astrua presenti nell'epistolario di Federico II di Prussia²⁵ tra il 1747 ed il 1771, ci si rende conto che il suo arrivo fu assai desiderato e le sue prestazioni tanto lodate perché essa fu una pedina fondamentale per poter realizzare quella sorta di opera ideale vagheggiata dal sovrano tedesco.²⁶

Più avanti la fama della Astrua diviene tale a livello europeo che, ad esempio, viene citata anche in un noto scritto polemico di Giuseppe Baretti del 1753,²⁷ di ambientazione londinese, studiato trent'anni fa da Franco Fido.²⁸ Al di là del merito del senso della situazione, emerge chiaramente come essa negli anni '50 era ormai percepita come una delle maggiori virtuose attive in Europa.

Tornando alla domanda posta all'inizio, possiamo a questo punto immaginare che la conclamata abilità della cantante nel rendere il pathos drammatico attraverso le poliedriche capacità musicali e attoriali null'altro fosse che il suo eccellere nel genere sostenuto cui si riferiva Mancini.

Certo la Astrua con le sue capacità si inserì in un contesto di grande e vivace progettualità spettacolare, divenendo un elemento fondamentale, in un ambiente come quello della corte di Berlino tra gli anni '40 e '50 dove si cercarono di realizzare spettacoli operistici ideali, che concretizzavano sulla scena le riflessioni e, forse, le proposte che cercavano di esprimere e realizzare più persone legate all'entourage di Federico II (Francesco Algarotti, Sweerts, Leopoldo Villati, Graun, ecc.), oltre al sovrano stesso, il vero *dominus* del progetto, che in veste di compositore creò dei pezzi appositamente per la Astrua).²⁹ Non è certo un caso che quello che forse fu il più celebre di questi collaboratori, ossia Francesco

²⁵ Tutte le numerose citazioni riguardanti la virtuosa piemontese presenti nell'epistolario del sovrano prussiano sono facilmente ricercabili in <https://www.friedrich.uni-trier.de/de/> in cui si è provveduto ad una scrupolosa e digitalizzazione opportunamente introdotta e commentata dell'edizione (Berlin, Duncker, 1879-1939) dell'intero *corpus* delle opere di Federico II di Prussia.

²⁶ Per chiarezza propongo una piccola antologia di questi testi nell'Appendice (*infra*, pp. 213 sgg.).

²⁷ *The voice of discord, or the battle of the fiddles. A history of a seditious and unnatural attempt upon the lives and properties of fifty singers and fiddlers*, London, Owen, 1753, p. 12: «Yet it must be confess'd that Vanneschi proclaimed loudly that Signora Astrua and Signor Caffarello should sing in this Opera. He did yet more: he treated with these two Virtuoso's, said to to be the greatest singers now living». Il testo è stato edito modernamente in *London Opera Observed 1711-1844*, a cura di M. BURDEN, New York, Routledge, 2013, pp. 199-208.

²⁸ F. FIDO, *Un libello dei primi anni di Baretti a Londra*, in *Da una riva e dall'altra. Studi in onore di A. D'Andrea*, a cura di D. DELLA TERZA, Firenze, Cadmo, 1995, pp. 293-305.

²⁹ Se stiamo a quanto schedato nel RISM il sovrano creò per la virtuosa piemontese oltre che l'aria «Sembra che il ruscelletto» inserita nella *Serenata fatta per l'arrivo della regina madre* meglio nota come *Il re pastore* (D-B, Mus.ms. 6650/1) fatta anche con musiche di Graun e Agricola, i

Algarotti, scrivesse nella prefazione alla prima edizione del *Saggio sopra l'opera in musica* del 1755 dedicata al barone de Svertz (al secolo Ernst Maximilian Sweets Freiherr von Reist, 1710-1757),³⁰ direttore de' divertimenti teatrali nella corte di Berlino, «ella vedrà che buona parte di quanto io dico doversi fare, è pur quello che si fa nel Teatro di Berlino».³¹

Il fenomeno è ben noto da tempo grazie ai tanti studi di musicologi come, ad esempio, (cito senza alcuna pretesa di completezza), più vetusti come Thouret,³² o più recenti come Henze Döhring,³³ Forment,³⁴ Oleskiewicz,³⁵ Terne,³⁶ Henzel,³⁷ Exner,³⁸ ecc.

Per avere una idea di quanto vennero scritte su misura per la Astrua molte parti delle opere di Graun lo spazio è qui insufficiente, comunque l'argomento

brani «L'empio rigor del fato» (Mus. 3018-J-1) e Digli ch'io son fedele (Mus. 3018-J-1) su versi del metastasio *Alessandro nell'Indie*.

³⁰ Gli estremi cronologici si ricavano da <https://www.bbaw.de/die-akademie/akademie-historische-aspekte/mitglieder-historisch/historisches-mitglied-ernst-maximilian-freiherr-v-reist-sweets-2724> (ultimo accesso: 10 febbraio 2025).

³¹ F. ALGAROTTI, *Discorso sopra l'opera in musica*, in *Discorsi sopra differenti soggetti*, Venezia, Pasquali, 1755, pp. III-IV.

³² G. THOURET, *Friedrich der Grosse als Musikfreund und Musiker*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898.

³³ S. HENZE DÖHRING, *Friedrich der Grosse, Musiker und Monarch*, München, Beck, 2010; EADEM, *Francesco Algarotti: Musikberater Friedrichs der Grossen*, in *Oper der Aufklärung – Aufklärung der Oper. Francesco Algarottis 'Saggio sopra l'opera in musica' im Kontext mit einer kommentierten Edition der 5. Fassung des 'Saggio' und ihrer Übersetzung durch Rudolf Erich Raspe*, a cura di F. VON AMMON, J. KRÄMER e F. MEHLTREITER, Berlin-Boston, De Gruyter, 2017, pp. 69-87.

³⁴ B. FORMENT, *Frederick's Athens: crushing superstition and resuscitating the marvellous at the Königlches Opernhaus, Berlin*, in *Cambridge Opera Journal*, XXIV, 2012, pp. 1-42.

³⁵ M. OLESKIEWICZ, *The Court of Brandenburg-Prussia*, in *Music at German Courts, 1715-1760: Changing Artistic Priorities* a cura di S. OWENS, B.M. REUL, J.B. STOCKIGT, Woodbridge, Boydell, 2011, pp. 79-130.

³⁶ C. TERNE, *Friedrich II. von Preußen und die Hofoper*, in *Öffentliche Tagung des Interdisziplinären Zentrums zur Erforschung der Europäischen Aufklärung an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte vom 28.-29. September 2012*, a cura di J. LUH e A. PEČAR (Friedrich300-Colloquien 8), in http://www.perspectivia.net/content/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-hof/Terne_Hofoper (ultimo accesso: 9 febbraio 2025).

³⁷ C. HENZEL, *Die Oper Friedrichs II. von Preußen. Repräsentation und Selbstdarstellung*, in *Öffentliche Tagung des Interdisziplinären Zentrums zur Erforschung der Europäischen Aufklärung an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte vom 28.-29. September 2012*, a cura di J. LUH e A. PEČAR (Friedrich300-Colloquien 8), in https://perspectivia.net/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich_repraesentation/henzel_oper (ultimo accesso: 10 febbraio 2025).

³⁸ E.E. EXNER, *The Forging of a Golden Age: King Frederick the Great and Music for Berlin, 1732 to 1756*, Ph.D. diss., Harvard University, 2010.

è in una certa parte già stato affrontato da Henze Döhring e da altri studiosi citati. Mi limito qui a dire che con il progetto Casta diva renderemo editi modernamente, grazie alla cura di Ingrid Schraffl, alcuni di questi pezzi, attraverso i quali sarà possibile intuire ed immaginare le qualità interpretative della cantante piemontese.³⁹

Per chiudere questo discorso non si può non ricordare un pezzo assai noto che costituì in qualche modo, per molti anni, la musica a cui venne storicamente associata la fama e la memoria della Astrua. Si tratta di una celeberrima aria di Graun dal *Britannico* del 1750, «Mi paventi il figlio ingrato», il cui contesto drammatico è reso esplicito alla Fig. 2. Il pezzo rimase noto perché Elizabeth Schmeling nella propria autobiografia⁴⁰ narrò, con qualche esagerazione, che Federico II nel 1771 le chiese di eseguire a prima vista questo brano prima di assumerla. Il brano rimase così famoso che ancora circolava nell'Ottocento, tanto che ne esiste perfino una copia collegabile alla celebre Pauline Viardot segnalata nel RISM.⁴¹ A margine va fatto notare che, inoltre, la Schmeling si fece ritrarre intorno al 1780 con la musica di un'aria virtuosistica dal *Silla* di Graun, scritta per la Astrua, un caso di omaggio non voluto.⁴²

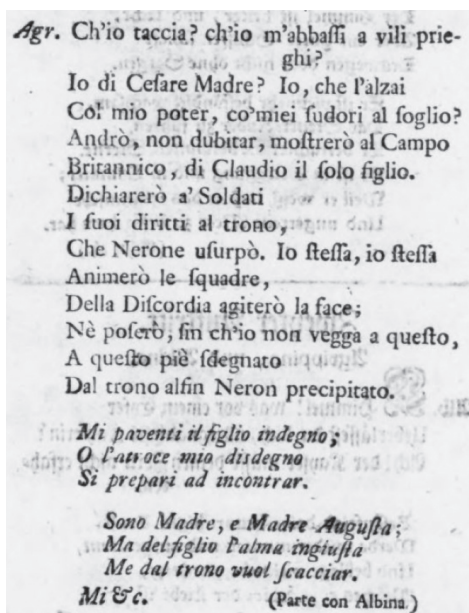


Fig. 2. Situazione drammatica di contesto dell'aria «Mi paventi il figlio ingrato» da L. de Villati / C.H. Graun, *Britannico*, II 2, Berlino, Haude & Spener, 1751.

³⁹ Tra i brani che verranno editi, nell'ambito di una antologia di arie significative scritte per la Astrua vi saranno due pezzi di Graun (l'aria di Libia «Qual nube da' venti» da *Fetonte* II 3 e il meraviglioso duetto Emilia Cinna «Ora sarai contenta» da *Cinna* III 7) e un brano di Federico II, re di Prussia, l'aria di Cleofide «Digli ch'io son fedele» collocabile in *Cleofide* II 9 di Johann Friedrich Agricola, forse come pezzo sostitutivo.

⁴⁰ O. VON RIESEMANN, *Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara*, «Allgemeine musikalische Zeitung», n.s., x (1875), col. 533-534.

⁴¹ L'esemplare è in un album in D-HVfmg Rara/FMG Musikhandschriften.98 e reca l'indicazione «Souvenir de 11. Fev. 1858. Pauline Viardot».

⁴² J.C. FRISCH, *Ritratto della cantante Gertrud Elisabeth Mara*, (ca. 1780) Universität Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung. V. VIEHÖVER, 'It Wasn't Enough for Me Just to Be a Singer': (Self-) Representations of the 'German Prima Donna' Gertrud Elisabeth Mara, in *Portraits and Poses. Fe-*

Giovanna Astrua lasciò il servizio di Federico II per motivi di salute il primo gennaio 1757, venendo pensionata con 1000 talleri all'anno e morendo di tubercolosi il 28 ottobre dello stesso anno. Con la morte, sempre nel 1757, anche del barone Sweerts, del maestro Graun un paio d'anni dopo e con Algarotti malato e ormai ritirato in Italia, in quello stesso periodo si chiuderà una stagione culturale straordinaria, anche perché per Federico era ormai di nuovo tempo di guerra, (ovviamente la guerra dei sette anni). Ma queste sono storie già narrate.

APPENDICE

Citazioni su Giovanna Astrua presenti
nell'epistolario di Federico II di Prussia

Œuvre, Berlin, Decker, 1856, XXVII/1, p. 167

À l'Électrice Marie-Antonie De Saxe.

Potsdam, 16 novembre 1746.

«Nous avons reçu un admirable décorateur qui s'appelle Bellavita, et nous attendons encore l'Astrua, très-bonne chanteuse. Tout cela sont des étrangers, et s'ils ne forment pas des élèves de notre nation, il en sera comme du temps de François I^{er}, qui fit venir les arts d'Italie en France, mais qui n'y fructifièrent pas».

Œuvre, Berlin, Decker, 1856, XXVII/1 p. 176

À la Margrave de Baireuth.

2 mars 1747

«Je m'égare un peu dans la morale, et je crains bien que vous direz qu'Horace est un sot dans ma bouche. Pour passer à des objets plus gracieux, je vous dirai que j'ai entendu les airs des *Fêtes galantes*, qui sont charmants; la Masi y chantera, l'Astrua n'arrivera qu'à la fin d'avril».

Œuvre, Berlin, Decker, 1856, XXVII/1 p. 181

À la Margrave de Baireuth.

20 juin 1747

«Je viens de finir ma course militaire à Magdebourg; j'en ai encore une à faire à Stettin; après quoi j'inviterai la Reine douairière à Charlottenbourg, où je lui donnerai quelques fêtes, et où l'Astrua remplira son coin. Cette chanteuse est réellement surprenante; elle fait des arpeggios comme les violons, elle chante tout ce que la flûte joue avec une agilité et une vitesse infinie. Jamais la nature, depuis qu'elle se mêle de fabriquer des gosiers, n'en a fait de pareil. Cette femme, avec tous ses talents et sa belle voix, a encore le mérite d'être très-raisonnable, bonne et sage; il est bien rare de trouver tant de perfections ensemble».

Œuvre, Berlin, Decker, 1849, X, p. 194

Épître XIV. À Sweerts. *Sur les plaisirs*

A Potsdam, 25 août 1749.

«Cherchez, me dites-vous, un spectacle nouveau, Allez à ce palais enchanteur et magique Où l'optique, la danse et l'art de la musique De cent plaisirs divers ne forment qu'un plaisir; Ce spectacle est de tous celui qu'il faut choisir. C'est là que l'Astrua a par son gosier agile Enchanter également et la cour et la ville, Et que Felicino a par des sons plus touchants Sait émouvoir les cœurs au gré de ses accents; C'est là que Marianne, à égale à Terpsichore, Entend tous ces bravos dont le public l'honore; Ses pas étudiés, ses airs luxurieux, Tout incite aux désirs nos sens voluptueux».

Œuvre, Berlin, Decker, 1851, XVIII, p. 71

Au Comte Algarotti.

Potsdam, 6 septembre 1749.

«Voici un canevas très en abrégé de l'opéra de *Coriolan*. Je me suis assujetti à la voix de nos chanteurs, au caprice des décorateurs, et aux règles de la musique. La scène la plus pathétique est celle de Paolino avec son père; mais comme le récitatif n'est pas son fort, il faut mettre ce qu'il y a de plus touchant dans la bouche de l'Astrua, ce qui pourra fournir un récitatif avec accompagnement. Vous verrez que je n'ai pas voulu faire un long opéra; s'il dure trois heures et un quart avec les ballets, cela suffit. Je vous prie de le faire étendre par Villati, à mais d'avoir l'œil qu'il n'ait de longs récitatifs que dans la scène cinquième du troisième acte. Le récitatif de l'Astrua, du premier acte, n'a pas besoin d'être trop long. Le récit du sénateur Benedetta, à la fin de l'opéra, doit être touchant, sans accompagnement, parce que ce sénateur le fait sans passion; mais cependant il faut que le poète touche tous les points que j'indique».

Œuvre, Berlin, Decker, 1851, XVIII, p. 81

Au Comte Algarotti.

(Potsdam) 25 novembre 1749.

«Je serai lundi à Berlin, où j'admirerai les *scappate* de l'Astrua et les cabrioles de la Denis. Je vous ai envoyé une nouvelle besogne pour Villati».

Politische Correspondenz, Berlin, Decker & Humblot, 1883, X, p. 429

À la Margrave de Baireuth.

[28] septembre [1754]

«L'Astrua a été à Prague, elle m'a conté que l'Impératrice avait été fort gracieuse envers elle; l'Empereur lui a dit qu'il voudrait être son *cicisbeo*, l'Impératrice, qui l'a entendu, a dit passe pour celle-là. Voilà de belles anecdotes sans doute et de quoi augmenter la réputation de l'Astrua d'avoir su adoucir la personne la plus jalouse de l'univers en sa faveur».

Œuvre, Berlin, Decker, 1856, XVII/1 p. 282

À la Margrave de Baireuth.

Le 12 octobre 1754.

«L'Astrua dit mille biens de la reine de Hongrie, et je crois qu'une aigrette de brillants que cette princesse lui a donnée influe beaucoup sur les éloges qu'elle lui prodigue».

Œuvre, Berlin, Decker, 1856, XVII/1 p. 291

À la Margrave de Baireuth.

Le 11 janvier 1755.

«Nous avons eu ici la représentation de *Montézuma*. Le décorateur et le tailleur ont tiré le pauvre auteur d'affaire; surtout deux mauvais coups de pistolet ont été extrêmement applaudis. L'Astrua a joué la dernière scène avec un pathétique admirable, et Graun s'est surpassé en musique».

Œuvre, Berlin, Decker, 1854, XXIV, p. 257

À l'Électrice Marie-Antonie De Saxe.

Berlin, 24 decembre 1771.

«Nous avons une chanteuse allemande qui a l'honneur d'être connue de V. A. R.; elle se nomme Schmeling; a elle a chanté à Dresde, aux noces de l'Électeur, dans un prologue. Elle a une agilité de voix étonnante, et elle commence à devenir actrice. Je crois, madame, qu'elle méritera les suffrages de V. A. R.; au moins a-t-elle trouvé le moyen de réunir ceux du public. Cette fille ne le cède pas à l'Astrua en fait d'agilité; il n'y a que le pathétique dans lequel elle ne l'égale pas encore, mais auquel elle commence à s'appliquer, en sentant le besoin».

Bibliografia

- A. ADEMOLLO, *Le cantanti italiane celebri*. Vittoria Tesi, «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti», n.s., XXII, (1889), pp. 308-327.
- F. ALGAROTTI, *Discorso sopra l'opera in musica*, in *Discorsi sopra differenti soggetti*, Venezia, Pasquali, 1755.
- F. ANGELINI, s.v. *Barone, Domenico Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1964, VI, pp. 448-449.
- J. ADLUNG, *Anleitung zur musikalischen Gelabrtheit, worinn von der Theorie und Praxis der alten und neuen Musik, von den musikalischen Instrumenten, besonders der Orgel, Nachricht gegeben, und die in jedes Fach gehörigen Bücher bekannt gemacht werden. Zwente Auflage beforgt von Johann Adam Hiller*, Dresden-Leipzig, in der Breitkopfschen Buchhandlung, 1783.
- [G. BARETTI], *The voice of discord, or the battle of the fiddles. A history of a seditious and unnatural attempt upon the lives and properties of fifty singers and fiddlers*, London, Owen, 1753, edito in *London Opera Observed 1711-1844*, a cura di M. BURDEN, New York, Routledge, 2013, pp. 199-208.
- M.T. BOUQUET, *Il Teatro di Corte dalle origini al 1788*, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1976, I.
- I. BRANDENBURG, s.v. *Astrua, Astroa, Gioanna, Gioanna, Anna*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 1999, I, col. 1099-1101.
- C. BURNEY, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present*, London, For the Author, 1789.
- P. CARCANI, *Contro la signora Giovanna Astrua. Satira*, in *Paschalis Carcani Vita*, Napoli, Raymundianis, 1784, pp. 307-309.
- [G. CATTANEO], *La libertà del cantare*, Lucca, Benedini, 1752.
- A. CHORON - F. FAYOLLE, *Dictionnaire historique des Musiciens*, Paris, Valade-Lenormant, 1810.
- F. COTTICELLI, *Il teatro recitato*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli*, II. *Il Settecento*, a cura di F. COTTICELLI e P. MAIONE, Napoli, Turchini, 2009, pp. 455-510.
- F. COTTICELLI, *Il teatro a corte. Il Barone di Liveri*, in *La scena del Re. Il Teatro di Corte*

- del Palazzo Reale di Napoli*, a cura di P. DI MAGGIO e P. MAIONE, Napoli, CLEAN, 2014, pp. 133-141.
- B. CROCE, *I teatri di Napoli: secolo XV-XVIII*, Napoli, Piero, 1891.
- A. D'OVIDIO, *L'Astianatte di Jommelli: «una musica singolarissima che ne riportò l'applauso di tutta Roma»*. Modelli stilistici e drammaturgia (con una nuova fonte sulla stagione del 1741 del Teatro Argentina), in *Jommelliana. Un operista sulla scena capitolina. Studi sul periodo romano di Niccolò Jommelli*, a cura di G. BOCCHINO e C. NICOLÒ, Lucca, LIM, 2017, pp. 105-141.
- F. FIDO, *Un libello dei primi anni di Baretta a Londra*, in *Da una riva e dall'altra. Studi in onore di A. D'Andrea*, a cura di D. DELLA TERZA, Firenze, Cadmo, 1995, pp. 293-305.
- A. GALLAZZO, *Giovanna canta per Federico il Grande*, «Rivista Biellese», XIII/2 2009, pp. 55-61.
- F. GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della «Riforma» del libretto nel primo Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- F.C. GRECO, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena*, Napoli, Pironti, 1981.
- F.C. GRECO, *Ideologia e pratica della scena nel primo Settecento napoletano*, «Studi Pergolesiani», I, 1986, pp. 50-63.
- F.C. GRECO, *Libretto e messa in scena*, in *Il Teatro di San Carlo*, Napoli, Guida, 1987, I, pp. 313-363.
- F.C. GRECO, *Drammaturgia e scena a Napoli da Belvedere a Federico*, «Studi Pergolesiani», III, 1988, pp. 117-155.
- G. DE GREGORY, *Istoria della vercellese letteratura ed arti*, Torino, Chirio e Mira, 1824.
- C. DE MICHELIS, s.v. *Cattaneo, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, XXII, pp. 467-468.
- F.M. DE SILVA, *Década epistolar sobre el estado de las Letras en Francia. Su Fecha en Paris año de 1780*, Madrid, Antonio De Sancha, 1781.
- E.E. EXNER, *The Forging of a Golden Age: King Frederick the Great and Music for Berlin, 1732 to 1756*, Ph.D. diss., Harvard University, 2010.
- FEDERICO II DI PRUSSIA, *Œuvre*, Berlin, Decker, 1846-1856.
- F.J. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Didot, 1868.
- B. FORMENT, *Frederick's Athens: crushing superstition and resuscitating the marvellous at the Königliches Opernhaus, Berlin*, «Cambridge Opera Journal», XXIV, 2012, pp. 1-42.
- E.L. GERBER, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*, Leipzig, Breitkopf, 1790.
- S. HENZE DÖHRING, *Friedrich der Grosse, Musiker und Monarch*, München, Beck, 2010.
- S. HENZE DÖHRING, *Francesco Algarotti: Musikberater Friedrichs der Grossen*, in *Oper der Aufklärung - Aufklärung der Oper. Francesco Algarottis 'Saggio sopra l'opera in musica' im Kontext mit einer kommentierten Edition der 5. Fassung des 'Saggio' und ihrer Übersetzung durch Rudolf Erich Raspe*, a cura di F. VON AMMON, J. KRÄMER e F. MEHLTRETTER, Berlin-Boston, De Gruyter, 2017, pp. 69-87.

- C. HENZEL, *Die Schatulle Friedrichs II. von Preußen und die Hofmusik*, Teil 1, «Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz», 1999, pp. 36-66.
- C. HENZEL, *Die Oper Friedrichs II. von Preußen. Repräsentation und Selbstdarstellung*, in Öffentliche Tagung des Interdisziplinären Zentrums zur Erforschung der Europäischen Aufklärung an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte vom 28.–29. September 2012, a cura di J. LUH e A. PEČAR (Friedrich300-Colloquien 8), https://perspectivia.net//publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich_repraesentation/henzel_oper (ultimo accesso: 10 febbraio 2025).
- J.A. HILLER, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln erläutert*, Leipzig, Johann Friedrich Junius, 1774.
- J. JOLY, *Une comédie populaire savante: «La Claudia» de Domenico Barone (1745)*, in *Figures théâtrales du peuple*, a cura di E. KONIGSON, Paris, C.N.R.S., 1985, pp. 107-125.
- K. VON LEDEBUR, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin, Rau, 1861.
- L. LEO, *Andromaca*, [ms. autografo, Napoli 1742] I-Nc 15.3.1-2 olim Rari 1.6.16-17 deinde 14.3.7-8.
- D. LIBBY, *Italy: Two Opera Centres*, in *The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century*, a cura di N. ZEASLAW, London, Palgrave Macmillan, 1989, pp. 15-60.
- G.E. LESSING, *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Berlin*, in *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, Stuttgart, Metzler, 1750, pp. 123-136.
- G.B. MANCINI, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano, Galeazzi, 1777.
- H. MENDEL - A. REISSMANN, *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften für gebildete aller Stände*, Leipzig, List & Francke, 1872.
- Nachrichten Dramatische-Musikalische Akademie* [Berlin in dicembre 1841], in «Allgemeine Musikalische Zeitung», xxiv/1 (1842), col. 13.
- M. OLESKIEWICZ, *The Court of Brandenburg-Prussia*, in *Music at German Courts, 1715-1760: Changing Artistic Priorities*, a cura di S. OWENS, B.M. REUL, J.B. Stockigt, Woodbridge, Boydell, 2011, pp. 79-130.
- B. PASQUALIGO, *Venezia. Drama maritimo*, Venezia, s.e., 1731.
- O. VON RIESEMANN, *Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara*, «Allgemeine musikalische Zeitung», n.s., x (1875), nr. 32-39.
- G. SCHILLING, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart, Köhler, 1835.
- L. SCHNEIDER, *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin, Duncker-Humblot, 1852.
- R. SCOCCIMARRO, *Die Drammi seri von Leonardo Leo (1694-1744)*, Beeskow, Ortus Musikverlag, 2020.
- [A. SALVI], *L'Andromaca*, Napoli, Ricciardo, 1742.
- J. VON STAEHLIN, *Nachrichten von der Musik in Rußland*, in J.J. HAIGOLD, *Beylagen zum Neuveränderten Rußland*, Riga-Leipzig, Hartknoch, 1769, II, pp. 1-192.

- C. TERNE, *Friedrich II. von Preußen und die Hofoper*, in *Öffentliche Tagung des Interdisziplinären Zentrums zur Erforschung der Europäischen Aufklärung an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte vom 28.–29. September 2012* a cura di J. LUH e A. PEČAR (Friedrich300-Colloquien 8) in http://www.perspectivia.net/content/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-hof/Terne_Hofoper (ultimo accesso: 9 febbraio 2025).
- A. THIÉRIOT, *Voltaire en Prussie. Lettres extraites de sa correspondence [juillet 1750 à mars 1753] suivi du récit de la captivité de Voltaire a Francfort par les agents prussiens d'après Collini, son secrétaire avec des notes et éclaircissements historiques, biographiques et littéraires*, Paris, Sandoz & Fishbacher, 1878.
- G. THOURET, *Friedrich der Grosse als Musikfreund und Musiker*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898.
- R. TURCHI, *La commedia italiana nel Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985.
- P. VESCOVO, *Dei drammaturchi-concertatori: Diderot, Goldoni, Barone*, in «Mai non mi diero i Dei senza un egual disastro una ventura». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, a cura di E. ZUCCHI, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 131-148.
- P. VESCOVO, «J'avois grande envie d'aller à Naples». *Goldoni, l'erudito cavaliere Baron di Liveri, e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco*, in *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, a cura di A. LEZZA e A. SCANNAPIECO, Napoli, Liguori, 2012, pp. 63-82.
- P. VESCOVO, *Tarasca tra Napoli, Venezia e l'Europa*, «Drammaturgia», XI/1 (2014), pp. 194-211.
- V. VIEHÖVER, 'It Wasn't Enough for Me Just to Be a Singer': (Self-)Representations of the 'German Prima Donna' Gertrud Elisabeth Mara, in *Portraits and Poses. Female Intellectual Authority, Agency and Authorship in Early Modern Europe*, a cura di B. VANACKER e L. VAN DEINSEN, Leuven, Leuven University Press, 2022, pp. 323-346.
- [L. DE VILLATI], *Britannico*, Haude & Spener, 1751.

Brad Carlton Sisk

«Vuò che sia concessa oggi la morte mia solo a me stessa»:
The *Prima donna*'s Embodied Agency in the Transnational
Propagation of the Tragic Finale*

Beginning at the end

One of the most remarkable finales of any *dramma per musica* of the early Settecento can be found in a manuscript score, held at Vienna's Österreichische Nationalbibliothek, of Giuseppe Maria Orlandini's revised version of his tragic opera *Arsace*.¹ There is a near word-for-word correspondence between this score and the "twin" libretti for two different productions of the opera on either side of the Alps: the first in 1739 at the Teatro della Pergola in Florence, followed in 1742 by a practically verbatim revival at Vienna's Theater an der Burg in which only the title was changed, to *La fedeltà sin alla morte*.² Orlandini's setting of the last two consecutive scenes of the opera, both scored as orchestral recitative throughout, is actually a rewrite, far different from his original ending. Therefore, by highlighting this late version, we are beginning at the end in more ways than one, as the circuitous, transnational trajectory of the opera in the decades separating its debut from the *Arsace* F1-39/*Fedeltà* W1-42 versions³ is a story in itself – much of which, at least as it regards the London and Hamburg productions of the 1720s, has been well told by Reinhard Strohm and Melania Bucciarelli.⁴

* This article was developed within the context of the "Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice" (WoVen) research project, funded by the Norwegian Research Council (project no. 326030).

¹ A-Wn Mus.Hs.17950.

² The 1739 version's connection to the 1742 Vienna version and an overview of relevant sources are detailed in A. SOMMER-MATHIS and R. STROHM, *Das Wiener Kärntnertortheater 1728-1748*, Wien, Hollitzer, 2023, pp. 313-14, 492 and 521.

³ For the present study, an abbreviation of the city and year of performance will be used to refer to a given version of *Arsace*: e.g. *Amore* F1-15, *Arsace* VE-17, etc. Related versions, such as the nearly identical *Arsace* F1-39 and *Fedeltà* W1-42, will often be referred to collectively, e.g. F1-39/W1-42.

⁴ See at least R. STROHM, *Die Tragedia per Musica als Repertoirestück: Zwei Hamburger Opern*

Orlandini's original version of the opera, inaugurated in 1715 at Florence's Teatro del Cocomero, had a different title – *Amore e maestà* – and a different but still tragic *scena ed aria*⁵ ending for the *prima donna* Margherita Durastanti, who then revived (and altered) the role of the tragic queen Statira for London. The finale was therefore originally conceived as a more standard set piece with formally discrete sections, conditioned by concerns to portray the singer (as much as the character) in the best light possible. It was the revised finale's more structurally novel text, as rewritten for a Venetian revival (*Arsace* VE-17) and starring a singer renowned as "La Romanina", which would ultimately inspire the distinctive "through-scored" form of the F1-39/W1-42 score. However, before exploring how the professional and somatic profiles of Statira's interpreters helped delineate the formal profiles and transnational trajectories of the finale in its various guises, a bit of dramaturgical context is in order.

The plot leading to the dénouement of the opera is relatively linear and tight-knit by the standards of opera seria of the day, with no major subplots that do not directly feed into the main action. Francesco Giuntini, Reinhard Strohm, and Melania Bucciarelli have detailed how the chain of unrequited loves in *Amore e maestà* a.k.a. *Arsace* follows the principles of French neoclassical tragedy⁶ and is largely modelled on one in particular: Thomas Corneille's 1678 play *Le Comte d'Essex*, which centers on Queen Elizabeth I's execution of her beloved general, Robert Devereux, Earl of Essex. The libretto shifts the action from England to Persia, and, in addition to changing the name of the queen to Statira, rebaptizes Essex as the general Arsace, and Henriette as Rosmiri, i.e. Elisabeth/Statira's rival and Essex/Arsace's beloved. Otherwise, Salvi follows the broad outlines of Corneille's play. Like much French neoclassical tragedy, *Le Comte d'Essex* is a

von Giuseppe Maria Orlandini, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», V, 1981, pp. 37-54; and M. BUCCIARELLI, 'Farò il possibile per vincere l'animo di M.^r Handel': Senesino's arrival in London and Arsace's rhetoric of passions, «Eighteenth Century Music», XIV, 1, 2017, pp. 53-87. Although Margherita Durastanti figures in the latter article, its focus on Senesino's agency as *primo uomo* during the selection and adaptation of the opera for London means that the soliloquy-finale for Durastanti's character receives relatively more marginal treatment.

⁵ For «scena ed aria» as a standardized type, see R. STROHM, *Rezitativ*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik: Sachteil*, ed. by L. FISCHER, Kassel, Bärenreiter, 2nd edition 1998, vol. VIII, pp. 224-242: 235.

⁶ See M. BUCCIARELLI, *Italian Opera and European Theatre, 1680-1720*, Turnhout, Brepols, 2000, pp. 105-111; F. GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi: Aspetti della «riforma» del libretto nel primo Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 13-54; and R. STROHM, *Dramma per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 165-198. For more on the broader impact of French neoclassical tragedy on Italian opera seria, see at least R. STROHM, *Auf der Such nach dem Drama im «Dramma per musica»: Die Bedeutung der französischen Tragödie*, in *De Musica et Cantu: Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und Oper* Helmut Huckle zum 60. Geburtstag, ed. by P. CAHN and A.K. HEIMER, Hildesheim, Olms, 1993, pp. 481-493.

drama of «impossible fulfilment and unalterable desire»,⁷ in which the only way out of the impasse resulting from the main characters' intransigence is through death or, in the case of Corneille's Elisabeth, a self-flagellating penance to expiate her guilt. (Such is her vow in a final dialogue with the Comte de Salsbury, the counterpart of Salvi's Megabise).

Even though Corneille is the only source explicitly acknowledged in the preface to the *Amore* Fi-15 libretto, Salvi likely drew on actor-playwright Niccolò Biancolelli's 1668 tragicomedy, *La Regina Statista d'Inghilterra & il Conte d'Essex*,⁸ for Statira's *scena ed aria* soliloquy, in which she, like Biancolelli's queen, imagines her death-obsessed guilt and self-loathing taking the form of hellish Furies torturing her (quite distinct from Elisabeth's less chthonian resolve to mortify her own flesh in Corneille's play). The "Durastanti" finale extends this conceit across a *scena ultima* comprised of an introductory recitative, «Furie che m'agitate» (hereafter F-1/D/R) and a consequent aria-finale (hereafter F-2.1/D), culminating in the Biancolellian image of infernal monsters feeding on Statira's heart: «E il rimorso, cerasta spietata, / fatto eterno, con fame più ingorda / sempre morda l'ingiusto mio cor».

When an anonymous poet⁹ revised Salvi's libretto, now rebaptized as *Arsace* for a 1717 production at Venice's Teatro di S. Giovanni Grisostomo, Statira's final scene was greatly expanded and became more histrionically dynamic, with a new emphasis on the queen's mental collapse that foregrounded the legendary actorial prowess of the *prima donna*, La Romanina. In "her" finale, the recitative of «Furie che m'agitate» (F-1/D/R) – also sung by Durastanti but now numbered as the *penultimate* scene¹⁰ – coalesces with the recitative of an additional, longer scene (hereafter F-2.2/R), in which Statira is no longer alone but is joined

⁷ V. ORGEL, *What is Tragic in Racine?*, «The Modern Language Review», XLV, 3, 1950, p. 312.

⁸ Biancolelli's tragicomedy is itself likely derived from Antonio Coello y Ochoa's 1633 Spanish drama *El conde de Sex* and/or from a series of *canovacci* on the Elizabeth/Essex theme. As far as I am aware, other scholars have not noticed Salvi's evident debt to Biancolelli, which I will treat more extensively elsewhere. For more on Biancolelli and his sources for *La regina statista*, see F. BATTISTA, *Death of a Stateswoman: Elizabeth Tudor and the Critique of Female Rule in La regina statista d'Inghilterra* (1668), «Italice», XCVI, 4, 2019, pp. 565-587; E. LIVERANI, *El Conde de Sex nella rilettura secentesca dei comici dell'arte italiani*, in *Due saggi sul teatro spagnolo nell'Italia del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 7-42; and W. SMITH, *The Earl of Essex on the Stage*, «PMLA», XXXIX, 1, 1924, pp. 147-173.

⁹ Given that Salvi was a freelance agent at this point in his career, it is not inconceivable, *rebus sic stantibus*, that Salvi himself was hired to adapt his several prior libretti presented at SGG that season. Salvi's involvement in the revisions of his libretti for revival productions in Florence, at least, is strongly suggested by Orlandini's correspondence with Florentine impresario Luca Casimiro degli Albizzi, in Archivio Guicciardini di Firenze (AGF), *Fondo Albizi, fasc. A. 768-771*, 806.

¹⁰ F-1/D/R was numbered III.XI in VE-17 and III.XIV in NA-18, the two productions La Romanina appeared in.

onstage by Megabise as an onlooker providing chorus-like commentary on the queen's ravings. Thematically, the conceit of Furies torturing Statira is limited to the now-penultimate scene, while the F-2.1/D da capo aria-finale is replaced with the new F-2.2/R *scena ultima*, in which La Romanina's Statira rages against the elements of a storm swirling around the royal garden, daring them to strike her dead (see table 1).

Both editions of the opera in which the respective "Durastanti" and "Romanina" finales appear share an interesting feature: They do not provide the title character and nominal protagonist with a reversal of fortune, supposedly a requisite for tragedy, or at least for the type of complex rather than simple catastrophe preferred by theorists. Misfortune and false accusations assail Arsace without any relief, much less reversal, from the beginning of the opera until the moment of his death early in Act III. Rather, the reversal is on the ethical-juridical plane and regards the question of *colpa*, which Giorgio Agamben has identified as the axis on which tragedy/comedy polarities turn:

La pertinenza del comico e del tragico al tema dell'innocenza e della colpa è sancita infatti nel testo in cui si fonda direttamente o indirettamente ogni concezione medievale di queste due sfere: la *Poetica* di Aristotele. Qui il centro dell'esperienza tragica come di quella comica è espresso con una parola, che non è altro che il termine stesso con cui il Nuovo Testamento esprime il peccato: *hamartía*.¹¹

Statira spends the entire opera convinced that as sovereign she is the arbiter of justice and of her subject's guilt or innocence. Her Roman imperial counterpart in Orlandini's other tragic opera, *Nerone*, summarizes this sovereign privilege: «In mia mano sta il premio e la pena, / e a mia voglia condanno ed assolvo». Arsace's death, then, is not the *lisis* but the *peripeteia* of the tragedy: The *hamartía* (guilt) ascribed to him on the legal plane redounds to his executioner upon his death and castigates her, though on the subjective plane, as *aidos* (shame, i.e. "feeling" guilty), thereby circumventing her own extra-legal status. By exercising her privilege to destroy the innocent, guilt overwhelms her.

The dramaturgical efficacy of this solution can be seen in its durability. It is noteworthy that, when the Elizabeth-and-Essex theme was taken up by opera composers of later centuries, not only the *italianissimo* Gaetano Donizetti, but even a composer such as Benjamin Britten, far removed from the often diva-centric Italian tradition, would also devote their respective finales to the emotional collapse and suicidal ideation of their heroines, despite the fact that the historical Elizabeth far outlived the Earl of Essex's execution. Strohm has traced how

¹¹ G. AGAMBEN, *Comedia*, in *Categorie italiane*, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 25.

Table 1. The F1-15 “Durastanti” finale and the VE-17 “Romanina” finale*

The “Durastanti” finale [F-1/D/R + F-2.1/R] in <i>Amore e maestà</i> F1-15	The “Romanina” finale [F-1/D/R + F-2.2/R] in <i>Arsace</i> VE-17
Scena Ultima	Scena XI [i.e., F-1/D/R]
STATIRA. [Recitativo, i.e. F-1/D/R] ↓ Furie che m’agitare, rapitemi all’orrenda faccia del mio delitto, e mi celate per pietade a me stessa; il più profondo carcere dell’abisso avrà forse per me più grato aspetto. ↓ Ahimè, che in ogni oggetto veggo il teschio d’Arsace, e di Rosmiri l’ombra errante e funesta, e in quella parte e in questa sento per mia cagion pianti e sospiri. Barbara donna, ingrata, perfida, scellerata, ↓ in odio al mondo e al cielo, e vivi e spiri? [Aria, i.e. F-2.1.1/D] Col portarvi quest’anima ingrata una furia s’accresca ad Averno, siam’ Inferno il mio stesso dolor. E il rimorso, cerasta spietata, fatto eterno, con fame più ingorda sempre morda l’ingiusto mio cor. ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	STATIRA. <i>sostenuta e sospesa</i> Furie che m’agitare, rapitemi all’orrenda faccia del mio delitto, e mi celate per pietade a me stessa; il più profondo carcere dell’abisso avrà forse per me più grato aspetto. <i>timida</i> Ahimè, che in ogni oggetto d’Arsace, l’infelice, veggo l’ombra funesta, e in quella parte e in questa sento per mia cagion pianti e sospiri. ↓ ↓ <i>sospesa</i> Ah, Statira crudele, e vivi, e spiri? ↓ ↓ ↓ Scena Ultima [i.e., F-2.2/R] MEGABISE e detta. MEGABISE Statira, omai sicura è la vita...

* Arrows mark the absence of a verse or stage direction that is present in the counterpart version.

The “Durastanti” finale [F-1/D/R + F-2.1/R] in <i>Amore e maestà</i> Fi-15	The “Romanina” finale [F-1/D/R + F-2.2/R] in <i>Arsace</i> VE-17
↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	STATIRA <i>si sveglia</i> D’Arsace? MEGABISE Piacesse al Cielo: ei nel suo sangue assorto, già sai, che più non vive**. STATIRA Arsace è morto? Scelerata Statira, e tu vivrai? Ah, se mi sei fedel, svenami... no. MEGABISE Regina? STATIRA Numi... Cieli... Dove, dove scoccate i lampi e i tuoni? Se vibrarli temete in un mostro inumano, date i fulmini vostri alla mia mano. MEGABISE Quanto cresce il mio duolo!

** This addition to the finale is linked to the earlier scene when Rosmiri poisons herself. The VE-17 libretto not only cuts many of Rosmiri’s near-death ravings, but also Megabise’s subsequent confirmation that she has died. In this version, Megabise instead relays, hopefully but inconclusively, «Vive Rosmiri, e spero...». Then, Statira points to the villain Mitrane and tells Megabise, «coll’iniquo Artabano / questo complice indegno, olà, s’arresti.[...] Megabise, s’appresti il lor supplizio». This sets up the purposefully equivocal beginning of the F-2.2/R *scena ultima*: Because of Statira’s delirious interruption, we never find out whether «sicura è la vita» refers to Rosmiri, which would mean she had pulled through, or to Mitrane or Artabano, which would mean that one or both of the villains had been securely imprisoned. This seems like deliberately ambiguous irresolution on the part of the poet who revised Salvi’s original libretto: Without entirely cancelling out the possibility of a tragic end for Rosmiri, the VE-17 rewrite holds greater and more definitive tragic weight in reserve for the *prima donna*. It is notable that the *seconda donna* playing Rosmiri in *Arsace* VE-17 was Faustina Bordoni, who had become an overnight star the previous Carnival season. If the original version of Rosmiri’s highly dramatic death scene and inective had been allowed to stand, it could have allowed the rising star Bordoni/Rosmiri to trespass on the veteran Romanina/Statira’s territory. Hence, the dramatic possibilities inherent in a scene centered on a female character’s lengthy recitative ravings, provoking pity and horror from shocked onstage onlookers, is transferred in VE-17 from Rosmiri to Statira.

The “Durastanti” finale [F-1/D/R + F-2.1/R] in Amore e maestà Fi-15 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	STATIRA <i>Va per scena agitata.</i> Ma i fulmini ove sono? Che fanno i lampi? A che rimbomba il tuono? Perché, dite, perché in questo infausto giorno mi balenate inutilmento intorno? MEGABISE Agitata vaneggia. STATIRA Quelle saette almeno, se negate alla man, vibrare al seno. <i>Si volge ad altra parte.</i> Questo il bersaglio sia de’ vostri accesi dardi. Dov’è la strage mia, cieli codardi? MEGABISE Statira, o ciel, che fia! STATIRA Sì, codardi voi siete e ferir non sapete, che l’insensate fronti delle torri, degli alberi, e de’ monti? Se uccider non ardite chi tutto ardire il petto suo vi mostra, è mia la gloria e la viltade è vostra. MEGABISE Misera! E che far deggio? STATIRA Ma degni voi non siete dell’onor di mia morte, e vuol che sia concessa oggi la morte mia solo a me stessa. MEGABISE Ferma, Regina, ferma, e si risparmi il tuo sangue real.
---	---

its own logic of transmission, adaptation and influence. As will become clear, this logic was specifically conditioned by local contexts, by the *prima donna*'s agency and embodied competencies, and by the exigencies of her status *vis à vis* spectator expectations.

Durastanti and the northern trajectory of "her" Arsace finale

The opera's first migrations across the Alps were to London in 1721, with Senesino as the *primo uomo* Arsace, Margherita Durastanti as the *prima donna* Statira, and Matteo Berselli as the *secondo uomo* Megabise, all reprising roles they had created almost six years earlier in Florence. This revised London version underwent further revision for Hamburg, where, as Warren Kirkendale explains:

Arsace, via London 21, was performed at least 54 times between 1722 and 1743, *Nerone* at least 46 times between 1723 and 1738, both in Mattheson's translations.¹⁴ This extraordinary record makes these two works perhaps the earliest examples of continuously performed 'repertoire operas'.¹⁵

For both the London and Hamburg productions,¹⁶ the respective musical arrangers, Filippo Amadei and Johann Mattheson, retained Fi-15's «Furie che m'agitare» recitative (F-1/D/R). However, the original aria-finale – «Col portarvi quest'anima ingrata» (F-2.1.1/D), in which Salvi's text conjures images of hungry, organ-eating demons – was replaced by another aria «Figlie dell'Erebo» (F-2.1.2/D), with music by Amadei and text written (or curated?) by Paolo Rolli. In this new aria, Statira feels that her heart is being not devoured, but tormented by a vision of Arsace's unrevenged shade: «Ahi che già viene / l'ombra adorata, / invindicata / a tormentarmi'l cor.» Notwithstanding the aria substitution, the Fi-15 and the Lo-21 versions present variations on the *scena ed aria* structure

¹⁴ To be precise, the German translations in Mattheson's version of *Arsace* were limited to the *recitativi semplici*, part of the choral introduction, and three out of four recitatives *con strumenti*, i.e. all except for «Furie che m'agitare», which, along with all the arias, remained untranslated.

¹⁵ W. KIRKENDALE. *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici*, Firenze, L.S. Olschki, 1993, p. 464.

¹⁶ A tantalizing potential addition to the itinerary of the "Durastanti" finale's northern migration is suggested by a copy of the HA-22 score at the Kungliga biblioteket in Stockholm (S-Sk S236). A French-language note on the inner cover misattributes the score to Francesco Araja with these words: «*Arsace*, opéra italien, musique de Araja, représenté à Saint-Pétersbourg vers 1741». The present study can now correct the record and confirm that this score contains, in a neater hand, the same hybrid of music by Orlandini, Amadei, and Mattheson found in the better-known HA-22 copy held at the Staatsbibliothek zu Berlin (D-B Mus.ms. 16371).

common to both of these “Durastanti” finales, so called due to her role as not only its original F1-15 interpreter, but also, as Rolli confirms in a letter, its LO-21 co-adaptor deserving of at least partial credit for retaining its *modus loquendi*:

Sappiate che la Margherita [Durastanti] di concerto col nostro Senesino proposero l'opera *Amore e Maestà*, la qual'opera non può farsi come a Firenze, perché così saria d'innumerabile recitativo e di tante poche ariette, che il Senesino n'avrebbe 4 sole in tutto. Ebbi ordine dunque d'acconciarla, e di concerto con amendue tolsi ed aggiunsi e cangiai il necessario.¹⁷

Given the involvement of Durastanti, Senesino and Berselli in both the F1-15 and LO-21 productions, the London company's reuse of F1-15 material, specifically the structural scaffolding of F-2.1/D, may seem to be a given. Nevertheless, Rolli was familiar with the alternatively structured finale that La Romanina had already performed, first in Venice in 1717, then in Naples in 1718. In his preface to the published LO-21 libretto, he writes:

In Firenze dove questo dramma nacque, ed in Venezia e Napoli dove fu trasportato, incontrò l'universale compiacimento: per lo che ne spero egual' esito in questa inclita nazione avvezza per grandezza d'animo a compiacersi nel severo gusto delle tragedie.¹⁸

In fact, some lexical collocations from the “Romanina” finale, such as «ombra invendicata», recur in Rolli's own word choice for «Figlie dell'Erebo», e.g. «ombra adorata, / invendicata». With the structurally audacious finale from VE-17/NA-18 at Rolli's fingertips, the full scene could have easily served as a ready-made replacement for the gruesomely graphic «Col portarvi». After all, in his own libretto for Nicola Porpora's *Polifemo* (London, 1735), Rolli's «gusto» for tragedy took the form of a scene which begins when Polifemo enters the stage with the words «Furie che mi straziate», then proceeds with the delirious ravings of the anti-hero in *stile recitativo*, interleaved by commentary from on-stage onlookers. In other words, Polifemo's tragic *scena di furore* is structurally closer to the “Romanina” than to the “Durastanti” finale. One therefore suspects that the decision to do without this scene may reflect his co-adaptors' preferences more than his own – especially considering that not all Romanina-associated structural revisions were rejected outright.

¹⁷ I-MOe *Autografoteca Campori*, s.v. Paolo Rolli, London 18 October 1720, to Giuseppe Riva [in Amsterdam?]. Cited and translated in BUCCIARELLI, 'Farò il possibile per vincer l'animo di M.^r Handel', cit., p. 86.

¹⁸ P. ROLLI, *All'eccellenza di Mylord, Duca di Montague*, in A. SALVI et al., *Arsace: Tragedia*, London, T. Wood, 1721, n.n.

Statira's final appearance in Act Two was rewritten for LO-21 along the lines of NA-18, so that Rosmiri's exit leaves Statira alone onstage to deliver a soliloquy welcoming even false hopes and capped with an aria, the contrary of the FI-15 version where it is the queen who exits first, clearing the stage for a solo scene for Rosmiri. The morphological common denominator between NA-18's final scenes for Statira in Act II, and FI-15's Act III finale, is that both solutions culminate in soliloquies for the queen rather than dialogue with other characters. Roberto Staccioli notes in his biographical entry on Durastanti that among her strengths were «arie in cui la voce doveva dialogare con lo strumento solista».¹⁹ Her stage repertoire abounds in obbligato and concertato "dialogue" with not only solo instruments but also the full string section. *Arsace* LO-21 features two such arias newly written for her, «No, non pretenda amor» and «Ma s'ei non perirà», while retaining the concertato interplay between voice and instruments in the orchestral recitative of Orlandini's «Furie che m'agitare», with strings constantly "pursuing" the singer like Furies. The extremely exposed vocal line in this recitative requires precision of intonation, incisiveness of utterance and rhythm, and good overall musicianship – qualities C. Steven LaRue lists among Durastanti's strong suits in his analyses of Handel's music written for the singer.²⁰ From her prioritization for soliloquy over dialogue, and her predilection for obbligato arias, it seems that Durastanti's strengths lay in musical stichomythia with other *instruments* rather than dramatic encounters with other *characters*.

Indeed, massive cuts were made to Statira's passages of recitative dialogue for the London *Arsace*, including large chunks of eminently stageworthy clashes with Arsace and with Rosmiri, blunting or eliminating many *colpi di scena*. While large cuts to the recitative affected all characters in this revision, far fewer passages of dialogue were cut from Senesino's key dramatic confrontations. For Statira's and Arsace's two great face-offs (respectively numbered I.x and II.x in the LO-21 libretto), Durastanti loses a total of 43 lines of recitative while Senesino only loses four. We shall see that eighteenth-century commentators explicitly associated recitative with stage action, and that there were circumstantial factors that might have impacted Durastanti's evident wish to curb her stage locomotion. A strategy of highlighting the less animated side of her evident talent for dramatic expression would be consistent with a preference for the F-2.1/D set piece over the F-2.2/R recitative-dominated dialogue, the latter of which has several stage directions on the order of «*va per scena agitata*» (see table 1).

¹⁹ R. STACCIOLI, *Durastanti Margherita*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italia, 1993, vol. 42, [https://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-durastanti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-durastanti_(Dizionario-Biografico)/) (accessed 22 August 2025).

²⁰ C.S. LARUE, *Handel and His Singers*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 83.

In opting to replace the text of one aria-soliloquy with another, Rolli – «*di concerto*» with Durastanti – loaded «Figlie dell'Erebo» with rhetorical *topoi* from other aria texts. One of these was evidently «Furie orribili / spirti dell'Erebo», an end-of-act aria-soliloquy that Durastanti, in the *prima donna* role of Cimene, had sung in *Il gran Cid* (Naples, 1717), another opera based on a famous French neoclassical tragedy. Importantly, the London 1720/21 season marked Durastanti's return to *prima donna* roles for the first time since she had sung Cimene in *Il gran Cid* alongside her frequent co-stars Senesino and Berselli. In fact, she had sung male characters *en travestì* nearly as often as female characters at that point in her career, and would continue to do so in the future. Surveying Durastanti's career as a whole, her often fleeting status as a *prima donna* emerges less as single-minded, progressionist self-actualization than a function of her relationships with her colleagues. First among these was her professional partnership with Senesino, which she inherited from (and perhaps partly modeled on) his prior partnership with another *prima donna*: La Romanina herself. "Erebo"-themed arias previously sung by La Romanina might have provided direct or indirect poetic models for Durastanti's «Furie orribili» and «Figlie dell'Erebo» (see table 2).

Other singers famous for their acting – such as Nicolini, Margherita Gualandi, Vittoria Tesi, Diana Vico, and even Durastanti's London colleague Anastasia Robinson – also performed aria-invocations with "Erebo" incipits. By singing an aria with this conceit at a prominent place in a *tragédie*-derived opera, Durastanti was signaling that she belonged in their company. Of these singing-actors, La Romanina, due to her long-standing and mutually star-making partnership with Senesino (which seems to have ended due to friction between the two singers),²¹ remained the example he would have known best and could have encouraged his new but less famous co-star to emulate. Even the grotesque image conjured by Salvi's original F-2.1.1/D text for the aria «Col portarvi» in *Amore F1-15* – that of Furies devouring body parts, including the heart – had a precedent in La Romanina's aria «Furie, mostri, lacerate», found in scene I.xi of *Armida abbandonata* (Venice, 1707), the opera that launched her partnership with Senesino:

Furie, mostri lacerate,
divorate

²¹ In a letter to Riva, Attilio Ariosti alludes to tensions between them, and how these could cause problems if La Romanina joined the London opera company. See: I-MOe *Autografoteca Campori*, s.v. *Pietro Antonio Sandoni* [= *Attilio Ariosti*]. Paris February 1720, to Giuseppe Riva, in London. Cited in L. LINDGREN, *Parisian Patronage of Performers from the Royal Academy of Musick* (1719-28), «Music & Letters», LVIII, 1, 1997, pp. 4-28: 8.

Table 2. «Erebo»-themed arias from La Romanina's and Durastanti's respective repertoires

La Romanina's aria in sc. II.vi of <i>L'incoronazione di Dario</i> (libr. Stampiglia, mus. Aldrovandini; Naples, 1705)	La Romanina's aria in sc. II.vi of <i>Partenope</i> (libr. Stampiglia, mus. Boniventi; Ferrara, 1709)	Durastanti's end-of-act aria in sc. II.xv of <i>Il gran Cid</i> (libr. Alborghetti, mus. Gasparini; Naples, 1717)	Durastanti's aria in the <i>Arsace</i> LO-21 version of Finale-2.1.2/D (text by Rolli/Durastanti/Senesino; London, 1721)
Mostri dell'Erebo nel sen volatemi, sì vendicatemì, furie crudeli. Quell'alma perfida punisca vindice l'ira de' cieli.	Tornate all'Erebo furie malnate che m'agitare l'anima e il core; a tormi pace basta la face del dio d'amore.	Furie orribili, spirti dell'Erebo, che laggiù nel cieco mondo l'alme ree punir solete; su volate, trafiggete, lacerate l'alma e il cor dell'empio re. E se manca al vostro sdegno foco e ardor nel cupo regno; foco, ardor, tormenti e pene prenda averno pur da me.	Figlie dell'Erebo. Venite o furie, sì m'agitare, sì vendicate il morto bene. Ahi che già viene l'ombra adorata, invindicata a tormentarmi 'l cor. Son infelice, son disperata, morte è la meta del [mio dolor.

le rie membra e l'empio cor;
co' le viscere superbe
spargan l'erbe
l'ira vostra e 'l mio furor.

Armida abbandonata (libretto by Francesco Silvani, music by Giovanni Maria Ruggieri) ended with a somber *scena ed aria* for the *prima donna* rather than what Benedetto Marcello satirically called «il solito coro in onore o del Sole, o della Luna, o dell'Impresario».²² This was the opera that catapulted both La Ro-

²² B. MARCELLO, *Il Teatro alla Moda*, Venezia, Aldiviva Licante, 1720, p. 6. Although La Romanina's solo finale in *Armida abbandonata* was unusual for its time, there is a seventeenth-century precedent. Star soprano Giulia Masotti curated end-of-opera solos for herself to make the strongest last impression possible. Beth Glixon writes, «During the late 1660s and early 1670s, the prima donna became the focus of even greater attention, for she often commanded the stage with an aria at, arguably, one of the most satisfying and enjoyable moments of the evening: the end of the opera itself». See B. GLIXON, *Giulia Masotti, Venice, and the Rise of the Prima Donna*, «The Journal of Seventeenth-Century Music», XVII, 1, 2011, par. 12.2, <https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-17-no-1/giulia-masotti-venice-and-the-rise-of-the-prima-donna> (accessed 22 August 2025).

manina and Senesino to fame and celebrity. Similarly, Caterina Visconti, *in arte* “La Viscontina” – who like La Romanina was especially admired for her acting and would also perform the role of Statira on at least two occasions – eventually managed, after years of singing *seconda donna* and *travestì* roles, to prove she was worthy of higher *prima donna* status (and salary) thanks to breakthrough leading roles in *tragedie in musica*.²³ As Agamben notes in his gloss on *De vulgari eloquentia*, «lo stile tragico è definito, secondo i principi della tripartizione classica degli stili, come lo stile più elevato (*superiorem stilum*), in armonia con l’altezza della materia che gli è riservata».²⁴ By associating themselves with the more elevated, rarefied material of tragic subjects, singers could seek to elevate their careers. Uncoincidentally, Durastanti’s performances of both *Amore* F1-15 and *Arsace* LO-21 occurred after long periods singing male and *seconda donna* roles, when she was attempting to recapture a *prima donna* status that had at best proved intermittent in her career.

When in August 1719 Durastanti had first been confirmed for the Royal Academy of Music’s upcoming spring season, Rolli wrote to Giuseppe Riva: «Si dà per accertato che la Durastanti verrà per l’opere; oh che mala scelta per l’Inghilterra; non entro nel di lei cantare, ma è un elefante».²⁵

In another letter to Riva, composer Attilio Ariosti called Durastanti the «Saxon Amazon»,²⁶ probably because of her arrival in London via Dresden. Staccioli summarizes eighteenth-century consensus that Durastanti had an ungraceful stage presence due to her physique: «Ad onta della bellissima voce, la D. aveva un fisico goffo e pesante; sgradevoli erano i tratti del viso come testimonia una caricatura della cantante di A.M. Zanetti».²⁷

This accords with critic Charles Burney’s ungenerous claim in his *General History of Music* that Durastanti’s «person was coarse and masculine».²⁸ On her arrival in London a season earlier than Senesino (spring 1720), she was engaged in his absence in *primo uomo* title roles in Giovanni Porta’s *Numitore*, Handel’s *Radamisto* and Domenico Scarlatti’s *Narciso*. For Senesino’s long-anticipated

²³ La Viscontina sang in a Metastasian *tragedia* at the beginning of each of her first two seasons singing *prima donna* roles: *Catone in Utica* (Parma 1733) and *Didone abbandonata* (Florence 1734).

²⁴ AGAMBEN, *Comedia*, cit., p. 22.

²⁵ I-MOe *Autografoteca Campori*, s.v. Paolo Rolli. Richmond, August 1719, to Giuseppe Riva, in Hannover. Cited in *George Frideric Handel: Collected Documents (1609-1725)*, ed. by D. BURNOWS *et al.*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, vol. 1, p. 442.

²⁶ I-MOe *Autografoteca Campori*, s.v. Pietro Antonio Sandoni [= Attilio Ariosti]. Paris, February 1720, to Giuseppe Riva, in London. The letter is cited here according to its translation in LINDGREN, *Parisian Patronage of Performers*, cit., p. 8.

²⁷ STACCIOLI, *Durastanti Margherita*, cit.

²⁸ C. BURNEY, *General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, London, «Author», 1789, vol. 4, p. 284.

London debut in the subsequent 1720/21 season, with Berselli in tow as *secondo uomo*, the principal male roles were all spoken for, and Durastanti once again had to reinvent herself as a *prima donna*. Aggravating concerns about her physicality, Rolli wrote to Riva in August of 1720 with the news that, just as her first season in many years as *prima donna* was set to start, Durastanti had become pregnant: «La Signora Margherita è gravida e v'è di ciò molto disturbo ne' direttori: alcuni me n'han fatto alto lamento, particolarmente in tempo ch'ella doveva essere il sostegno femminile dell'opera».²⁹

By the time *Arsace* was performed on 1 February 1721, Durastanti was in her last month of pregnancy. The last performance in the opera's run was on 28 February, and her daughter was christened on 2 March. This logically would have factored into the decision to rule out the "Romanina" F-2.2/R finale, which, in addition to stage directions instructing her to run around the stage deliriously, also include these lines of dialogue: «Quelle saette almeno, / se negate alla man, vibrare al seno. / Questo il bersaglio sia / de' vostri accesi dardi. [...] Se uccider non ardite / chi tutto ardire il petto suo vi mostra, / è mia la gloria e la viltade è vostra». Beyond the usual body-shaming that Durastanti was subjected to by colleagues such as Rolli, her advanced state of pregnancy would very likely have precluded this sort of stage action. Likewise, it would have become even more crucial to find a substitution aria for the original F-2.1.1/D aria, «Col portarvi», with its image of monsters hungrily devouring Statira's internal organs. As Durastanti's case shows, a *prima donna*'s literal and figurative embodiment of her character had a direct and tangible impact on both the structure and content of the opera.

Durastanti's single London season as *prima donna* apparently divided public opinion.³⁰ Although Burney notes «this singer seems to have been in great favour at court»,³¹ Giuseppe Riva reported in the summer of 1721 that «La Durastante fece un concerto nel Teatro per il suo beneficio. [...] Il successo fu indifferente»,³² after which she took a year's sabbatical from the London stage. During

²⁹ I-MOe *Autografoteca Campori*, s.v. Paolo Rolli. London 25 August 1720, to Giuseppe Riva [in Amsterdam?]. Cited in George Frideric Handel, eds. BURROWS *et al.*, cit., vol. 1, pp. 507-508.

³⁰ On only two further isolated occasions would Durastanti perform *prima donna* roles in London: in Handel's *Floridante* (1722) while awaiting Francesca Cuzzoni's arrival for the rest of the season, and in the pasticcio *Semiramide riconosciuta* to mark her return to the London stage in 1733 after an absence of nearly a decade.

³¹ BURNLEY, *General History of Music*, cit., p. 280. As evidence, Burney cites the notice in «The Evening Post» of 7 March 1721 that King George I himself agreed to be godparent of her newborn child.

³² D-HVsa *Cal. Br. 23c*, n. 443, ff. 42-43. Giuseppe Riva, London 21 July 1721, to Agostino Steffani [in Padua?], cited in George Frideric Handel, ed. by BURROWS *et al.*, cit., vol. 1, p. 548.

this time *Arsace* was revived for three performances in the fall of 1721, with an unidentified singer (plausibly Anastasia Robinson) replacing her as Statira. On Durastanti's return to London for the 1722/23 season, she was superseded as *prima donna* by Francesca Cuzzoni. Commenting on Durastanti's assumption of a *seconda donna* role that Robinson had originally created, Burney remarks, «her abilities as a singer and musician were greatly superior to those of her predecessor, though perhaps less captivating to an audience, or at least to the spectators».³³ Jacques Le Coq, who saw her perform in London in the 1723/24 season, described her as a «femme vielle et d'une voix mediocre et usée».³⁴ After that season, Durastanti went on a nine-year hiatus. During her long absence, a correspondent for *The Universal Mercury* wrote in a review of a performance of the pasticcio *Elisa*: «As much as some despised her, Signora Durastanti was very much missed on this occasion».³⁵

La Romanina and the southern trajectory of "her" Arsace finale

Maria Anna Benti, *in arte* "La Romanina",³⁶ did not divide public opinion as Durastanti had. On the contrary, she achieved as close to universal praise as practically any singer in the eighteenth century ever had, albeit not actually for her singing. In an article focusing on the singer's early, pre-Metastasian career, Rosy Candiani clarifies:

Fin dai primi libretti che la vedono interpretare, le sue parti sembrano costruite su situazioni e occasioni, ossia su meccanismi dell'intreccio, che sottolineano l'impor-

³³ BURNLEY, *General History of Music*, cit., p. 283.

³⁴ D-Dla 10026 *Gebeimes Kabinett*, Loc. 635/5, ff. 54-55v. Jacques Le Coq, London 31 March 1724, to Count Ernst Christoph Manteuffel in Dresden, cited in *George Frideric Handel*, ed. by BURROWS *et al.*, cit., vol. 1, pp. 681-682.

³⁵ ANON. *Of the Publick Shews and Diversions*, «The Universal Mercury», II, «For the month of February, 1725-6» [= 9 March 1726]. Cited in *George Frideric Handel: Collected Documents (1725-1734)*, ed. by D. BURROWS *et al.*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, vol. 2, p. 36.

³⁶ In surviving documents La Romanina's surname is nearly always given in compound form. At the beginning of her career through the period of her partnership with Senesino, it was Garberini Benti, and from 1714 (ca. her marriage to Domenico Bulgarelli) it became Benti Bulgarelli. Her given names also vary in different sources (Maria Anna, Marianna, Anna Maria, etc.). The surname "Benti" and the stage name "Romanina" are the only names that consistently accompanied her throughout her career. Her stage name will be used most often here, partly because of the confusion surrounding her legal names, but also to avoid double standards: If Francesco Bernardi can be referred to by his *nome d'arte* (Senesino), so can a female singer of comparable celebrity.

tanza della recitazione e della interpretazione sul canto, l'efficacia scenica del gesto e del carattere.³⁷

The «efficacia scenica» of this approach, clearly discernible in tragic soliloquy-finales of La Romanina's own repertoire, seems to have cast a large shadow over both manifestations of the "Durastanti" finale. This is not surprising, considering the duration, intensity and success of La Romanina's earlier association with Senesino. Yet despite the "Durastanti" *scena ed aria* finale's indirect morphological debt to *Armida abbandonata*'s wildly successful *funesto* solo, La Romanina would supplant the F-2.1/D version she herself had helped inspire with the F-2.2/R rewrite, this time directly geared to her actorial strengths. As shall become clear, it was not the fact of ending *Armida abbandonata* with a set piece, but the specific rhetorico-syntactic *loci topici* that it (unlike Salvi's original "Durastanti" finale) drew upon, which had made it such a successful showcase of La Romanina's talents. These, as Candiani stresses in her article, were more often exploited via recitative and, in a clear contrast to Durastanti, dialogue:

Il recitativo è da subito la struttura portante delle sue esibizioni: nel dialogo con gli altri personaggi, attraverso battute fortemente performative, il personaggio interpretato dalla Garberini Benti (prima o seconda parte) impone e cadenza il ritmo dell'azione, nel gioco dei movimenti, nelle didascalie, nelle battute. Relazionarsi con gli altri interpreti esalta la espressività e la personalità della cantante, che domina la scena con l'audacia dei più azzardati *coups de théâtres*.³⁸

Giambattista Mancini provides corroboration in his eighteenth-century singing treatise that la Romanina entered the upper echelons of her profession primarily because of her acting:

Perché si rese celebre la Marianna Benti Bulgarelli detta la Romanina, se non perché era ottima Attrice, ed era la comica sua così squisita che meritò per fino che l'immortale Abate Metastasio scrivesse appostatamente per lei quella grand'Opera, la famosa Didone.³⁹

The connection between *Didone abbandonata* and *Arsace* is made explicit by Kurt Sven Markstrom: «Produced in Naples in 1718 as *Arsace*, with La Romanina and Nicolini in the lead roles and music by Sarro, [...] it served as the model

³⁷ R. CANDIANI, *Biografia e carriera di una cantante (malgrado Metastasio)*, in *Il giovane Metastasio*, ed. by F. COTTICELLI and R. EISENDE, Wien, Hollitzer, 2021, pp. 123-144: 129-130.

³⁸ Ivi, p. 133.

³⁹ G. MANCINI, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Wien, Ghelen, 1774, p. 161.

for the original Neapolitan *Didone abbandonata*⁴⁰ – which was of course facilitated by the fact that Sarro was the composer and Nicolini and La Romanina the stars of both works. The *prima donna* doubtless had successful formulae at the ready from the finales of *Arsace* and *Armida abbandonata* when, as Saverio Mattei confirms, Metastasio wrote his libretto with her direct participation:

[Al] mio sistema di andare al teatro collo stesso modesto raccoglimento che ad una sacra funzione [...] è da riferirsi quell'effetto meraviglioso che i nostri vecchi ci raccontano d'aver fatto la rappresentazione di quel dramma [*Didone abbandonata*—n.d.r.], e le lagrime che espresse dagli occhi degli spettatori la musica in bocca della Bulgarelli, ossia della Romanina. Questi miracoli sono pur veri, ma si debbono attribuire a tutt'altro che alla musica del Sarri, ch'era pur poca cosa. La Romanina era grande attrice, e lo stesso Metastasio apprendeva da lei le più belle situazioni di scena, com'è quella della gelosia nella scena XIV^a e XV^a del secondo atto, che fu tutta invenzione della cantante, come mi ha più volte assicurato la Principessa di Belmonte.⁴¹

This passage is interesting for several reasons, not least for its confirmation that La Romanina, like Durastanti, not only “inspired” but directly helped draft libretti for operas in which she appeared. Markstrom adds that «since the sequence of scenes that Metastasio revised for Vinci's *Didone* culminates in these ‘jealousy’ scenes, it is possible that Romanina was involved in the revisions» of this later setting as well.⁴² She was definitely onhand as director to rehearse the cast of this and other Roman productions of Metastasian operas, taking special care to coach the castrato Farfallino in stage comportment for *prima donna* roles.⁴³

It is also possible that La Romanina was involved in textual revisions to *Arsace* VE-17. The anonymous note to the «Cortese Lettore» in the VE-17 libretto explicitly lists the «merito degli attori» (which in the Naples libretto becomes «la perfezione dei rappresentanti»⁴⁴) as one of the reasons for the revisions:

Attrovandosi pure necessaria qualche variazione nelle arie e d'altro più accomodato all'obbligo della musica, al merito degli attori, e all'uso del Teatro in cui si rappre-

⁴⁰ K.S. MARKSTROM, *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano*, Hillsdale, Pendragon Press, 2007, p. 140.

⁴¹ S. Mattei, *Memorie per servire alla vita del Metastasio*, Colle, Angiolo M. Martini, 1785, p. 69.

⁴² MARKSTROM, *The Operas of Leonardo Vinci*, cit., p. 146.

⁴³ See, for example, R. SAVAGE, *Staging an opera: letters from the Cesarian poet*, «Early Music», XXVI, 4, 1998, pp. 583-595.

⁴⁴ A. SALVI[?], *Cortese Lettore*, in *Arsace: Dramma per musica*, Napoli, M.L. Muzio, 1718, pp. A3r-v.

senta questa famosa azione, si è il tutto eseguito con poca fatica altrui, essendosi già ritrovata sì feconda ed opportuna quella dello stesso autore.⁴⁵

This resonates with the performer-centered poetics which, three years after the VE-17 production, Benedetto Marcello would mock in his satire *Il Teatro alla Moda*, with tongue-in-check instructions to the librettist:

[Il Poeta] visiterà spesso la prima Donna, imperciocché per ordinario dipende da questa l'esito dell'Opera buono o tristo c'abbia a succedere, ed a genio di questa regolerà il Dramma, aggiungendo e levando parte a lei, all'Orso o ad altri Personaggi.⁴⁶

Intertextual correspondences between the final scene of *Arsace* and the tragic finales of *Armida abbandonata* and *Didone abbandonata* strongly suggest that far more than Didone's *scena di gelosia* was «tutta invenzione della cantante». In the aria-finale «Mi tormenta, mi cruccia, m'affanna» from *Armida abbandonata*, the sorceress's inability to reconcile her conflicting emotions of anger and self-pity leads to a mental breakdown expressed through a poetic meter that “decomposes” itself, with each anapestic foot of the *decasillabo* verse breaking away from the others, creating a series of short, hyperventilatory phrases *a singhiozzo* (sort of a poetic “hoquet”). The text was part of La Romanina's own *baùle*, as she had sung an aria with virtually the same text in Orlandini's opera *Artaserse* earlier that same year in Florence.⁴⁷ This same procedure *a singhiozzo* recurs in the brief cavatinas⁴⁸ embedded in the recitative-dominated finales of both *Arsace* and *Didone abbandonata* (see table 3).

A breakdown in prosody mirroring an emotional breakdown is a well-established theatrical trope,⁴⁹ as we find a precise description of the device almost a

⁴⁵ A. SALVI[?], *Cortese Lettore*, in *Arsace: Dramma per musica*, Venezia, M. Rossetti, 1718 [= 1717], pp. A4r-v.

⁴⁶ MARCELLO, *Il Teatro alla Moda*, cit., p. 12.

⁴⁷ This aria text had also been performed almost three years earlier in Antonio Gianettini's *Artaserse*, which like *Armida abbandonata* debuted at Venice's Teatro di Sant'Angelo. While it is impossible to say whether La Romanina, the theatre, or another party put the text into *Armida*'s librettist's hands, the point here is that La Romanina was already familiar with the text via her more proximal performance of it in Florence just months earlier.

⁴⁸ For more on the eighteenth-century “cavatina”, see R. STROHM, *Leonardo Vinci's Didone abbandonata* (Rome 1726), in *Id.*, *Essays on Handel & Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 213-224: 223-224.

⁴⁹ In the present volume (G. POLIN, «*La sensibilità, il sapore e la delicatezza d'un ottimo gusto*». *Giovanna Astrua tra agilità e stile sostenuto da Napoli a Berlino*), Giovanni Polin draws attention to «l'uso funzionale delle pause che possono consentire una azione prossemica che sottolinea la temperie emozionale della situazione», in an aria that highlights the interpretative gifts of Giovanna

Table 3. The «*dir confuso in parole interrotte*» from key arias in La Romanina's repertoire

Aria in sc. II.xx of <i>Artaserse</i> (libr. Pariati; mus. Ruggieri; Firenze, 1707)	Aria-finale, sc. <i>ultima</i> of <i>Armida abbandonata</i> (aria “ <i>di baùle</i> ”?; Venice, 1707)	Cavatina, sc. <i>ultima</i> of <i>Arsace</i> (text by ?; mus. M. Gasparini; Venice, 1717)	Cavatina, sc. <i>ultima</i> of <i>Didone abbandona- ta</i> (libr. Metastasio; mus. Sarro; Naples, 1724)
Mi tormenta, mi [cruccia, m'affanna il rimorso, lo sdegno, [il furor, Si tradisce, si perde, [s'inganna, e l'amica, e l'amante, [e l'amor.	Mi tormenta, mi [cruccia, m'affanna il rimorso, lo sdegno, [il furor: Mi tradisce, mi [lascia, m'inganna e la speme, e l'amante, [e l'amor.	Vieni, Arsace. Ah, [dove sei? Ah, nol so. Sì, so, ma [che? So che l'ombra [invendicata va gridando ingrata, [ingrata; parla Arsace? Sì, [dov'è?	Vado... Ma dove? Oh [Dio! Resto... Ma poi... Che [fo? Dunque morir dovrò senza trovar pietà?

century earlier in Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière's treatise on dramatic theory, *La Poétique*, in which he approvingly cites Tasso to illustrate his point:

Ainsi on loueroit le Poète de ne point faire déclamer avec tant d'ajustement les personnes infortunées. On les trouveroit plus belles au milieu de leurs disgraces, si elles étoient moins parées; et au jugement des Maîtres, elles seroient fort éloquentes, si alors on voyoit sortir plus de larmes de leurs yeux, que de paroles de leurs bouches.⁵⁰

*Spesso in un dir confuso,
e'n parole interrotte
meglio si esprime il core.*

In La Romanina's repertoire, this *topos* frequently recurs in scenes where the emotional agitation (of *delirio*, *pazzia*, *furore*, *gelosia*, *disperazione*) is so overwhelming that the character's reason becomes untethered.⁵¹ “Her” Statira's delirium in F-2.2R bears curious resemblance to the heath scene of William Shakespeare's *King Lear* in terms of both language and situation – with Meg-

Astrua: i.e., «Prendi quel ferro, o barbaro», from Leonardo Leo's *Andromaca*, another opera based on a French neoclassical tragedy.

⁵⁰ H.J.P. de LA MESNARDIÈRE, *La Poétique*, Paris, A. de Sommaville, 1639, p. 387.

⁵¹ For example, Candiani analyzes «un altro dei suoi più intensi e riusciti pezzi, destinati a diventare cavallo di battaglia», in *Il falso Tiberino* (Venice, 1709): «Albina/Romanina dà fondo alle tonalità oscure delle passioni più torbide che possono offuscare la ragione». CANDIANI, *Biografia e carriera di una cantante*, cit., p. 131.

abise playing an analogous role to Lear's Fool by interjecting vain attempts to bring the queen to her senses.⁵² That said, it is also true that *tempesta* and *pazzia* tropes in both the VE-17 finale and in *King Lear*'s heath scene draw on a well-worn stock of theatrical traditions. Another way to view Statira's madness is as a scenic literalization of the *aria di tempesta*, a standard subspecies of *aria di paragone* in which the character's emotional turmoil is likened to being buffeted by a storm. About a month prior to *Arsace* VE-17, La Romanina had sung an aria of this type, «Qual tra il porto e la procella», in Tomaso Albinoni's *Eumene*. Stock *pazzia* scenes also had a long tradition in both opera and spoken-word theatre, whether scripted or improvisational. Paolo Fabbri notes that in the *pazzia* scene type, «il materiale di fondamento dei discorsi pazzeschi era dunque lo sproposito, il balordo *nonsense* tipico di parti anche non contrassegnate da infermità mentale».⁵³ An example can be found in a *canovaccio* which despite its title – *La regina statista regnante* – has very little in common with Biancolelli's like-named tragedy. Near the end, the queen Deidamia's stepson Arimalto, upon learning that the queen and the general Feraspe have been sent to their deaths, «fa sua scena di spropositi ed entra».⁵⁴ In the *Arsace* VE-17 finale, Statira's speech devolves into just such *spropositi*. Her mental breakdown is mirrored by the linguistic breakdown of her «*ombra*» cavatina in which she hallucinates seeing the dead *Arsace*, speaking to him in short, broken phrases. As we only hear her side of the “dialogue,” her octosyllabic verse and syntax devolve into the chopped up *singhiozzi* of mostly monosyllabic, nonsensical «parole interrotte»: «Ah, dove sei? / Ah, no'l so. Sì, so. Ma che? [...] Parla *Arsace*. Sì, dov'è».

Other *pazzia* tropes found in both improvisational scenarios and the “Romanina” finale are: (1) the female *pazza* in her folly crying out «all'armi» as if she were a heroic warrior, and (2) the *pazza* rending her clothing. The latter is a feature of *La forsennata principessa*, a mock-tragic *scenario d'arte* in which the character of Alvira «ragiona sopra il dolore che sente per lo ucciso amante, [...] e facendo varii pensieri contrastando diventa furiosa, pazza e delira stracciandosi le chiome e squarciandosi i panni d'attorno corre fuori della città verso il mare».⁵⁵

⁵² Beyond merely noting *Arsace* VE-17's potential use of this Shakespearean scene as a source, I will reserve the issue for fuller treatment in a forthcoming study.

⁵³ P. FABBRI, *Il secolo cantante: Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 359. For more on the seventeenth-century operatic mad scene, see: N. MATSUMOTO, *The Operatic Mad Scene: Its Origins and Development up to c. 1700*, doctoral thesis, Goldsmiths, University of London, 2005.

⁵⁴ “C. MONARCA”, *La regina statista regnante*, in *Dell'Opere regie*, ed. by J. GUTIÉRREZ CAROU, Roma, Bulzoni, 2023, p. 145.

⁵⁵ F. SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, Venezia, Pulciani, 1611, p. 128v.

The reverence in which La Romanina was held for her mastery of these rhetorico-performative devices is evident in Mattei's praise, ranking her contribution to *Didone abbandonata* above the composer's – not in terms of superior “diva-power” but *emotional* power. Even a librettist on the order of «lo stesso Metastasio» is presented as someone who at the time of *Didone abbandonata* benefited from her greater theatrical know-how.

The “southern tradition” moves north via La Romanina’s successors

Despite the international fame and prestige that Salvi's original libretto enjoyed, La Romanina's new conclusion to *Arsace* (F-2.2/R) became far more widespread than its predecessor (F-2.1/D), immediately overtaking it in Italy as the standard version. By the 1730s, it would also become the preferred version north of the Alps, even in the “Durastanti” finale's former stomping grounds of London and Hamburg (see table 4).

La Romanina did not herself perform the role of Statira outside Italy; in fact, she did not perform abroad at all. However, two singers in the “Romanina mold” with whom she sang on several occasions, Antonia Merighi and Lucia Facchinelli, were key figures in the transalpine mobility of Giuseppe Maria Orlandini's new version of the opera. It was for them that he replaced his original F-2.1/D finale with his “Romaninesque” F-2.2/R rewrite.

Judging from the dramatic, declamatory, rarely florid nature of much of the music written for them, Merighi and Facchinelli seem to have learned much from performing the *seconda* to La Romanina's *prima donna* in early settings of Metastasio's libretti: Merighi in Porpora's *Gli orti esperidi*, Giuseppe Comito's *La Galatea* and Sarro's above-mentioned *Didone abbandonata* (in which she created the *secondo uomo* role of Iarba); and Facchinelli in Porpora's *Siface* (Venice, 1725) and Leonardo Vinci's *Siroe* (Venice, 1726). As Nicolini's most frequent co-star after La Romanina's retirement, Facchinelli became a sort of heir to the veteran soprano. Both she and Merighi would make a specialty of the quintessential “Romanina” tragic roles, Statira and Didone. Orlandini initially composed his new version of the opera including F-2.2/R for Merighi, who first performed it in Turin in 1726, then in Florence in 1731, and finally in London in 1737. Although that version has not survived, it was very likely the basis for much of the FI-39 version which starred Facchinelli and whose music is preserved thanks to the copy made for the court in Vienna, where it was performed virtually unaltered in 1742.

The *Arsace* VE-17 music that Michelangelo Gasparini composed for La Romanina is lost, but the complete NA-18 score by Domenico Sarro survives in two

Table 4. The migrations of *Arsace* and the various versions of its finale

Versions of <i>Arsace</i> a.k.a. <i>Amore e maestà</i> finale	Cities and years presented*
<u>Original “Durastanti” finale</u> Recit (F-1/D/R): «Furie che m’agitare» + Aria (F-2.1.1/D): «Col portarvi quest’alma ingrata»	Florence 1715
<u>Revised “Durastanti” finale</u> Recit (F-1/D/R): «Furie che m’agitare» + Aria (F-2.1.2/D): «Figlie dell’Erebo»	London 1721; Hamburg 1722**; Hamburg 1726
<u>Complete “Romanina” finale</u> Recit (F-1/D/R): «Furie che m’agitare» + Recit/Cavatina/Recit (F-2.2.1/R): «Statira, omai sicura»/«Vieni Arsace»/«Dov’è? Cerchisi altrove»	Venice 1717, Naples 1718, Modena 1719, Bologna 1721, Padua 1722, Milan 1725, Turin 1726, Faenza 1728, Vicenza 1731, Florence 1731, Genoa 1733, Verona 1734, Venice 1736, London 1737*** , Florence 1739, Turin 1740, Crema 1741, Vienna 1742 , Siena 1742, Venice 1743, Milan 1743, Rovigo 1745, Florence 1749, Naples 1754, Treviso 1755***, Venice 1768
<u>Modified and abbreviated “Romanina” finale</u> Cut F-1/D/R: «Furie che m’agitare», Abbreviated Recit/ Modified Cavatina (F-2.2.2/R): «Statira, omai sicura»/ «Vieni, all’armi»/«Dov’è?»	Vienna 1731, Vienna 1739
<u>Abbreviated “Romanina” finale</u> Cut F-1/D/R «Furie che m’agitare», Abbreviated Recit/Cavatina /Recit (F-2.2.3/R): «Statira, omai sicura»/«Vieni Arsace»/«Dov’è?»	Vienna 1746
<u>Drastically abbreviated “Romanina” finale</u> Recit (F-1/D/R): «Furie che m’agitare» + Abbreviated Recit (F-2.2.4/R): «Quanto cresce il suo duol» Cut cavatina: «Vieni Arsace»	Hamburg 1748
<i>Liuto fine</i> revision	Rome 1720, Gorizia 1740
Libretti not examined	Ferrara 1722, Pisa 1736, Graz 1737, Brno 1738 , Modena 1744, Naples 1746, Genoa 1749

* Non-Italian cities **in bold**

** Given the extensive circulation of copies of the HA-22 score, there are presumably additional performances based on this version for which libretti were not available for this study.

*** Although the bulk of the “Romanina” finale text is retained in the LO-37 and TV-55 versions, they combine F-1/D/R and F-2.2/R into a single *scena ultima* due to Megabise’s earlier onstage entrance, so that he is present even during «Furie che m’agitare» (no longer technically a soliloquy).

copies. What it holds in common with the other three extant musical settings of the “Romanina” finale (Orlandini To-26/FI-39/WI-42, Feo To-40 and Sabatini NA-54)⁵⁶ is that the recitatives are scored mostly *con strumenti*, although Sarro and Feo also include considerable passages of *recitativo semplice* for Statira in F-2.2/R. Orlandini’s score for FI-39/WI-42 stands out in that – with the exception of Megabise’s very brief, one-or-two-measure “*pertichini*” interventions in *recitativo semplice* (almost as if he is an emissary of the rational world of opera seria trying to course-correct Statira back to standard practice) and just two isolated eight-to-nine-measure passages of rapid dialogue – Statira’s longer speeches, which make up the entirety of F-1/D/R and the lion’s share of F-2.2/R, are entirely scored as orchestral recitative. Sabatini, whose own version owes much to Orlandini, including some of the melodic themes, follows this procedure.

In a deservedly famous passage, Francesco Algarotti makes an explicit association between tragic finales and orchestral recitative in opera seria:

Una qualche commozione pare che cagioni presentemente il recitativo, quando esso sia obbligato, come soglion dire, e accompagnato con istrumenti. E forse non disconverrebbe, che una tale usanza si facesse più comune ancora ch’ella non è. Qual calore, e qual vita non viene a ricevere in fatti un recitativo, se là dove si esalta la passione sia rinforzato dall’orchestra, se ogni sorta d’arme, per così dire, assalga il cuore ad un tempo, e la fantasia? Non se ne può dare a mio giudizio la più manifesta prova, quanto adducendo in esempio la maggior parte dell’ultimo atto della *Didone* del Vinci, che è tutta lavorata a quel modo. È da credere che se ne sarebbe compiaciuto lo stesso Virgilio, tanto è animata e terribile. Un altro buon effetto seguirebbe da simile usanza; che non ci saria allora tanta la gran varietà e disproporzione tra l’andamento del recitativo e l’andamento delle arie, e verrebbe a risultarne un maggior accordo tra le differenti parti dell’Opera.⁵⁷

In their settings of the halting *versi misurati* of «Vado, ma dove?» in *Didone abbandonata*, Sarro and Vinci use an analogous procedure to settings of «Vieni Arsace» by Sarro for La Romanini (NA-18), by Orlandini for Merighi and Facchinelli (To-26/FI-39), by Feo for La Viscontina (To-40), and by Nicola Sabatini for Francesca Guizzetti (NA-54). In all of these, a brief aria emerges from the fabric of the orchestra and disappears back into it. Strohm, commenting on Vinci’s third act of *Didone abbandonata*, notes that «the cavatina of the eighteenth century is almost a development of» the *cavata*,⁵⁸ a micro-form especially

⁵⁶ These can be found in: I-Nc 31.3.9 and I-Nc 16.1.29 (Sarro NA-18); A-Wn *Mus.Hs.17950* (Orlandini FI-39/WI-42); I-Mc *Noseda F.96* and US-Wc *M1500.F34 A6* (Feo To-40); and P-La 46-III-20/21/22 (Sabatini NA-54).

⁵⁷ F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l’opera in musica*, Livorno, M. Coltellini, 1763, p. 29.

⁵⁸ STROHM, *Leonardo Vinci’s Didone abbandonata*, cit., p. 223.

frequent in the latter seventeenth-century, in which brief lyrical episodes provide melodic variation despite maintaining the *versi sciolti* prosody of recitative. Conversely, the text of Statira's «Vieni Arsace», like other cavatinas, is written in the lyrical *ottonario* verse of a closed number. Jean-Jacques Rousseau provides a precise definition of this hybrid species of aria in his *Dictionnaire de musique*:

CAVATINE. Sorte d'Air pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni Reprise, ni seconde Partie, et qui se trouve souvent dans des Récitatifs obligés. Ce changement subit du Récitatif au Chant mesuré, et le retour inattendu du Chant mesuré au Récitatif, produisent un effet admirable dans les grandes expressions, comme sont toujours celles du Récitatif obligé.⁵⁹

This is as clear a description as one may wish of the various musical settings of «Vieni Arsace». Rousseau then clarifies that “cavatine” is his transliteration of an Italian concept: «le mot *Cavatina* est italien»,⁶⁰ and Thomas Busby's *A Complete Dictionary of Music* confirms as much:

CAVATINA (Ital.) A short air without a return or second part, and which is sometimes relieved with recitative.⁶¹

Music historians should note that this «changement subit du Récitatif au Chant mesuré, et le retour inattendu du Chant mesuré au Récitatif» did not spring full-born from the forehead of mid-century “reformers”: Both Vinci's and Sarro's famous *Didone* finales and each of these four surviving musical settings of «Vieni Arsace» elide closure of the cavatina as a fixed form by having it culminate in an imperfect cadence that pivots into the next section of orchestral recitative. This implies one of two things: either the musical model that Sarro (and perhaps M. Gasparini?) tailored to La Romanina's gifts influenced other composers, or else the text – also tailored to her mastery of the «dir confuso in parole interrotte» – may have suggested such a musical setting. The final two syllables of the cavatina's *versi misurati* – «dov'è» – are repeated at the beginning of the subsequent heptasyllabic *verso sciolto* of the recitative, a clear hint that the composer should render the unresolved *repetitio* of Statira's wandering thoughts musically.

Orlandini's musical setting of this passage (see Example 1) deserves special attention in that, notwithstanding the “Romanina” finale's transnational diffusion, his version is the only one known to have been performed without signifi-

⁵⁹ J.-J. ROUSSEAU *Dictionnaire de Musique*, Paris, la veuve Duchesne, 1768 [= 1767] pp. 76-77.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ T. BUSBY, *A Complete Dictionary of Music*, London, R. Phillips, 1786, p. LXXIX.

cant cuts in a major operatic center north of the Alps,⁶² i.e., first (very likely) in the LO-37 version with Merighi,⁶³ then (almost certainly) in the WI-42 version with an unknown singer reviving the music adapted for Facchinelli. One way Orlandini achieves a «maggior accordo tra le differenti parti» of the finale is by repurposing motifs from the cavatina near the end of the subsequent orchestral recitative. The cavatina's stichomythic *hoquets* between Statira's halting voice part and the strings' melodically fragmented answers represent her hallucination that Arsace's shade is "speaking" to her. When, on an imperfect cadence, the strings in this antiphonal "dialogue" suddenly vanish and Statira realizes Arsace is gone, it feels like an interruption of the cavatina, when in fact its *versi misurati* have already ended without our realizing it. With the resumption of the recitative, a series of arpeggiated *accompagnati* chords beatify Statira's thought of being with Arsace for eternity. («O viviamo, o moriamo seco in Eterno».) At the words «in ciel, in terra, in mare, o nell'Averno», the vocal part descends, from the heights to the depths, in a unison melodic progression with the "Arsace strings". At the *repetitio* of «se Arsace è morto», the previously distracted Statira is now firmly commits to the key of A minor (intermittently associated with death throughout F-1/D/R and F-2.2/R). The same melodic cell fragments heard earlier in the cavatina's "voice of Arsace" motif reappear, now homophonically fused to and indeed chordally "guiding" the syllabic rhythm of her voice part. The last words of the opera – «ha da morir Statira» – are set as a slow, funereal unison between voice and strings. By using the same fragmented melodic material in both the «Vieni Arsace» cavatina (a type of "aria") and the «Se Arsace è morto» *cavata* section (a type of "recitative"), Orlandini blurs the lines between the two considerably, and to poignant rhetorical effect (see example 1).

Technically, a variation of the Romanina finale had already been performed in Vienna, albeit with drastically reduced text, in two different productions of the 1730's. The first of these, subtitled an «*intermezzo musicale*»⁶⁴ and performed in 1731 at the Kärntnertortheater, dispenses with the character of Artabano and

⁶² Libretti linked to *Arsace* productions outside major non-Italian capital cities have not been examined for this study. Although the opera was staged in 1737 in Graz and in 1738 in Brno, how much or how little of the "Romanina" finale might have been performed there is a matter requiring further research.

⁶³ Although the score for this pasticcio version does not survive, Merighi had previously only performed the opera in Orlandini's version, whose aria texts form the basis of all of Statira's arias found in the LO-37 libretto. Therefore, there is a strong probability that she brought Orlandini's finale to London as well.

⁶⁴ I thank Reinhard Strohm for the information that this denomination, shared by another serious work (*Il Nerone*) that season, was a legal workaround to avoid running afoul of the exclusive imperial privilege to perform opera that had been granted to Francesco Ballarini.

Example. 1. Final measures of G.M. Orlandini's FI-39/WI-42 version of *Arsace* (A-Wn Mus. Hs. 17950); transcription by B.C. Sisk

[Vln. 1] - - - - -

[Vln. 2] - - - - -

[Vla.] - - - - -

Stat. - - - - -

Meg. - - - - -

[B.C.] - - - - -

A - mi - co, all' ar - mi, all' ar mi, all' ar mi, all' ar - mi. Ma viene Ar

e si ri - spar - mi il tuo san - gue re - al.

Adagio

[Vln. 1] - - - - -

[Vln. 2] - - - - -

[Vla.] - - - - -

Stat. - - - - -

Meg. - - - - -

[B.C.] - - - - -

- sa - ce. Vie - ni Ar - sa - ce, ah do - ve se - i? Ah, nol so. Sì,

Già de - li - ra. An - dia - mo.

Senza Cembali

[Vln. 1] *f* *mf* *p*

[Vln. 2] [*f*] [*mf*] [*p*]

[Vla.] [*f*] [*mf*] [*p*]

Stat. so, ma che? So che l'om - bra in - ven - di - ca - ta, in - ven - di - ca - ta, va gri - dan - do in - gra - ta, in -

[B.C.] - - - - -

[Vln. 1]

[Vln. 2]

[Vla.]

Stat.
-gra-ta, in-gra-ta, vagri-dan-do in-gra-ta, in-gra - ta. Par-la Ar-sa-ce. Sì, do-v'è, do - v'è. Cerchi-si al Tutti

[B.C.]

arpeggio Lento Adagio

[Vln. 1]

[Vln. 2]

[Vla.]

Stat.
-tro-ve. O vi - viam, o moriam seco, in-ter-no, in-ciel, in terra, in ma-re, onell'a-ver - no. An-

[B.C.]

Presto Largo, dolce

[Vln. 1]

[Vln. 2]

[Vla.]

Stat.
diam. Do-vedell'a-mor mi-o tra l'o-dio, el'i - ra, se Ar-sa-ce è mor-to, è mor-to, è mor-to, ha damo-

Meg.
Ti se-guo: e do-ve?

[B.C.]

Fine

[Vln. 1]

[Vln. 2]

[Vla.]

Stat.
-rir, ha damo-rir, ha damo - rir Sta-ti-ra.

[B.C.]

Table 5. The “Romanina” cavatina and its alternative Viennese version of the 1730's

The standard version of the cavatina (“Vieni Arsace”) in the “Romanina” finale (F-2.2.1/R)	The revised cavatina (“Vieni, all’armi”) as rewritten for the modified “Romanina” finale (F-2.2.2/R) of W1-31/W1-39
Vieni, Arsace. Ah, dove sei? Ah, nol so. Sì, so, ma che? So che l’ombra invendicata va gridando ingrata, ingrata; parla Arsace? Sì, dov’è?	Vieni, all’armi, ah! Dove sei, o cagion de’ pianti miei? Chi t’invola a questo core? Il mio Arsace, oh Dio! dov’è?

the ambiguity about Rosmiri’s survival (see note 12). When Statira interrupts Megabise’s announcement («Statira, omai sicura è la vita →») with the question «D’Arsace?», Megabise responds unequivocally, with the words, «No, di Rosmiri». Both versions – W1-31 and W1-39 – eliminate Statira’s exposure of her breast to the elements, her hallucinated conversation with the dead Arsace, and the explicit suicidal ideation of her final lines («Se Arsace è morto, ha da morir Statira»). The tragic element is thereby significantly curtailed for the female characters. Although the *ottonari* verses of the cavatina are present, the choppy syntax and semantic breakdown of the «parole interrotte» in «Vieni Arsace» have been considerably tidied in its new guise as «Vieni, all’armi» (see table 5).

Gone too is the entirety of F-1/D/R’s «Furie che m’agitare» recitative, which in every prior version had been the only constant feature, the glue holding the entire opera together.

Neither the composer nor the singers of the W1-31 version are listed in the libretto, although the contemporaneous presence of Maria Camati (*in arte* la “Farinella”) in Vienna – where in the same year she sang the dramatically analogous role of the proud and unyielding Cornelia in a pasticcio arrangement of Handel’s *Giulio Cesare in Egitto* – invites conjecture that she may have been the *prima donna* in *Arsace* W1-31.⁶⁵

Also in 1731, Francesca Cuzzoni, fresh from her triumphs in two of Hasse’s early Metastasian operas,⁶⁶ played Rosmiri to Merighi’s Statira in Orlandini’s *Arsace* F1-31. Merighi’s role in the transalpine mobility of the opera via LO-37 has been mentioned, but Cuzzoni would play her own role. After first “graduat-

⁶⁵ Maria Maddalena Salvai and Josepha Susanna Pirker also appeared in Viennese productions around this time, although Rosmiri would have been a more likely role for either of them. Catharina Mayer a.k.a. “Catherl” was probably also onhand, but she tended to specialize in male roles and sang the role of Megabise in a production in Graz a few years later; hence she is more likely to have played a *secondo uomo* in the W1-31 production.

⁶⁶ These were Hasse’s *Artaserse* (Venice, 1730) and *Ezio* (Naples, 1730).

ing” to the role of Statira in Luca Antonio Predieri’s setting of the opera (Genoa 1733), she would then be Vienna’s Statira for *Arsace* W1-39. On that occasion, however, she acquiesced to the drastic cuts to the finale carried over from W1-31, restoring only the ambiguity about Rosmiri’s survival. Cuzzoni’s renunciation of the actorial force of “Furie che m’agitare” and other key moments of the “Romanina” finale might have blunted her dramatic impact in the role, as one local operagoer complained: «Heut habe die opera *Arsace* selbst gesehen, und gehört, und haben Ewer Excellenz recht, daß die stimm gut, rein und schön, aber ohne besondere action, keine extra approbation findet sie nicht, welches vielleicht ihr alter verhindern mag».⁶⁷

The full, uncut “Romanina” finale finally arrived in Vienna, thanks first of all to the dedicatee of Orlandini’s *Arsace* F1-39, Francis Stephen, Duke of Lorraine and Bar as well as the future Holy Roman Emperor Francis I. Having been appointed Granduca di Toscana after the death of Gian Gastone de’ Medici (Orlandini’s previous patron), Francis Stephen and his consort, Maria Theresa of Austria, had seen the F1-39 version performed during their only visit to Florence.⁶⁸ The unaltered reuse of the F1-39 libretto and score for W1-42 seems to be an early example of a composition treated as a fixed, authoritative work, a still relatively unthinkable approach to even well-regarded operas.⁶⁹ Perhaps the Duke, Maria Theresa or some powerful member of their retinue who also attended the F1-39 performances wished to replicate their Italian operagoing experience, as a sort of “souvenir de Florence”?

We cannot be certain who the cast members were in the *Fedeltà* W1-42 revival, but it is tempting to speculate that Anna Girò might have been one of them, based on Strohm’s finding that she was in Vienna that year, where she likely took part in a production of Antonio Vivaldi’s *L’oracolo in Messenia*.⁷⁰ Statira was a

⁶⁷ From a letter, dated 26 November 1739, cited in J. PERUTKOVÁ, *Vienna Kärntnertortheater Singers in the Letters from Georg Adam Hoffmann to Count Johann Adam von Questenberg: Italian Opera Singers in Moravian Sources c. 1720-1740 (Part II)*, in *Musicians’ Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, ed. by B. OVER and G. ZUR NIEDEN, Bielefeld, transcript, 2016, pp. 275-292: 287. The text of two of Statira’s arias from *Arsace* W1-39 reappear in the libretto of the pasticcio *Ipermestra* whose title role Cuzzoni would perform in Hamburg the following year.

⁶⁸ J. ÁGÜSTSSON, “La perfetta cognitione”: Francis Stephen of Lorraine, Patron of Vivaldi, «Studi vivaldiani», XV, 2015, pp. 119-181: 154-157.

⁶⁹ Orlandini himself never revived his operas in exactly the same form from one production to another, each of which abounds in substitution arias and *autoimprestati*. Moreover, as we have seen, much of *Arsace*’s interest lies in a musical dramaturgy that is centered on the performers who conditioned Orlandini’s remarkable musical solutions. Reviving operas in unaltered form also runs counter to established practice in Vienna at that time.

⁷⁰ R. STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Firenze, L.S. Olschki, 2008, vol. 2, pp. 633-634.

role that Girò had performed in 1734 in Verona, albeit with different arias. In terms of tessitura and temperament, Orlandini's music as written for Merighi and Facchinelli would have been within her compass. On the other hand, it is hard to imagine her (or for that matter practically any *prima donna* of the time) taking part in W1-42 without having arias tailor-made for her, or else inserting at least one *cavallo di battaglia* from her own repertoire – unless, that is, this was strictly forbidden by commissioning authorities.

What is certain is that the singer who played Rosmire in the F1-39 production, as witnessed by the Duke of Lorraine and Maria Theresa of Austria, was a star (and a Statira) in the making. She *would* insert an aria from her *baùle* when she performed the role of Statira in Vienna in 1746.⁷¹ That singer was Caterina Aschieri, who also adopted the stage name “La Romanina”, and who, like her elder namesake, specialized in tragic *prima donna* roles and was lauded for her bravura in recitative and stage action, axiologically linked in the eighteenth-century conception.

Statira's recitative as the embodied pronuntiatio of her interpreters

The year before *Arsace* W1-46, the *Gazzetta di Milano*, reviewing Aschieri's performance in Gluck's *Ippolito* (1745, Milan),⁷² praised her for her “lively” *actio*...

Si è come sempre distinta nelle rappresentazioni suddette la virtuosissima Signora Caterina Aschieri, romana, e colla dolcezza del canto, e colla vivezza e proprietà dell'azione, cose che le hanno meritato un'esprimibile lode ed applauso.⁷³

...while on the other hand, Antonio Planelli numbers Aschieri among the best singers for her “energetic” *prountiatio*:

Degli attori dell'opera in musica va a noi talento di ragionare; e forte ne chiameremmo per contenti, se loro giugnissimo a persuadere l'importanza della pronunziatio-

⁷¹ That aria was «Lasciate ch'io sperì», an aria Aschieri had sung in Venice earlier that year in another tragic opera, Niccolò Jommelli's *Sofonisba*. All things considered, it is thanks to the presence of this aria in the libretto, the known presence of Aschieri in Vienna during the period in which *Arsace* W1-46 was performed, and the fact that the role was one of her specialties, that we have a preponderance of circumstantial evidence that Aschieri was indeed the Statira in this production.

⁷² The opera has an ending that is *semi-funesto*, in that it ends with Fedra's death but not Ippolito's.

⁷³ «Gazzetta di Milano», X, 10 marzo 1745, f. 2v. Cited in K. HORTSCHANSKY, *Gluck nella «Gazzetta di Milano» 1742-1745*, in *Gluck*, ed. by P. HOWARD, London, Routledge, 2016 [2015], p. 64.

ne. Gl'istrioni de' drammi recitati danno a questa qualche attenzione; ma i cantanti de' drammi in musica sono in questo particolare sì negligenti, e fanno degli atti sì sconvenevoli e mal graziosi, ch'è pure un fastidio a vedergli. [...] Perciocché il pubblico riserba a gran dritto i suoi più vivi applausi a coloro, che accoppiano al canto una energica pronunziatione; ed egli a consacrati nel tempio di memoria i nomi dell'Acquino, di Catterina Aschieri, del Nicolini, della Tesi, perché sopra gli altri si distinsero in quest'arte.⁷⁴

Careful readers will notice that the *Gazzetta* and Planelli (who speaks of «pronunziatione» as *visible* stage action) are actually praising the same quality. *Pronuntiatio* and *actio* were synonymous as rhetorical precepts, as Melania Bucciarelli elucidates in her chapter on «*Ars oratoria* and verbal action»,⁷⁵ citing the abbé D'Aubignac's dictum, «Parler, c'est agir».⁷⁶ Michael Hawcroft interprets this precept as evidence that, in the French *tragédie* poetics that opera seria (and *Arsace* specifically) drew from so liberally, words themselves are acts of persuasion.⁷⁷ This gloss, while convincing insofar as it goes, does not perhaps go far enough, especially if we remember La Mesnardiere's advice that «elles seroient fort éloquents, si alors on voyoit sortir plus de larmes de leurs yeux, que de paroles de leurs bouches». Michel Foucault provides a more complete framing: «L'énonciation» is not merely a question of the word/text spoken, but is something which takes *place* in the context of a series of actions converging spatio-temporally into the performative event:

On pourra appeler *formulation* l'acte individuel (ou à la rigueur collectif) qui fait apparaître, su un matériau quelconque et selon une forme déterminée ce groupe de signes: la formulation est un événement qui, en droit au moins, est toujours repérable selon des coordonnées spatio-temporelles, qui peut toujours être rapporté à un auteur, et qui éventuellement peut constituer par elle-même un acte spécifique (un acte «performatif»...).⁷⁸

If in rhetorical terms it is true that words “act”, it is also true that action “speaks” («la proprietà dell'azione»). Mancini himself makes it clear that recitative involves not only verbal but also *physical* action (e.g., «il gesto») in order to be effective:

⁷⁴ A. PLANELLI, *Dell'Opera In musica*, Napoli, Donato Campo, 1772, pp. 158-159.

⁷⁵ BUCCIARELLI, *Italian Opera and European Theatre*, cit., pp. 7-11.

⁷⁶ F.H. D'AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre*, Paris, A. de Sommaville, 1657, p. 370.

⁷⁷ M. HAWCROFT, *Word as Action: Racine, Rhetoric, and Theatrical Language*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

⁷⁸ M. FOUCAULT, *L'archéologie du savior*, Paris, Gallimard, 1969, p. 140.

Ancorché il recitativo sia detto coi necessari cangiamenti di voce, pause e punti, egli sarà però sempre languido e fiacco se non verrà accompagnato da una convenevole azione. Questa è quella che dà la forza, l'espressione e la vivacità al discorso. Il gesto è quello che a meraviglia esprime il carattere di quel personaggio che vuolsi rappresentare. L'azione finalmente è quella che forma un vero attore; quindi, a parer di Tullio [Cicerone] stesso, che tutto il grande ed il bello d'un attore disse che consisteva nell'azione: *actio, actio, actio*.⁷⁹

It is exactly this element of the *dramma in musica* that Candiani identifies as the stuff of the elder Romanina's art: «Il momento 'clou' per la Benti Bulgarelli è il recitativo, cioè l'azione, la modulazione intonata del sentimento nella drammatizzazione».⁸⁰

In his 1715 manual on libretto-writing, Pier Jacopo Martello explains how recitative – and its accompanying «sceneggiamento» in «scene di forza» (which would certainly include the “Romanina” finale) – provide the best showcase for singers who are good actors:

[L]a brevità de' recitativi patisca qualche limitazione in quelle scene che ho denominate 'scene di forza', dovendo in esse il recitativo prevalere alle ariette, come quello che dà più polso e più evidenza all'azione; ed allora il poeta può alquanto sfogarsi nel dare un moderato saggio del suo talento e lo dovrà soffrire il prudente compositore della musica, né lo ricuseranno i cantanti, anch'essi periti nello sceneggiamento.⁸¹

Salvi's libretto indeed provides Statira with more than her fair share of recitative and the action that it entails – but probably too much for the expectant Durastanti in London. For *Arsace* LO-21, she co-presided over a far greater net number of cuts to her recitatives (194) as compared to Senesino's (68). La Romanina, by contrast, only lost a net number of 12 recitatives for VE-17, some of which she had restored for NA-18.⁸²

As «atti graziosi» that are also visible, a singer's physical appeal was often considered a corollary to effective *pronutiationio/actio*. One example involves Colomba Mattei, yet another singer who adopted the stage name “Romanina”. In a letter recommending her to Farinelli for the Madrid opera company, Metastasio

⁷⁹ MANCINI, *Pensieri*, cit., pp. 169-170.

⁸⁰ CANDIANI, *Biografia e carriera di una cantante*, cit., p. 128.

⁸¹ P.J. MARTELLO, *Della tragedia antica e moderno: Dialogo*, Roma, F. Gonzaga, 1715, p. 180.

⁸² Of course, opera venues north of the Alps, with audiences of largely non-Italian speakers, would naturally be incentivized to cut more recitatives than a Venetian theatre. That said, there is a far wider gulf between the respective cuts to Durastanti's and La Romanina's recitatives than there is between the cuts to the recitatives of the *primi uomini* in the same two productions (47 net cuts for Nicolini in VE-17 and 68 for Senesino in LO-21).

praises her physical appeal in practically the same breath as her acting and other merits:

Ha buon gusto nel metodo di portar la voce: la figura è proporzionata: ha molta abilità per recitare: non è brutta: ha bellissimi occhi; ed ha gran voglia di farsi onore. Qui ha contratta l'approvazione universale così nell'azione come nel canto.⁸³

In eighteenth-century cosmology, not only were recitative and physical action conceptually fused, so were physical action and physical *attractiveness* – at least for women. Male and female performers were judged according to different, gendered criteria for embodied *pronuntiatio*. Surviving paintings and illustrations depict many male singers of the time with paunches and hulking figures who were nevertheless universally celebrated for their acting – not only castrati such as Nicolini but also tenors such as Francesco Borosini – yet apparently did not receive the constant scrutiny about their looks that their female counterparts did. La Mesnardière tries to justify the double standard through a juridical metaphor on guilt. He explicitly associates feminine beauty with eloquence, because it has the power to move judges/spectators in an appeal to their sympathies:

Lorsque les Juges violemment agitez par le discours d'une Beauté qui paroissoit criminelle ne peuvent retenir leurs larmes; depuis qu'ils sentent naître en eux un mouvement de colère contre ceux qui la poursuivent, et que cette animosité est accompagnée d'une haine qui fait que dans le procès ils supportent à toutepeine la présence des témoins qui ont déposé contre elle, on peut certes inserer que son arrest sera bien doux, puisqu'il n'y a guère à dire entre un esprit qui est gaigné, et un Jugement favorable.⁸⁴

In Salvi's libretto, Arsace declares he is both spiritually *and* physically drawn to Rosmiri's «sede del più bell'alma il tuo bel velo». It seems clear that, as the most pitiable character in the opera, Rosmiri's beauty is meant to be part of the character's arsenal in arousing the sympathies not only of Arsace but also of the spectator. Salvi gives several clues in this regard: Some version of the word «bella» is applied to Rosmiri 18 times in Fi-15 and 11 times in LO-21,⁸⁵

⁸³ P. METASTASIO, Vienna 28 May 1749, to Farinelli [Madrid], in *Lettere del Signor abate Pietro Metastasio*, Nizza, Società Tipografica, 1787, t. 4, pp. 157-158.

⁸⁴ LA MESNARDIÈRE, *La Poétique*, cit., p. 72.

⁸⁵ Maddelena Salvai, who sang Rosmiri in the LO-21 production alongside Durastanti and Senesino, was recommended to the Royal Academy of Music specifically in terms of her physical comeliness. In a letter Riva, Stefano Pallavicini writes, «intorno alla Sig.ra Salvai, ha questa una bella e gagliarda voce, è giovane, piccola di statura, ma vistosa e disinvolta». I-MOe *Autografoteca Campori*, s.v. *Stefano Pallavicini*. Dresden 27 February 1720, to Giuseppe Riva, in London. Cited

including the first line of recitative in the opera, when Statira addresses her rival as «bella Rosmiri». That adjective is never applied to Statira, who is instead frequently associated with the adjective «barbara» («barbara donna», «barbaro cor»). Salvi would have known that the Greeks applied the word *barbaros* – an onomatopoetic term literally meaning “blah-blah”, or gibberish – to those deficient in *logos*. Given that rhetorico-performative eloquence was not limited in the eighteenth century to mere verbal declamation but also implied an *embodied* eloquence, the repeated use of this adjective might serve to reinforce Statira’s “lack of grace” in every sense of the word. These cues make the spectator more prone to blame her, to perceive her *harmatía* on which the tragedy depends. At any rate, the constant reminder that Statira holds no appeal for Arsace is deeply embedded into the fabric of the opera’s dramaturgy.⁸⁶

It is therefore surprising that Aschieri, the singer who performed Statira more than any other role in her career and indeed in more productions than any other singer,⁸⁷ was often celebrated for her looks as much as her acting – or rather, her looks were often indissolubly linked with her acting. In flyers distributed in Aschieri’s honor at the aforementioned Milanese performance of Gluck’s *Ippolito*, she is lauded with dedicatory sonnets printed next to her portrait, including the following verses in Milanese dialect:

Cont ona vertuosa de ’sta sort
de cant, d’azion, de grazia e portament,
gh’an la vista e i orregg tutt el confort.⁸⁸

in *George Frideric Handel*, ed. by BURROWS *et al.*, cit., vol. 1, pp. 470-471. In his own letter to Riva around the same time, Senesino echoes the sentiment: «Io le replico che la Virtuosa ha una bellissima voce[,] buona figura e talento sufficiente per avere incontro». I-MOe *Autografoteca Campori, s.v. Francesco Bernardi*. Dresden 8 March 1720, to Giuseppe Riva, London. Cited and translated in M. BUCCIARELLI, *Senesino’s Negotiations with the Royal Academy of Music: Further Insight into the Riva-Bernardi Correspondence and the Role of Singers in the Practice of Eighteenth-Century Opera*, “Cambridge Opera Journal”, XXVII, 3, 2015, pp. 189-213: 207-208.

⁸⁶ Artabano’s attraction to Statira is portrayed as perverse, hence the lascivious double entendres of his aria celebrating the smooth progress of his plan to possess both her and her kingdom: «Col favor d’amica stella, / fin che spira aura seconda, / si conduca il legno in porto». This aria was cut from LO-21, where concerns about the physicality of the (pregnant) *prima donna* seem to have been paramount.

⁸⁷ The specific cities and years of Aschieri’s performances as Statira are: Crema 1741 (music by Giovanni Battista Lampugnani); Venice 1743 (composer unknown); Milan 1743 (pasticcio curated by Gluck), and finally Vienna 1746 (pasticcio). On all these occasions she performed some version of the “Romanina” finale. A comparable collocation of acting ability with physical attractiveness is also repeatedly found in several oft-cited descriptions of Merighi, the next most frequent performer of the role of Statira (and of the “Romanina” finale).

⁸⁸ M.A. DAL RE, *Composizione con ritratto e sonetti per la cantante Caterina Aschieri, 1745*, in *I-Ma incs.* 3445.

In still another poem that Jean-Jacques Rousseau wrote shortly after a stay in Venice where he saw Aschieri portray Statira in the *Arsace* VE-43 production, he rhapsodizes about the connection between a female singer's beauty and her capacity to move the listener. The Pléiade editors of Rousseau's works identify the singer in the poem as Aschieri herself:⁸⁹

Et toi, musique ravissante harmonieux,
du Carcani chef-d'œuvre harmonieux,
que tu plais quand Cattine chante!
Elle charme à la fois notre oreille & nos yeux.
Beaux sons, que votre effet est tendre!
Heureux l'amant qui peut s'attendre
d'occuper en d'autres momens,
la bouche qui vous fait entendre ,
a des soins encor plus charmans!⁹⁰

The scrutiny of the female singer under the objectifying gaze of the spectator is made even more explicit in Martello's treatise:

Così ci lusingherà maggiormente la voce canora se uscirà da una bocca proporzionevolmente tagliata, e sarà fecondata da un viso di bei colori e di misure leggiadre, sostenuto da un collo vezzosamente torcentesi; e ci verrà poi accettissima da una donna, il cui petto risaltando a tenor del respiro, che viene su per le fauci a ricevere la forma del canto, lo fa per così dir prevedere nel tremolare delle mammelle.⁹¹

This passage adds a new dimension to Statira's stage action in the "Romantina" finale when she frantically bares her breast to the elements. The female more than the male body was displayed, viewed and judged as scenery in motion. The furies of guilt and shame plaguing Statira at the end of *Arsace* would have been redoubled by the body-shaming gaze of her spectator-judges if the singer playing her was not a conventional «beauté», which may have been a factor in the cuts some singers made to the finale.

⁸⁹ J.-J. ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, eds. B. GAGNEBIN and M. RAYMOND, Paris, Pléiade, 1959, vol. 2, pp. 1897-98. The identification of the singer is not entirely certain, as Rousseau's *Confessions* make a passing mention of a *putta del coro* he calls «Cattina» at the Ospedale dei Mendicanti, but unlike the singer referenced in the poem, he does not find her to be a charming sight, because she is one-eyed. (See J.-J. ROUSSEAU, *Les confessions*, Paris, Bélin et al., 1793 [1782], t. 2, p. 273.) Furthermore, it is unlikely that Carcani would have led a performance of his own music at the Mendicanti, as he was maestro di cappella at a different Ospedale, the Incurabili.

⁹⁰ J.-J. ROUSSEAU, *Fragment d'une épître à M. B[ordes]*, in *Œuvres posthumes*, Genève, n.p., Sanson & co., 1781 t. 1, p. 360.

⁹¹ MARTELLO, *Della tragedia antica e moderno*, cit., p. 164.

Such judgments were regularly levelled at a key peripatetic⁹² interpreter of Statira, Giustina Turcotti *in arte* “La Turcotta”, despite the consensus at the time that her skills as an interpreter were considerable. In fact, the soprano took over as *prima donna* in Naples the season after La Romanina’s retirement in 1727. Two decades later, in a pasticcio version of *Arsace* that Gluck prepared for Hamburg in 1748, La Turcotta finally displaced the local preeminence of the “Durastanti” finale by singing her own version of the “Romanina” finale instead, including the introductory F-1/D/R “Furie che m’agitare” recitative which had always been cut from productions in Vienna, with the anomalous exception of W1-42. However, the “Turcotta” version cuts even more of F-2.2/R’s recitative than the W1-31 and W1-39 versions had, so that Statira is left with only five lines of verse in the entire *scena ultima*. Relevant to this drastic reduction in recitative (and therefore in the stage action explicitly and implicitly called for in the full F-2.2/R scene) is Gianluca Stefani’s gloss on a caricature of La Turcotta found in Anton Maria Zanetti’s album:

Un autore un po’ sadico, visto il gusto con il quale schiaccia l’obesa e tarchiata Turcotti tra le linee orizzontali della caricatura, e poi le incolla più sotto un nudo femminile. [...] Il commento del postillatore settecentesco nel foglio manoscritto allegato al principio dell’album recita: «Donna nuda grassissima come si osservano dipinte talvolta da Rubens e da Jordans» [...] L’accostamento inferisce con cattiveria sulla innocua Giustina Turcotti, famosa primadonna la quale, secondo Girolamo Zanetti, «cantava molto bene; ma era difformemente grassa, a segno che non poteva muoversi». [...] Il disegno sembra rispondere a una domanda posta da Farinelli al conte Pepoli in una lettera dell’8 maggio 1742: «Di grazia mi dica un poco: la Turcotti è smacrita, o conserva quella sua grassezza smisurata? Io a questa gli desidero tutto il bene, poiché le sue maniere sono diverse dalle altre prime donne».⁹³

La Turcotta was a member of the Mingotti troupe when she played Statira in *Arsace* HA-48, to enthusiastic reviews. Her colleague in the troupe, Marianna Pirker, was less kind to her, and repeatedly refers to La Turcotta as «die dike sau» in her letters.⁹⁴ Similarly, Luca Casimiro degli Albizzi, erstwhile impresario

⁹² The polysemy inherent in the term when considering singers with a penchant for tragic operas seems apt.

⁹³ G. STEFANI, *Le ‘convenienze teatrali’: i cantanti nelle caricature di Anton Maria Zanetti*, «Drammaturgia», XI, 1, 2014, pp. 139-166: 150-151.

⁹⁴ The phrase appears in several letters from 1748, the same year when La Turcotta performed the role of Statira in Hamburg. These letters are cited in D. BRANDENBURG, *Italian operisti, Repertoire and the aria di baule: Insights from the Pirker Correspondence*, in *Operatic Pasticcios, Pasticcios in 18th-Century Europe: Contexts, Materials and Aesthetics*, ed. by B. OVER and G. ZUR NIEDEN, Bielefeld, transcript, 2021, pp. 271-283: 276.

of Florence's Teatro della Pergola, declared the year after that theatre's production of *Arsace* Fi-39 that, of the only six singers then suitable to perform *prima donna* roles, he would include La Turcotta, «ma è un mostro di grassezza».⁹⁵ Most of these examples of body shaming were done behind the *prima donna*'s back, but we have at least one example of how deftly she defended herself when someone had the temerity to mention her weight to her directly. Horace Walpole, in a letter Sir Horace Mann, reminds the British diplomat about La Turcotta's response to a snide remark: «The Turcotti [replied] *bonnement* to you, when you told her she was a little thinner. Do you remember how she puffed and chuckled, and said, 'And indeed I think you are too.'?»⁹⁶

Hamburg – where *Arsace* was, to use Kirkendale's term, a popular «repertoire opera» – was unique in that the versions of the finale always presented there had been developed for sopranos who were mercilessly body-shamed (first Durastanti, then La Turcotta). This probably bears some relation to the drastic reduction in total recitative (and therefore in stage action) of the finales performed there, as compared to other German-language centers like Vienna, which even in cut versions always opted for a more extensive use of F-2.2/R recitative.

Notwithstanding instances where much of the “Romanina” finale's stage action could prove problematic, the role Statira as a whole has interesting features for a *prima donna* harshly judged according to gendered criteria, as it can theatrically and meta-theatrically transform *hamartía* (flaw or guilt, literally “missing the mark”, a kind of clumsiness which becomes ethical) into a source of approval as a key tragic signifier. After all, it was Durastanti herself, along with Senesino, who recommended *Arsace* for her first season as *prima donna* in London.

While the “Durastanti” finale derives its power from the horror of seeing a queen consumed with self-annihilating shame over her *hamartía*, the “Romanina” finale adds further and more variegated appeals to spectator sympathies: e.g., moments of touching fragility like “Vieni Arsace”, an intense exploitation of the singer's physicality, and the «dir confuso» of *spropositi* reflecting (or rather, refracting) Statira's mental and emotional collapse. Paradoxically, the singer

⁹⁵ L.C. degli ALBIZZI, in AGF, A. 771. Letter from Florence, 17 May 1740, to Girolamo Lucchesini in Reggio. Cited in W. HOLMES, *Opera Observed: Views of a Florentine Impresario in the Early Eighteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 213.

⁹⁶ H. WALPOLE, Letter CLXV, Windsor, 2 October 1746, in *Letters of Horace Walpole, Earl of Oxford to Sir Horace Mann, British envoy at the court of Tuscany*, ed. by L. DOVER, New York, G. Dearborn, 1833, vol. 2, p. 6. However, Walpole, Mann and company were not above fat-shaming a singer behind her back. In another letter to Mann, Walpole recounts that, during the period La Viscontina was singing in London, «Lord Chesterfield (the witty Earl) was told that the Viscontina said she was but four-and-twenty: he answered, 'I suppose she means four-and-twenty stone!'" (Letter IX, London, 12 November 1741, in *Ibidem*, vol. 1, p. 60).

of this version is judged eloquent if she can convincingly portray the failure and breakdown of eloquence. These extra actorial challenges carry increased risk of spectator disapproval – and blame – if the greater demands on the singer's embodied *pronuntiatio/actio* are not found uniformly appealing. For singers able to navigate those demands (perhaps with the assistance of strategic cuts), the scene has all the ingredients necessary for a powerful final appeal to a spectator's compassion without resorting to florid vocal display – never a priority for either Durastanti or La Romanina. Both singers, through their curation of the texts of these alternative versions, achieved in art what few manage in life, but what Statira herself demands in F-2.2/R: to determine their own manner of dying. («Vuò che sia concessa / oggi la morte mia solo a me stessa»).

While Durastanti propagated her own finale abroad, the transnational mobility of La Romanina's version depended on her peripatetic *prima donna* successors, who used it as a literal *tour de force* in their eagerness to build a reputation abroad analogous to the kind she had built in Italy. In this circuitous itinerary of a French drama, transformed into an Italian opera by a Tuscan librettist and composer, then propagated to German- and English-language capitals, all thanks to the agency and embodied competencies of Roman, Bolognese, Florentine and Venetian *prime donne* (i.e., Durastanti, La Romanina, Merighi, Facchinelli, Aschieri, la Viscontina, la Turcotta, etc.) – it is clear how the transnational origins and mobility of a tragic finale can take on a life of its own, even when it deals with death.

Bibliography

Manuscript scores consulted

- F. FEO – A. SALVI, *Arsace* TO-40:
 I-Mc Nosedà F.96
 US-Wc M1500.F34 A6
- C. FRANCHI – A. SALVI, *Arsace* VE-68:
 P-La 44.VI.33-35
- G.M. ORLANDINI, F. AMADEI, J. MATTHESON – A. SALVI, P. ROLLI, *Arsace* HA-22:
 D-B Mus.ms. 16371
 S-Sk S236
- G.M. ORLANDINI – A. SALVI, *Arsace* FI-39/WI-42:
 A-Wn Mus.Hs.17950
- N. SABATINI – A. SALVI, *Arsace* NA-54:
 P-La 44.VI.33-35

D. SARRO – A. SALVI, *Arsace* NA-18:
 I-Nc 16.1.29
 I-Nc 31.3.9

Libretto exemplars consulted

J. ALBORGHETTI
Il gran Cid NA-17:
 I-Bc Lo.01997

P. METASTASIO
Didone abbandonata NA-24:
 US-Wc ML 50.2.D55S2
Didone abbandonata RM-26:
 I-Bc Lo.05512

P. PARIATI
Artaserse FI-07:
 I-Fn 1264.6

A. PIOVENE
Nerone (VE-21):
 I-Bc Lo.03582

A. SALVI
Amore e maestà FI-15:
 I-Bc Lo.03566
Arsace VE-17:
 I-Bc Lo.03566
Arsace NA-18:
 I-Bu A.V.Tab.I.G.III.21.3
Arsace MO-19:
 I-Mb Racc.dramm.4506
Amore e maestà RM-20:
 I-Bc Lo.02004
Arsace LO-21:
 GB-Lbl 639.d.17.(5.)
Amore e maestà BO-21:
 I-Bu A.III.Caps.101.48
Arsace PD-22:
 I-Bc Lo.02010
Der ehrsüchtige Arsaces HA-22
 US-Wc ML48 [S7354]
Arsace MI-25:
 I-Mb Racc.dramm.6038.03
Arsace TO-26:
 I-Bc Lo.05926

Der ehrsüchtige Arsaces HA-26:

D-Hs MS 640/3: 6 (64)

Arsace FZ-28:

I-Bc Lo.03594

Arsace VI-31:

I-Fm *Melodrammi* Mel.2318.08

Arsace WI-31:

A-Wn 448.629-A.M.

Arsace FI-31:

I-Bc Lo.03595

Arsace GE-33:

I-Gu MISC L A. 21 7

Arsace VR-34:

I-VEc D.377.002

Arsace VE-36:

I-Mb *Racc.dramm.*0789

Arsace LO-37:

GB-Lbl 907.i.3.(5.)

Arsace FI-39:

I-Bc Lo.05927

Arsace WI-39:

I-Mb *Racc.dramm.*1450

Arsace GO-40:

I-Gos *St.Pt. u 86 II Civ*

Arsace TO-40:

I-Bc Lo.01610

Arsace CM-41:

I-Mc *Collocazione: Lib.H.*037

La fedeltà sin alla morte WI-42:

I-Mb *Racc.dramm.*0232

Arsace SI-42:

I-Fc *Collocazione: E.V.*2533

Arsace VE-43:

I-Bc Lo.05928

Arsace MI-43:

I-Mb *Racc.dramm.*0656

Arsace RO-45:

I-Mb *Racc.dramm.*4519

Arsace WI-46:

A-Wn 4911-A

Arsace HA-48:

D-B 24 in: *Mus. T* 8

Arsace FI-49:

I-Fm *Melodrammi* Mel.2075.02

Arsace NA-54:

US-Wc ML48 [S9201]

Arsace Tv-55:

I-Vnm DRAMM.1111.003

Arsace VE-68:

US-Wc ML48 [S3326]

F. SILVANI[?]

Armida abbandonata VE-07

I-Bc Lo.04844

S. STAMPIGLIA

L'incoronazione di Dario NA-05

I-Bu A.V.Tab.I.F.III.37.3

La Partenope FE-09

I-Bc Lo.00737

Published sources

G. AGAMBEN, *Comedia*, in *Categorie italiane*, Macerata, Quodlibet, 2021.

J. ÁGÜSTSSON, "La perfetta cognitione": Francis Stephen of Lorraine, Patron of Vivaldi, «Studi vivaldiani», XV, 2015, pp. 119-181.

F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, M. Coltellini, 1763.

F. BATTISTA, *Death of a Stateswoman: Elizabeth Tudor and the Critique of Female Rule in La regina statista d'Inghilterra* (1668), «Italica», XCVI, 4, 2019, pp. 565-587.

N. BIANCOLELLI, *La regina Statista d'Inghilterra et il Conte di Essex*, Bologna, G. Recaldini, 2nd edition «con nuove aggiunte»: 1674 [1668].

D. BRANDENBURG, *Italian operisti, Repertoire and the aria di baule: Insights from the Pirker Correspondence*, in *Operatic Pasticcios, in Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe: Contexts, Materials and Aesthetics*, ed. by B. OVER and G. ZUR NIEDEN, Bielefeld, transcript, 2021, pp. 271-283.

M. BUCCIARELLI, *Italian Opera and European Theatre, 1680-1720*, Turnhout, Brepols, 2000.

M. BUCCIARELLI, *Senesino's Negotiations with the Royal Academy of Music: Further Insight into the Riva-Bernardi Correspondence and the Role of Singers in the Practice of Eighteenth-Century Opera*, in "Cambridge Opera Journal", XXVII, 3, 2015, pp. 189-213.

M. BUCCIARELLI, *Farò il possibile per vincere l'animo di M.^r Handel: Senesino's Arrival in London and Arsace's Rhetoric of Passions*, «Eighteenth-Century Music», XIV, 1, 2017, pp. 53-87.

C. BURNEY, *General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, London, «Author», 1789, vol. 4.

D. BURROWS *et al.*, ed. by, *George Frideric Handel: Collected Documents (1609-1725)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, vol. 1.

D. BURROWS *et al.*, ed. by, *George Frideric Handel: Collected Documents (1725-1734)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, vol. 2.

T. BUSBY, *A Complete Dictionary of Music*, London, R. Phillips, 1786.

- R. CANDIANI, *Biografia e carriera di una cantante (malgrado Metastasio)*, in *Il giovane Metastasio*, ed. by F. COTTICELLI and R. EISENDLE, Wien, Hollitzer, 2021, pp. 123-144.
- F.H. D'AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre*, Paris, A. de Sommaville, 1657.
- P. FABBRI, *Il secolo cantante: Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003.
- B. GAGNEBIN and M. RAYMOND, ed. by, J.-J. Rousseau: *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1959, vol. 2.
- F. GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi: Aspetti della «riforma» del libretto nel primo Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- B. GLIXON, *Giulia Masotti, Venice, and the Rise of the Prima Donna*, «The Journal of Seventeenth-Century Music», XVII, 1, 2011, par. 12.2, <https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-17-no-1/giulia-masotti-venice-and-the-rise-of-the-prima-donna> (accessed 22 August 2025).
- J. GUTIÉRREZ CAROU, ed. Ciro Monarca: *Dell'Opere regie*, Roma, Bulzoni, 2023.
- M. HAWCROFT, *Word as Action: Racine, Rhetoric, and Theatrical Language*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- W. HOLMES, *Opera Observed: Views of a Florentine Impresario in the Early Eighteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- K. HORTSCHANSKY, *Gluck nella «Gazzetta di Milano» 1742-1745*, in *Gluck*, ed. by P. HOWARD, London, Routledge, 2016 [2015], pp. 57-71.
- W. KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici*, Firenze, L.S. Olschki, 1993.
- H.J.P. de LA MESNARDIÈRE, *La Poétique*, Paris, A. de Sommaville, 1639.
- L. LINDGREN, *Parisian Patronage of Performers from the Royal Academy of Musick (1719-28)*, «Music & Letters», LVIII, 1, 1997, pp. 4-28.
- E. LIVERANI, *El Conde de Sex nella rilettura secentesca dei comici dell'arte italiani*, in *Due saggi sul teatro spagnolo nell'Italia del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 7-42.
- G.B. MANCINI, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Wien, Ghelen, 1774.
- B. MARCELLO, *Il Teatro alla Moda*, Venezia, Aldiviva Licante, 1720.
- K.S. MARKSTROM, *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano*, Hillsdale, Pendragon Press, 2007.
- P.J. MARTELLO, *Della tragedia antica e moderno: Dialogo*, Roma, F. Gonzaga, 1715.
- N. MATSUMOTO, *The Operatic Mad Scene: Its Origins and Development up to c. 1700*, doctoral thesis, Goldsmiths, University of London, 2005.
- S. MATTEI, *Memorie per servire alla vita del Metastasio*, Colle, Angiolo M. Martini, 1785.
- P. METASTASIO, *Lettere del Signor abate Pietro Metastasio*, Nizza, Società Tipografica, 1787.
- V. ORGEL, *What is Tragic in Racine?*, «The Modern Language Review», XLV, 3, 1950, pp. 312-318.
- B. OVER and G. ZUR NIEDEN, ed. by, *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, Bielefeld, transcript, 2021.
- B. OVER and G. ZUR NIEDEN, ed. by, *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe: Contexts, Materials and Aesthetics*, Bielefeld, transcript, 2021.
- J. PERUTKOVÁ, *Vienna Kärntnertortheater Singers in the Letters from Georg Adam Hoff-*

- mann to Count Johann Adam von Questenberg: *Italian Opera Singers in Moravian Sources c. 1720-1740 (Part II)*, in *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, ed. by B. OVER and G. ZUR NIEDEN, Bielefeld, transcript, 2021, pp. 275-292.
- A. PLANELLI, *Dell'Opera In musica*, Napoli, Donato Campo, 1772.
- P. ROLLI, *All'eccellenza di Mylord, Duca di Montague*, in A. SALVI *et al.*, *Arsace: Tragedia*, London, T. Wood, 1721.
- J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Duchesne, 1768.
- J.-J. ROUSSEAU, *Œuvres posthumes*, Genève, n.p., Sanson & co., 1781, t. 1.
- J.-J. ROUSSEAU, *Les confessions*, Paris, Bélin *et al.*, 1793 [1782], t. 2.
- R. SAVAGE, *Staging an opera: letters from the Cæsarian poet*, «Early Music», XXVI, 4, 1998, pp. 583-595.
- F. SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, Venezia, Pulciani, 1611.
- W. SMITH, *The Earl of Essex on the Stage*, «PMLA», XXXIX, 1, 1924, pp. 147-173.
- A. SOMMER-MATHIS and R. STROHM, ed. by, *Das Wiener Kärntnertortheater 1728-1748*, Wien, Hollitzer, 2023.
- R. STACCIOLI, *Durastanti, Margherita*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italia, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1993, vol. 42, [https://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-durastanti_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-durastanti_(Dizionario-Biografico)), (accessed 22 August 2025).
- R. STEELE, *Poetical Miscellanies: Consisting of original poems and translations by the best hands*, London, J. Tonson, 1714, pp. 44-45.
- G. STEFANI, *Le 'convenienze teatrali': i cantanti nelle caricature di Anton Maria Zanetti*, «Drammaturgia», XI, 1, 2014, pp. 139-166.
- R. STROHM, *Die Tragedia per Musica als Repertoirestück: Zwei Hamburger Opern von Giuseppe Maria Orlandini*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», V, 1981, pp. 37-54.
- R. STROHM, *Essays on Handel & Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- R. STROHM, *Auf der Such nach dem Drama im «Dramma per musica»: Die Bedeutung der französischen Tragödie*, in *De Musica et Cantu: Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und Oper Helmut Hücke zum 60. Geburtstag*, ed. by P. CAHN and A.K. HEIMER, Hildesheim, Olms, 1993, pp. 481-493.
- R. STROHM, *Dramma per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1997.
- R. STROHM, *Rezitativ, Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik: Sachteil*, ed. by L. FISCHER, Kassel, Bärenreiter, 2nd edition 1998, vol. VIII, pp. 224-242.
- R. STROHM, *Opera Pairs from Minato to Metastasio*, in *Italian Opera in Central Europe: Institutions and Ceremonies*, ed. by M. BUCCIARELLI *et al.*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2006, vol. 1, pp. 275-295.
- R. STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Florence, L.S. Olschki, 2008, vols. 1 and 2.
- H. WALPOLE, *Letters of Horace Walpole, Earl of Oxford to Sir Horace Mann, British envoy at the court of Tuscany*, ed. by L. DOVER, New York, G. Dearborn, 1833.

Donne collezioniste, committenti
e sostenitrici dell'opera italiana

Berthold Over

Female Protectors of Singers in Venetian Opera, c. 1710-1760

Formulas of patronage protection are a well-known feature of Italian librettos. However, research on the significance and purpose of these formulas as well as the relation between the singer and the protector is scarce. In this article I will examine protection formulas of female protectors in Venetian librettos. For that purpose, I examined almost all Venetian librettos between 1710 and 1760 – only a few are not available online – and extracted female protectors, the protected singers, and the protection formulas they used (see the Appendix, pp. 279-294). However, the results of my research must be treated with caution: they present only a partial picture because of my restriction to librettos printed for opera productions in Venice. The concentration on Venice could be misleading and exclude female protectors whose protected singers could have sung in other cities, or singers whose protection is made public in other cities. An example: the Electress of Bavaria protected Francesco Maria Venturini in 1732, but Venturini used the protection formula in librettos for productions in Verona rather than Venice (Antonio Vivaldi, *La fida ninfa*, Geminiano Giacomelli, *Gianguir*).¹ Thus, Venturini does not appear here in my article. Therefore, to gain a broader understanding of female protection, the data corpus should be enlarged to include all librettos containing such statements in all Italian cities. Moreover, a complete picture, and one which can be used comparatively, should include male protectors as well. Nevertheless, Venice was one of the leading operatic centres during the period under review, so my results may have some significance. But let us first consider the practice of protection.

The practice of protection must be defined as a win-win situation: singers

¹ B. OVER, «*un bon Baritono est necessaire pour les concerts de chambre*»: Francesco Maria Venturini – bayerischer Hofsänger und mobiler Musiker, in *Karrieresprungbretter. Transalpine Mobilität und Migration im 17. und 18. Jahrhundert*, ed. by A. ZEDLER and J. ZEDLER, Munich, utzverlag, 2023, pp. 227-261: 258.

profited from the renown, rank or social standing of the protector, and the protector profited from the eventual excellence of the singer. Moreover, the impresario or theatre could potentially increase their prestige when naming high-ranking protectors and the protector could use this opportunity to publicise his or her cultural capital by protecting singers. Here, too, we must be cautious: singers, impresarios and opera houses do not name protectors in every case, so the advantages of protection may not have been as decisive as it appears. And it must be emphasized that the identification of protectors is sometimes difficult, although they must have been known to some operagoers of the time.

Protection was a formal act, as was recently observed by Andrea Zedler. Singers received an official certificate which set out the protection offered by a protector and which could be presented to the organizers of an operatic spectacle (impresarios or theatre owners). As an «add-on», certificates could serve as a kind of passport through which the protector requested free (and where necessary, armed) travel through foreign states. Several certificates of the Munich court are preserved, for example, for Giovanni Carestini and Lorenzo Ghirardi («Il Bavarese»);² These certificates must be distinguished from employment contracts proper, which seem not to have had a significant influence on the protection formulas we find in librettos. Numerous musicians who were contracted did not mention their employers in protection statements. The relatively unknown case of Benedetto Baldassari may illustrate this fact: between 1712 and 1716 Baldassari received a payment of 1,500 Lire from Prince Antonio Ottoboni³ which may point to his employment at the court of cardinal Pietro Ottoboni's father during this period. Nevertheless, Baldassari names the Elector Palatine as his protector in 1714 and 1718 (this was Johann Wilhelm von der Pfalz, until his death in 1716, and after that his brother Karl Philipp).⁴ Baldassari had indeed worked at the Elector's court in Düsseldorf, but only until 1711, when he went

² A. ZEDLER, *Lorenzino detto il Bavarese: zum symbolischen Wert eines Sängerdiplooms*, in *Karrieresprungbretter*, cit., pp. 203-226.

³ I-Rvic, Fondo Ottoboni, B. BB, «Conti, Lettere / ed altre Scritture di / Venezia e Roma / da Marzo a Giug.o 1717», fol. 459r: Orazio Francesco Pollaroli («Rag[iona]to Pub[bli]co»), «Ristretto de Conti fatto col riscontro delle ricevute per me sottos[crit]to al maneggio del q[uonda]m Sig:r Maffio Maffetti fù Ag[en]te Gen[erale] di S. E. il Sig:r P[ri]n[cip]e Antonio Otthoboni Cav[alie]r, e Proc[uratore] di S. Marco, et ciò per ordine, e comando di detta Ecc[ellen]za principia dal dì p[ri]mo Agosto 1712- sino 9. A[pri]lle 1716- c[om]e appare dalli due Libri seg[na]ti A., e B. erano tenuto dal sudetto Sig:r Maffetti»: «Al Baldassari musico _____ 1500:-».

⁴ *Tito e Berenice* (Rome 1714), <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0042505>; *Lucio Papirio* (Rome 1714), <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0026289>, <https://corago.unibo.it/libretto/0001888218>; *L'innocenza difesa* (Verona 1714), <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0024125>; *Farnace* (Venice 1718), <https://corago.unibo.it/libretto/DPC0001380>; *Antigona* (Venice 1718), <https://corago.unibo.it/libretto/DPC0001385> (all accessed 25 July 2025).

to London where he performed in operas in 1712/13.⁵ So it seems that he held an official certificate from the Elector Palatine – against this backdrop the employment with Ottoboni was of no importance. Another example: Margherita Giacomazzi proclaimed herself «Virtuosa di Camera di S. A. S. la Serenissima Ellettrice di Baviera» («Chamber virtuoso of Her Most Serene Highness the Most Serene Electress of Bavaria») in 1753 and 1757.⁶ However, she is not listed in the official *Hofkalender* of the Munich court, either together with other female singers of the *Hofkapelle*, or in the household of the Electress Maria Anna (of Saxony), and she does not show up in the financial records of the court.⁷ Nevertheless, there were singers who were simultaneously employed and held a certificate, such as Giacomo Zaghini⁸ and Stefano Leonardi, both from the Bayreuth court.⁹

It seems that the custom of printing protection formulas began in Venice in the first decade of the 18th century. In this context, it is notable that the Teatro Sant'Angelo has the highest number of female protection formulas (38 librettos) followed by the Teatro S. Giovanni Grisostomo (31). The numbers for other theatres are much lower: S. Samuele (13), S. Moisè (12), S. Cassiano (7), and S.

⁵ W. DEAN, *Baldassari, Benedetto*, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01849> (accessed 25 July 2025); I. BRANDENBURG, *Baldassari, Baldassari, Benedetto, genannt Benedetti*, in *MGG online*, <https://www-1mgg-2online-1com-16dgawai10551.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/537948> (accessed 25 July 2025); cf. also A. STRAHL, *Die Hofmusik Jan Willems 1679-1716. Eine historisch-genealogische Betrachtung mit Herkunfts- und Nachfabrentafeln*, Düsseldorf Familienkunde, Sonderheft Oktober 1988, pp. 54-55.

⁶ For all references to librettos see the Appendix.

⁷ Cf. *Chur=Bayrischer Hof=Calender und Schematismus auf das Jahr M. DCC. LIV. [...]*, Munich, Johann Joseph Vötter, [1753], pp. 23, 65-67; [...] *auf das Jahr M.D.CC. LVIII, [1757]*, pp. 23, 65-68. Giacomazzi's protection appears in librettos dated 1753 and 1757. Since the *Hofkalender* lists the number of personnel of the previous year, the issues of 1754 and 1758 must be checked. Neither is she found in B. KÄGLER, *Early Modern Musicians across Europe: A Close Look at Munich in the 18th Century*, in *Glazbene migracije u rano moderno doba: ljudi, tržišta, obrasci i stilovi/Music Migrations in the Early Modern Age: People, Markets, Patterns and Styles* (= *Muzikološki zbornici/Musicological Proceedings* 18), ed. by V. KATALINIČ, Zagreb, Croatia Musicological Society, 2016, pp. 65-101; see the list of foreign musicians pp. 81-100.

⁸ S. HENZE-DÖHRING, *Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik*, Bamberg, Heinrichs-Verlag, 2009, pp. 160-161; ID., *Konzeption einer höfischen Musikkultur*, in *Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum des Markgräflichen Opernhauses am 2. Juli 1998*, ed. by P. NIEDERMÜLLER and R. WIESEND, Mainz, Arc, 2002 (*Schriften zur Musikwissenschaft* 7), pp. 97-118: pp. 105-107; W. HIRSCHMANN, *Italianische Opernpflege am Bayreuther Hof, der Sänger Giacomo Zaghini und die Oper Argonore der Markgräfin Wilhelmine in Italienische Musiker und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit. 9. Arolser Barock-Festspiele 1994. Tagungsbericht*, ed. by F. BRUSNIAK, Cologne, Studio, 1995 (*Arolser Beiträge zur Musikforschung* 3), pp. 117-149.

⁹ HENZE-DÖHRING, *Markgräfin Wilhelmine*, cit., pp. 140-141.

Benedetto (4) which opened in 1755. It is also remarkable that the S. Giovanni Grisostomo largely ceased this practice with the first appearance of Farinelli in the lagoon city at the same theatre during the carnival season 1728/29. From the mid-1720s mock-protections appeared in librettos ridiculing the custom. For example, *Nerone detronato* (Teatro S. Salvatore, 1725) and *Lo starnuto d'Ercole* (Teatro S. Girolamo, 1745) contain invented singers' names with invented protections, the latter including an allusion to the puppets performing in the puppet theatre of the Labia family.¹⁰

When looking at female protectors in Venetian librettos several patterns can be observed. As with Venetian men, no Venetian female protectors can be found. We might expect widows to have played a dominant role as they could act more independently due to their special legal status, but in fact protectors were more frequently married women. Female protectors are restricted to a few regional areas and courts: those who were widows are mostly found at the Medici court (Tuscany); married women are found in Naples, Rome, at the Este court of Modena and beyond the Alps. There is also one ruling woman, Maria Teresa of Austria.

The role of noble widows in the early modern period has been thoroughly researched. By definition, widows had a freer sphere of action because of their special legal status. They could lead a more independent life as their income was normally secured through their dowry and dower. They lived with a separate household, at court or in a separate palace, and the relative distance between ruler and widow was seen as a measure of their appreciation. They could be regents when they ruled for the under-age successor. Apart from widowhood, noble women also had some freedom during the lifetime of their husbands in cases where they were given a castle or land to build a summer residence or a hunting château: they could decide on the architectural design, refurbishments or interior design, and often paid for it from their own purse.¹¹ As Cordula Bi-

¹⁰ On the Labia family's puppet theatre based in their palace at S. Girolamo see M.G. MIGGIANI and A. ZAGGIA, *Lo starnuto d'Ercole e Eurimedonte e Timocleone: Johann Adolf Hasse, la famiglia d'Este di Modena e il teatrino di marionette dei Labia a Venezia (1745-1748)*, in *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Bericht über das Symposium vom 23. bis 26. März 1999 in Hamburg*, ed. by R. WIESEND, Stuttgart, Carus, 2006 (Hasse-Studien, Sonderreihe 1), pp. 69-96; A. ZAGGIA, *Le Didoni abbandonate. Metastasio per bambocci a Venezia*, in *Il canto di Metastasio*, ed. by M.G. MIGGIANI, Bologna, Forni, 2004 (Biblioteca musica bononiensis III,69), pp. 471-484; Id., *La fiera delle bagatelle. Il teatro musicale per marionette di San Girolamo (Venezia 1746-1748)*, «Rassegna veneta di studi musicali», 2-3, 1986-1987, pp. 133-171.

¹¹ C. SYPER, *Architekturwissen und Bautätigkeit von Fürstinnen in der frühen Neuzeit*, in *Frauen Geschichten. Weiblicher Adel auf Schloss Benrath vom 17. bis zum 19. Jahrhundert*, ed. by S. SCHWEIZER and B. MISMAHL, Düsseldorf, Stiftung Schloss und Park Benrath, 2019, pp. 39-53; C. BISCHOFF, *Status, Macht und Kunstpolitik in der Frühen Neuzeit: Die Witwe als Bauberrin und Auftraggeberin*,

schoff has shown through the example of Wilhelmine von Bayreuth, painting, architecture, opera, theatre and horticulture as female spheres of activity were not as uncommon as has often been thought.¹² But let us consider the cases of female protectors as evidenced in Venetian librettos.

Widows

The dominant protector in the second and third decade of the 18th century was Grand Princess Violante Beatrix of Tuscany (née of Bavaria, 1673-1731). She became a widow in 1713 when her husband Ferdinando de' Medici died and obtained the status of a ruler when she became governor of Siena in 1716. In fact, she was not a ruler in an absolutist sense, as decisions on Sienese matters could not be made independently, but had to be approved by the government in Florence.¹³ She is first mentioned as a protector in Venetian librettos in 1714, shortly after the death of her husband. The singer, Antonio Francesco Carli, is the only one claiming her protection until 1716. After her nomination to the government of Siena the number of singers increases considerably: between 1717 and her death in 1731 Giuliano Albertini (1718-1719), Anna Bagnolesi (Pinacci; 1729), Gaetano Berenstadt (1722), Giovanni Carlo Bernardi (1724-1725), Antonio Francesco Carli (1718), Francesca Cuzzoni (1718-1719, 1721-1722, 1729), Filippo and Caterina Giorgi (1728-1729), Lucia Lancetti (1727-1728), Matteo Luchini (1719-1720), Anna Maria Mangani (1729-1730) and Antonia Merighi (1717-1721, 1724-1726) name Violante Beatrix as their protector and in several seasons several singers appeared in more than one Venetian theatre.¹⁴ Of all the

in *Fürstliche Witwen in der Frühen Neuzeit – zur Kunst- und Kulturgeschichte eines Standes*, ed. by U. ILG, Petersberg, Michael Imhof, 2015, pp. 40-54; G. INGENDAHL, *Witwen in der Frühen Neuzeit. Eine kulturhistorische Studie*, Frankfurt a.M., Campus, 2006 (Geschichte und Geschlechter 54); M. SCHATTKOWSKY, *Witwenschaft in der Frühen Neuzeit. Fürstliche und adlige Witwen zwischen Fremd- und Selbstbestimmung in Witwenschaft in der Frühen Neuzeit. Fürstliche und adlige Witwen zwischen Fremd- und Selbstbestimmung*, ed. by M. S., Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2003 (Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 6), pp. 11-32; H. WUNDER, *Einleitung. Dynastie und Herrschaftssicherung: Geschlechter und Geschlecht*, in *Dynastie und Herrschaftssicherung in der Frühen Neuzeit. Geschlechter und Geschlecht*, ed. by H. W., Berlin, Duncker & Humblot, 2002 (Zeitschrift für historische Forschung. Beiheft 28), pp. 9-27.

¹² C. BISCHOFF, *Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth (1709-1758)*, in *Deutsche Frauen der Frühen Neuzeit. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen*, ed. by K. MERKEL and H. WUNDER, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, pp. 153-167.

¹³ R. BERRESHEIM, *Violante Beatrix von Bayern, Großprinzeßin der Toskana (1673-1731). Eine Biografie*, Regensburg, Pustet, 2021, pp. 203-215.

¹⁴ Cf. also the list in W. KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici. With a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Florence, Olschki, 1993 (Historiae

female protectors I examined, Violante Beatrix was connected with the highest number of singers and over a long period she was the only female protector named in Venetian librettos.

Another widow at the Tuscan court was Eleonora Luisa Gonzaga di Guastalla (1686-1742), widowed in 1711 when her husband, ex-cardinal Francesco Maria de' Medici, died. Her protection is known in 1722, 1723 (Anna Maria Guglielmini), 1735 (Lorenzo Saletti) and 1741 (Caterina Bregonzi). Initially she lived in Florence and led an unconventional life; in 1729 she moved to Guastalla, where she argued over the rulership with her brother Giuseppe Maria (who was ill at the time) and the minister Pomponio Spilimbergo. Later, she was in Vienna to plea for her cause and after that she moved between Florence, Venice and Padua where she died in 1742.¹⁵ As we can see from this short biography, Eleonora Luisa seems to have been a rather independent, strong-minded woman with a clear instinct for power.

By contrast, another widow in Florence, Anna Maria Luisa de' Medici (1667-1743), whose husband Johann Wilhelm von der Pfalz died in 1716 and who returned from Düsseldorf to Florence in 1717, seems not to have had similar inclinations and cultural interests. Under the rule of Cosimo III, she led a splendid court and was involved in the government of Tuscany; she was also an avid art collector, both in Düsseldorf and Florence.¹⁶ As far as we can evidence from Venetian librettos, however, Anna Maria Luisa did not have singers under her protection and with the accession of her brother Gian Gastone in 1723, she abandoned the court and retired to a convent. She died in Florence in 1743.¹⁷

musicae cultores. Biblioteca 61), pp. 653-654. On Violante's musical patronage, see amongst others E. ZUCCHINI, *Premesse delle medaglie di cantanti d'opera nel mecenatismo degli ultimi Medici*, «OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia», 12/24, 2021, pp. 69-78; L. SPINELLI, *Violante di Baviera e gli ultimi divertimenti di una dinastia*, «Valori tattili», 3/4, 2014, pp. 114-125; *Id.*, *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e di Violante di Baviera (1675-1731)*, Florence, Le Lettere, 2010 (Storia dello spettacolo 16); D. HUNTER, *Senesino Disoblige Caroline, Princess of Wales, and Princess Violante of Florence*, «Early Music», 30, 2002, pp. 214-223.

¹⁵ I. COTTA, *Gonzaga, Eleonora*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (hereafter: DBI), 57 (2001), [https://www.treccani.it/enciclopedia/eleonora-gonzaga_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/eleonora-gonzaga_(Dizionario-Biografico)/) (accessed 25 July 2025); in a more popular scientific way: A. CAVOLI, *Principesse e popolane di Toscana. Quaranta stuzzicanti storie di donne, da Matilde di Canossa alla compagna del «Robinson di Giannutri». Amore e odio, tradimenti e vendette, intrighi e meschinità alla corte dei Medici e delle loro parentele dinastiche*, Pitigliano, Laurum, 2006, pp. 221-226; M. VANNUCCI, *Le donne di casa Medici. Da Contessina de' Bardi ad Anna Maria Luisa, Elettrice Palatina, tutte le protagoniste della storia della grande famiglia italiana*, Rome, Newton & Compton, 1999, pp. 235-238.

¹⁶ L. WINDISCH, *Kunst. Macht. Image. Anna Maria Luisa de' Medici (1667-1743) im Spiegel ihrer Bildnisse und Herrschaftsräume*, Vienna et al., Böhlau, 2019 (Studien zur Kunst 41).

¹⁷ E. GENCARELLI, *Anna Maria Luisa de' Medici, elettrice del Palatinato*, in DBI, 3 (1961), <https://>

Empress Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg (1673-1742), wife of Emperor Joseph I and a widow since 1711, is mentioned as a protector of Angelo Poli in 1722. It is known that after the death of her husband, she displayed a remarkable level of social and religious engagement which was not evident during his lifetime. She founded, endowed and financed a Salesians convent, an engagement born not only from religious fervor, but also from an understanding of the social function and importance of the convent. She took an active role in the acquisition of land and the construction of the church and convent buildings.¹⁸

Married women

Most female protectors, however, were not widows, but married women. The first female protector mentioned in Venetian librettos was Aurora Sanseverino, Principessa di Bisignano, then living in Naples (1669-1726). In 1712/13 Orsola Astori Sticotti claims to be a «Virtuosa di S. E. la Sig. Duchessa di Laurenzano» («virtuoso of Her Highness the Duchess of Laurenzano»). Through her marriage to Niccolò Gaetani dell'Aquila d'Aragona (1644-1741) in 1686, Aurora became Duchess of Laurenzano and in 1715 Princess of Piedimonte.¹⁹ She had broad cultural interests, wrote poems, was a member of the Roman Arcadia and is known from George Frideric Handel's biography: she commissioned his serenata *Aci, Galatea e Polifemo*, with a libretto by her secretary Nicola Giuvo, to mark the marriage of her niece Beatrice Tocco Sanseverino to Tolomeo Gallio Trivulzio.²⁰ In addition to performing in Piedimonte in 1716, where the family

www.treccani.it/enciclopedia/anna-maria-luisa-de-medici-elettrice-del-palatinato_(Dizionario-Biografico)/ (accessed 25 July 2025); CAVOLI, *Principesse e popolane di Toscana*, cit., pp. 227-232; VANNUCCI, *Le donne di casa Medici*, cit., pp. 239-260.

¹⁸ G. MRAZ, *Die Kaiserinnen aus dem Welfenhaus und ihr Einfluss auf das geistig-kulturelle Leben in Wien*, in *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock*, ed. by A. EDLER and F.W. RIEDEL, Laaber, Laaber-Verlag, 1996 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 7), pp. 75-91: 76-85.

¹⁹ L. SPERA, *Gaetani dell'Aquila d'Aragona, Niccolò*, in *DBI*, 51 (1998), https://www.treccani.it/enciclopedia/gaetani-dell-aquila-d-aragona-niccolo_%28Dizionario-Biografico%29/ (accessed 25 July 2025); G. GIMMA, *Elogi accademici della Società degli Spensierati di Rossano [...] pubblicati da Gaetano Tremigiozzi [...] colle Memorie storiche della Società stessa aggiunte dal medesimo [...], e con gli Applausi accademici raccolti dal Signor D. Padovano Guasco [...] consecrati agl'Illustriss. ed Eccellentiss. Signori Eletti della fedeliss. Città di Napoli*, part 2, Naples, Carlo Troise, 1703, pp. 327-338.

²⁰ On Aurora Sanseverino, see the fundamental study of D. COSTANTINI and A. MAGAUDDA, *Aurora Sanseverino (1669-1726) e la sua attività di committente musicale nel Regno di Napoli con notizie inedite sulla napoletana Congregazione dei Sette Dolori in Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII. Atti del Convegno Internazi-*

owned a palazzo with a theatre (Nicola Giuvo/Nicola Fago, *La Cassandra indovina*), Astori Sticotti appeared in Naples (1710/11), Padua (1715) and Mantua (1715/16). According to the librettos from Padua and Mantua, Sticotti was a Venetian. Since Aurora Sanseverino's protection is not mentioned in cities other than Venice, the protection of a Venetian singer in Venice by a Neapolitan protector may be of significance.

Another, later Neapolitan female protector is recorded as «Principessa di Struonголо Pignatelli» («Princess of Struonголо Pignatelli»). This must be Lucrezia Pignatelli (1704-1760), Princess of Strongoli, who in 1719 was married to Ferdinando Pignatelli Aragona Cortes (1689-1767).²¹ As her father Girolamo had no male heir, he made Lucrezia sole heiress of the family estate in his 1720 will.²² When Girolamo died in 1728, she inherited the entire estate, succeeded him directly in the line of princes of Strongoli, and apparently held this and other noble titles officially.²³ Only years later does her husband seem to have managed to take over the family titles.²⁴ While Ferdinando was in the military service of the Habsburgs and made a brilliant career in Vienna, it was Lucrezia's task to oversee the family estate. Only in 1741 did Ferdinando return and join her.²⁵ Lucrezia Pignatelli, who is known as a poetess and who wrote sonnets as well as the opera libretto *La Sofonisba* (Naples 1744),²⁶ protected Maddalena

onale di Studi (Polistena-San Giorgio-Morgeto, 12-14 ottobre 1999), Reggio Calabria, Laruffa, 2001 (Supplimenti musicali I: Documenti e studi musicologici 4), pp. 297-415; also J. RIEPE, *Händel vor dem Fernrohr. Die Italienreise*, Beeskow, ortus, 2013 (Studien der Stiftung Händel-Haus 1), p. 349 and *passim*; ID., *Händel in Neapel*, in *Ausdrucksformen der Musik des Barock. Passionsoratorium, Serenata, Rezitativ*, ed. by S. SCHMALZRIEDT, Laaber, Laaber, 2002 (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 7), pp. 77-128; C. VITALI, J. RIEPE, *Händels Italienreise. Neue Dokumente, Hypothesen und Interpretationen*, «Göttinger Händel-Beiträge», 4, 1991, pp. 41-66.

²¹ On this occasion the serenata *Apollo in Delfo* composed by Giuseppe Bottis, was performed. See Corago: <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0003935> (accessed 25 July 2025).

²² L. COVINO, *Governare il feudo. Quadri territoriali, amministrazione, giustizia. Calabria Citra (1650-1800)*, Milan, FrancoAngeli, 2013, pp. 193-194.

²³ In the genealogy of the family she is recorded as «5^a Princ. di Strongoli, 3^a Duch. di Tolve, 6^a Cont. di Melissa (intesta il 27.VIII.1729) e G[rande] d[i] S[pagna] di prima classe dal 1728»; these are titles which the female members of the family did not usually hold. D. SHAMÀ, *L'aristocrazia europea ieri e oggi. Sui Pignatelli e famiglie alleate*, Foggia, Edizione del Rosone, 2009, pp. 71-72.

²⁴ It is not clear when exactly Ferdinando took over his wife's noble titles. The titles of the Regno di Napoli were accredited in 1754. SHAMÀ, *L'aristocrazia europea*, cit., pp. 130-131.

²⁵ COVINO, *Governare il feudo*, cit., pp. 194-195.

²⁶ *La Sofonisba. Drama per musica di Lucrezia Pignatelli* [...], Naples, 1744. See Corago, <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0040589> (accessed 25 July 2025); the text is published in: T. FIORINO, *La Sofonisba di Lucrezia Pignatelli*, in *Archivio per la storia delle donne*, vol. 2, ed. by A. VALERIO, Naples, D'Auria, 2005, pp. 25-75. In 1738 Johann Adolf Hasse's *Alessandro nell'Indie*, performed at the Teatro San Giovanni Grisostomo, was dedicated to her. See Corago: <https://corago.unibo.it/libretto/DPC0001719> (accessed 25 July 2025).

Gerardini (la Sellarina) in 1733.²⁷ As a temporarily and inevitably independent woman with enormous responsibilities (but also conforming to the rule – when husbands were absent, women took over the business) she matches the image of a woman protecting singers.

Another sole heiress protecting singers can be identified amongst women of Roman high nobility: «S. E. La Sign. Principessa di Palestina» («Her Highness Lady Princess of Palestina»), i.e. Palestrina, one of the principal titles of the Barberini family. At the time, the Principessa di Palestrina was Cornelia Costanza Barberini Colonna (1716-1797), the last descendent of the Barberini family. In 1722 she inherited the titles and possessions of the family, all of which went to the Colonna family with her marriage to Giulio Cesare Colonna di Sciarra (1705-1787) in 1728.²⁸ She protected Filippo Palma in 1734 who, as the last named singer in the librettos, was obviously an *ultima parte*.

A second Roman noblewoman who also appears only once in Venetian librettos, is the «Principessa S. Croce» («Princess S. Croce»): Faustina Mattei Santacroce, second wife of Valerio Santacroce (1701-1768) since 1741.²⁹ Valerio had serious musical interests, played the violoncello and was an amateur composer. Besides other compositions, he wrote several oratorios which were performed at the Oratorio di San Girolamo della Carità in Rome. Moreover, the family made occasional payments to Giuseppe Sellitto and Antonio Sacchini and regular ones to the mandola player Carlo Frosini. It is also known that Valerio protected the singer Luca Fabbris and probably the composer Giuseppe Magherini.³⁰ His wife seems to have protected singers as well, including Caterina Flavis (la Guantarina) in 1750 who, in a significant exception to the customary protection of operas seria singers, was a buffa singer.

With female members of the house Este/Modena more frequent protections occur. They are often referred to as «Principessa Ereditaria di Modena» («Hereditary Princess of Modena»), pointing to the fact that in this case the future regent rather than the ruling duchess protected the singers. Two hereditary princesses, who protected singers, were Carlotta Aglae di Borbone d'Este/Char-

²⁷ Gerardini was later in the Mingotti troupe (1741-1743) and from 1744 until 1747 at the court of Wilhelmine von Bayreuth. HENZE-DÖHRING, *Markgräfin Wilhelmine*, cit., pp. 127-128.

²⁸ G. MAGNANIMI, *Palazzo Barberini*, Rome, Editalia, 1983, p. 185.

²⁹ His first wife Margherita Sforza Cesarini died in 1740.

³⁰ E. SIMI, Valerio Santacroce «nobile dilettante romano», in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del Convegno internazionale Roma 4-7 giugno 1992*, ed. by B.M. ANTOLINI, A. MORELLI and V. VITA SPAGNUOLO, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994 (Strumenti della ricerca musicale 2), pp. 409-418. On the Roman family and its claim to be descendants of Valerio Publicola see S. BOMBARDI, Valerio Publicola e la famiglia Santacroce, «Archeologia Classica», 46, 1994, pp. 169-198.

lotte-Aglæ de Bourbon-Orléans (1700-1761) and Maria Teresa Cybo Malaspina d'Este (1725-1790). Carlotta Aglae married Francesco d'Este (1698-1780) in 1720 and protected singers in 1723/24 (Maria Teresa Cotti), 1730/31 and 1735 (Anna Maria Peruzzi). Following the death of her father-in-law Rinaldo d'Este in 1737, she became Duchess of Modena.³¹ In 1741 Ercole III d'Este (1727-1803), Carlotta Aglae's son, married Maria Teresa Cybo Malaspina, sole heiress to the duchy of Massa e Carrara, who thus occupied Carlotta's former position as hereditary princess.³² Maria Teresa protected singers in 1743-1745 (Viviana Bosellini), 1746/47, and after becoming duchess, 1753/55 (Anna Medici), and 1755 and 1757/58 (Giovanna Celli). Viviana Bosellini was a buffa singer and her protection occurs some years before the protection of Caterina Flavis by Faustina Mattei Santacroce. Both Carlotta Aglae's and Maria Teresa's marriages were unhappy with quarrels, infidelity, and separations, so the protection of singers may have been a catalyst for independence. Carlotta Aglae seems to have been a very independent, capricious and libertine woman, especially when she lived in Paris, but also in Modena. It was here that she transformed the Villa di Rivalta into her personal Versailles, thus conforming to the occupations of a noble woman. It may be of some significance that both protected exclusively women – but here we must be careful because of the restricted data basis.

Another member of the Este family, Francesco d'Este's sister Enrichetta d'Este (1702-1777), protected singers as well. Her first marriage was contracted in 1728 with Antonio Farnese (born in 1679) who died in 1731, and her second in 1740 with Leopold von Hessen-Darmstadt (1708-1764), son of Philipp von Hessen-Darmstadt who is well-known from Antonio Vivaldi's biography.³³ She has often been described as timid, but an enormous responsibility rested on her:

³¹ T. ASCARI, *Carlotta Aglae d'Orléans, duchessa di Modena e Reggio*, in *DBI*, 20 (1977), [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlotta-aglae-d-orleans-duchessa-di-modena-e-reggio_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlotta-aglae-d-orleans-duchessa-di-modena-e-reggio_(Dizionario-Biografico)/) (accessed 25 July 2025); see also *Ritratti impossibili di dame estensi*, ed. by M. CALZOLARI and E. POLTRONIERI, Modena, Edizioni d'arte l'Atelier, 2010, pp. 184-189; S. ACCORSI, *Le donne estensi. Donne e cavalieri, amori, armi e seduzioni*, [Ferrara], Cirelli e Zanirato, 2007, pp. 174-181.

³² M. ROMANELLO, *Ercole III d'Este, duca di Modena e Reggio*, in *DBI*, 43 (1993), [https://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-iii-d-este-duca-di-modena-e-reggio_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-iii-d-este-duca-di-modena-e-reggio_(Dizionario-Biografico)/) (accessed 25 July 2025); *Ritratti impossibili di dame estensi*, pp. 190-193; ACCORSI, *Le donne estensi*, cit., pp. 183-185.

³³ M. ROMANELLO, *Enrichetta Maria d'Este, duchessa di Parma e Piacenza*, in *DBI*, 42 (1993), online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/enrichetta-maria-d-este-duchessa-di-parma-e-piacenza_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/enrichetta-maria-d-este-duchessa-di-parma-e-piacenza_(Dizionario-Biografico)/) (accessed 25 July 2025); *Ritratti impossibili di dame estensi*, pp. 180-183; ACCORSI, *Le donne estensi*, pp. 171-174. On the couple, cf. F. SWOBODA, *Die große Gögginger Fayence-Platte. Mit dem Allianzwappen des Landgrafen Leopold von Hessen-Darmstadt und seiner Ehefrau Henriette Maria geb. Herzogin von Modena um 1750*, [Mannheim, Städtisches Reiß-Museum, 1988], pp. 5-8. On Vivaldi's Mantuan period at the court of Philipp von Hessen-Darmstadt

she had to give birth to an heir of the Farnese house, as there was no male who could inherit the duchy. She protected singers in 1729 (Rosa Mancini), 1731 (Cristoforo Rapparini),³⁴ 1737 (Angela Romani)³⁵ and 1749 (Felice Novelli).

In the same vein, Electress Maria Anna of Bavaria (née of Saxony, 1728-1797) protected Margherita Giacomazzi in 1753 and 1757³⁶ and Marquess Wilhelmine von Bayreuth (née of Prussia, 1709-1758) gave her protection to Giacomo Zaghini (in 1738/39, 1743) and Stefano Leonardi (in 1749/50).³⁷ However, Wilhelmine, the composer, often appears in protection statements together with her husband, making the couple joint protectors of singers and, thus, presenting husband and wife as equals.

As a female ruler Maria Teresa of Austria would have had the freedom to protect as many singers as she wanted. But, strangely, in Venice she is recorded only once and that is before her final installation as Empress through the coronation of her husband Franz Stephan in 1745. In 1743 she protected Vittoria Tesi Tramontini and was referred to as «Regina d'Uungheria [!], e di Boemia» («Queen of Hungary and Bohemia»), which in the first case she had been since 1741 and in the second became in the same year of 1743.³⁸

(1718-1720), see M. TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Suffolk, Boydell & Brewer, 2006, pp. 89-94.

³⁴ Rapparini was employed at the Munich court from 1733 until his death on 12 October 1742 in Frankfurt, where the then Emperor Karl Albrecht of Bavaria resided as Karl VII during the War of the Austrian Succession. See KÄGLER, *Early Modern Musicians*, cit., p. 94; on his death: D-Mhsa, Kurbayern Hofzahlamt 782 (1742), fol. 170r.

³⁵ She appeared for the first time on stage in Mantua in Antonio Vivaldi's *Semiramide* in 1731 and performed regularly with the Mingotti opera troupe from 1741. On her time with the Mingotti troupe, see the entries in R. THEOBALD, *Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti 1730-1766. Ein neues Verzeichnis der Spielorte und Produktionen. Chronologie aus Quellen zur Verbreitung und Rezeption der venezianischen Oper nördlich der Alpen. Mit einer Einleitung von Reinhard Strohm*, Vienna, Hollitzer, 2015, pp. 29ff.

³⁶ Giacomazzi was employed at the court of Wilhelmine von Bayreuth from 1738 until 1740 and toured with the Mingotti opera troupe in 1745/46. HENZE-DÖHRING, *Markgräfin Wilhelmine*, cit., p. 128.

³⁷ On these last two singers, see above.

³⁸ On the coronations in Bratislava/Preßburg and Prague see, for example, B. STOLLBERG-RILINGER, *Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit. Eine Biographie*, Munich, C.H. Beck, 2019, pp. 81-115.

Conclusion

In the end, what do these data show? Firstly, the role of women in musical culture must not be underestimated. This is a shibboleth, but must be remembered continuously. Secondly, through the public pronouncement of singers' protection, women made their cultural capital known. Thirdly, protection formulas allow a range of forms of self-representation. Formulas naming husband and wife present protectors in another light than those naming a woman (or a man) only. Fourthly, married women were able to present themselves as rather independent because, despite a restricting marriage, they could issue certificates and had the freedom to be named publicly as protectors. They, thus stepped out of marriage and out of the orbit of their husbands. Fifthly, ruling, administrating, strong-minded or estranged women seem to be a constant when we look at female protectors. They could, had to, and did act independently and the protection was a sign of independence too. Sixthly, they often had special legal status, for example as widows, which gave them greater freedom in their actions. The fact that we were able to uncover three sole heiresses amongst the women protecting singers in Venetian opera may point to the special status of such women who inherited the complete family estate and all the noble titles. As well as the social, territorial and financial advantages the families of their husbands gained through them, these women may have been allowed to step out of traditional role models and restrictions. Seventhly, we can catch a glimpse of music-making in women's apartments, as it seems highly probable that the protected singers also performed in the palaces and private chambers of their protectors. This included not only seria, but also buffa singers. Domestic music making is not primarily investigated by music history, but also not easy to grasp. By investigating protection formulas, we learn a lot not only with regard to famous names like Wilhelmine von Bayreuth, but also to more unknown ones like Lucrezia Pignatelli or Faustina Mattei Santacroce.

APPENDIX

Female protectors in Venetian librettos, 1712-1758

Year	Theatre	Title	Librettist	Composer	Singer	Protection formula	Protector
1712	Sant'Angelo	<i>La gloria trionfante d'amore</i>	Grazio Braccioli	Giacomo Rampini	Orsola Astori Sticotti	"Virtuosa di S. E. la Sig. Duchessa di Laurenzano"	Aurora Sanseverino
1713	Sant'Angelo	<i>Calpurnia</i>	Grazio Braccioli	Johann David Heinichen	Orsola Astori Sticotti	"Virtuosa di S. E. la Sig. Duchessa di Laurenzano"	Aurora Sanseverino
1714	Sant'Angelo	<i>Orlando finto pazzo</i>	Grazio Braccioli	Antonio Vivaldi	Antonio Francesco Carli	"Virtuoso della Serenissima gran Principessa Violante di Toscana"	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1714	Sant'Angelo	<i>Orlando furioso</i>	Grazio Braccioli	Giovanni Alberto Ristori	Antonio Francesco Carli	"Virtuoso della Serenissima Gran Principessa Violante di Toscana"	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1715	Sant'Angelo	<i>Alessandro fra le amazzoni</i>	Grazio Braccioli	Fortunato Chelleri	Antonio Francesco Carli	"Virtuoso della Sereniss. gran Principessa Violante di Toscana"	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1715	Sant'Angelo	<i>Lucio Papirio</i>	Antonio Salvi	Luca Antonio Predieri	Antonio Francesco Carli	"Virtuoso della Serenissima Gran Principessa Violante di Toscana"	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1715	Sant'Angelo	<i>Nerone fatto Cesare</i>	[Matteo Noris]	pasticcio	Antonio Francesco Carli	"Virtuoso della Serenissima Gran Principessa Violante di Toscana"	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1716	Sant'Angelo	<i>L'amor di figlio non conosciuto</i>	Domenico Lalli	Tomaso Albinoni	Antonio Francesco Carli	"virtuoso della Serenissima gran Principessa Violante di Toscana"	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1716	Sant'Angelo	<i>Il più fedel fra i vassalli</i>	[Francesco Silvani]	[Francesco Gasparini]	Antonio Francesco Carli	"Virtuoso della Sereniss. Gran Principessa Violante di Toscana"	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)

Year	Theatre	Title	Librettist	Composer	Singer	Protection formula	Protector
1717	S. Giovanni Grisostomo	<i>Eumene</i>	[Antonio Salvi]	Tomaso Albinoni	Antonio Francesco Carli	“Virtuoso della Sereniss. Gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1717	S. Moisè	<i>Tieteburga</i>	[Antonio Maria Lucchini]	Antonio Vivaldi	Antonia Merighi	“Virtuosa di S.A.S. la Sig. Gran Principessa Violante Vedova di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1718	Sant’Angelo	<i>L’amor di figlia</i>	Giovanni Andrea Monglia Domenico Lalli	Giovanni Porta	Giuliano Albertini	“Serv. della Serenissima gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1718	S. Giovanni Grisostomo	<i>Ariodante</i>	Antonio Salvi	Carlo Francesco Pollarolo	Francesca Cuzzoni	“Virtuosa di Camera della Sereniss. Gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1718	S. Moisè	<i>Arnida al campo d’Egitto</i>	Giovanni Palazzi	Antonio Vivaldi	Antonia Merighi	“Virtuosa di S.A.S. La Signora Gran Principessa Violante Vedova di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1718	S. Giovanni Grisostomo	<i>Arsace</i>	Antonio Salvi	Michelangelo Gasparini	Antonio Francesco Carli	“Virtuoso della Sereniss. Gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1718	S. Moisè	<i>Ariabano, rè de’ Parti</i>	Antonio Marchi	Antonio Vivaldi	Antonia Merighi	“Virtuosa di S.A.S. La Signora Gran Principessa Violante Vedova di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1718	S. Giovanni Grisostomo	<i>Astianatte</i>	Antonio Salvi	Antonio Maria Bononcini	Antonio Francesco Carli	“Virtuoso della Sereniss. Gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)

1718	S. Moisé	<i>La virtù tra nemici</i>	Giovanni Battista Abbati	[Antonio Boniventi]	Antonia Merighi	“Virtuosa di S.A.S. La Signora Gran Principessa Violante Vedova di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1719	Sant’Angelo	<i>Amalasunta</i>	[Giacomo Gabrielli]	Fortunato Chelleri	Antonia Merighi	“Virtuosa della Serenissima Gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1719	Sant’Angelo		Francesco Rossi	Giuseppe Maria Buini	Giuliano Albertini	“Virt. della Serenissima Gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1719	S. Giovanni Grisostomo	<i>La caduta di Gelone</i>	[Benedetto Pasqualigo]	Giuseppe Maria Orlandini	Matteo Luchini	“Virtuoso della Serenissima Gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1719	S. Giovanni Grisostomo	<i>Il Lamano</i>	Domenico Lalli	Michelangelo Gasparini	Francesca Cuzzoni	“virtuosa di Camera della Serenissima Gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1719	Sant’Angelo	<i>Il pentimento generoso</i>	Domenico Lalli	Andrea Stefano Fiorè	Giuliano Albertini	“Virtuoso della Serenissima Gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1719	Sant’Angelo		[Francesco Silvani]	anonymous	Antonia Merighi	“virtuosa della Serenissima Gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1719	Sant’Angelo	<i>La sorte nell'amore</i>			Matteo Luchini	“Virtuoso della Serenissima Gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)

Year	Theatre	Title	Librettist	Composer	Singer	Protection formula	Protector
1720	Sant'Angelo	<i>Armida delusa</i>	[Giuseppe Maria Buini]	Giuseppe Maria Buini	Matteo Luchini	“Virtuoso della Serenissima Gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1720	Sant'Angelo	<i>La verità in cimento</i>	[Giovanni Palazzi] [Domenico Lalli]	Antonio Vivaldi	Antonia Merighi	“Virtuosa della Serenissima Gran Principessa Vedova di Toscana, Governatrice di Siena”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1721	Sant'Angelo	<i>Antigona</i>	[Benedetto Pasqualigo]	Giuseppe Maria Orlandini	Antonia Merighi	“virtuosa della Sereniss. Gran Principessa vedova di Toscana, Governatrice di Siena”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1721	Sant'Angelo	<i>Filippo, re di Macedonia</i>	Domenico Lalli	Giuseppe Boniventi Antonio Vivaldi	Antonia Merighi	“virtuosa della Serenissima Gran Principessa vedova di Toscana, Governatrice di Siena”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1721	S. Giovanni Grisostomo	<i>Lucio Papirio dittatore</i>	[Apostolo Zeno] [Agostino Piovene]	Antonio Pollarolo	Francesca Cuzzoni	“Virtuosa di Camera della Ser. Gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1721	S. Giovanni Grisostomo	<i>Nerone</i>	[Agostino Piovene]	Giuseppe Maria Orlandini	Francesca Cuzzoni	“Virtuosa di Camera della Serenissima Gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1721	S. Giovanni Grisostomo	<i>Plautilla</i>	Vincenzo Cassani	Antonio Pollarolo	Francesca Cuzzoni	“virtuosa di Camera della Serenissima Gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)

1722	Sant'Angelo	<i>L'Arminio</i>	[Antonio Salvi]	Carlo Francesco Pollarolo	Angelo Poli	“Virtuoso di Camera dell'Augustissima Imperatrice Amalia”	Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg
1722	S. Giovanni Grisostomo	<i>Giulio Flavio Crispo</i>	[Benedetto Pasqualigo]	Giovanni Maria Capelli	Francesca Cuzzoni	“Virtuosa di Cam. della Sereniss. Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1722	S. Moisè	<i>Gli inganni felici</i>	[Apostolo Zeno]	Giuseppe Maria Buini	Gaetano Berenstadt	“Virtuoso di Cam. della Sereniss. Gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1722	S. Giovanni Grisostomo	<i>Venceslao</i>	[Apostolo Zeno]	[Giovanni Porta] [Antonio Pollarolo] [Giovanni Maria Capelli]	Anna Guglielmini	“sotto la Protezione di S.A.S. la Principessa Eleonora di Toscana”	Eleonora Luisa Gonzaga di Guastalla
1723	S. Samuele	<i>Baiazette</i>	[Agostino Piovene]	[Francesco Gasparini]	Francesca Cuzzoni	“Virtuosa di Cam. della Ser. Gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1723	S. Giovanni Grisostomo	<i>Gli equivoci d'amore e d'innocenza</i>	[Antonio Salvi]	Francesco Gasparini	Anna Maria Guglielmini	“virtuosa della Sereniss. Principessa Eleonora di Toscana”	Eleonora Luisa Gonzaga di Guastalla
1723	S. Giovanni Grisostomo				Teresa Corti	“Virtuosa di Camera della Sereniss. Principessa di Modena”	Carlotta Aglae di Borbone d'Este/Charlotte-Aglæe de Bourbon-Orléans

Year	Theatre	Title	Librettist	Composer	Singer	Protection formula	Protector
1724	S. Giovanni Grisostomo	<i>Ipermestra</i>	[Antonio Salvi]	Geminiano Giacomelli	Maria Teresa Cotti	“Virtuosa di Camera della Sereniss. Principessa di Modena”	Carlotta Aglae di Borbone d'Este/Charlotte-Aglæe de Bourbon-Orléans
1724	S. Giovanni Grisostomo	<i>Il più fedel tra gl'amici</i>	[Giovanni Battista Guizzardì]	Michelangelo Gasparini	Maria Teresa Cotti	“Virtuosa di Camera della Sereniss. Principessa di Modena”	Carlotta Aglae di Borbone d'Este/Charlotte-Aglæe de Bourbon-Orléans
1724	S. Giovanni Grisostomo	<i>Il trionfo della virtù</i>	Pietro d'Averara, [Pietro Pariati]	Francesco Brusa	Giovanni Carlo Bernardi	“Virtuoso di S. A. S. Gran Principessa di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
					Antonia Merighi	“Virtuosa di S. A. S. Gran Principessa di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1725	S. Giovanni Grisostomo	<i>Berenice</i>	[Benedetto Pasqualigo]	Giuseppe Maria Orlandini	Antonia Merighi	“virtuosa di S. A. S. Gran Principessa Violante Vedova di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
					Giovanni Carlo Bernardi	“virtuoso di S. A. S. Gran Principessa Violante Vedova di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1725	S. Giovanni Grisostomo	<i>Ifigenia in Tauride</i>	[Benedetto Pasqualigo]	Leonardo Vinci	Antonia Merighi	“Virtuosa di S. A. S. Gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
					Giovanni Carlo Bernardi	“Virtuoso di S. A. S. Gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)

1725	S. Giovanni Grisostomo	<i>La Rosmira fedele</i>	Silvio Stampiglia	Leonardo Vinci	Antonia Merighi	“virtuosa della Ser. Gran Principessa Violante Vedova di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
					Carlo Bernardi	“virtuoso della Sereniss. Gran Principessa Violante Vedova di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1726	S. Moisè	<i>Amor indovino</i>	[Giambattista Neri]	[Antonio Cortona]	Girolama Morenni	“Virtuosa della Serenissima Prencipessa di Modena”	Carlotta Aglae di Borbone d'Este/Charlotte-Agl�� de Bourbon-Orl��ans
1726	S. Samuele	<i>Imeneo in Atene</i>	Silvio Stampiglia	Nicola Porpora	Antonia Merighi	“Virtuosa della Gran Principessa di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1727	Sant'Angelo	<i>Farnace</i>	[Antonio Maria Lucchini]	Antonio Vivaldi	Lucia Lancetti	“Virtuosa di S.A.S. la Sign. Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1727	Sant'Angelo	<i>Orlando</i>	[Grazio Braccioli]	Antonio Vivaldi	Lucia Lancetti	“Virtuosa di S.A.S. la Sig. Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1728	S. Giovanni Grisostomo	<i>Ezio</i>	[Pietro Metastasio]	Nicola Porpora	Filippo Giorgi	“virtuoso di Camera di S.A.S. la Gran Principessa di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1728	Sant'Angelo	<i>Gli odi delusi dal sangue</i>	[Antonio Maria Lucchini]	Baldassare Galuppi Giovanni Battista Pescetti	Lucia Lancetti	“Virtuosa di S.A.S. la Sig. Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)

Year	Theatre	Title	Librettist	Composer	Singer	Protection formula	Protector
1729	S. Moisè	<i>Belmira in Creta</i>	[Alvise Giusti] [Girolamo Giusti?]	Antonio Galeazzi	Anna Maria Mangani	“sotto la protezione della Ser: Violante Beatrice di Baviera, gran Principessa di Toscana, Governatrice delle Città, e Stato di Siena”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1729	S. Samuele	<i>Dorinda</i>	[Benedetto Pasqualigo] [Domenico Lalli]	Giovanni Battista Pescetti Baldassare Galuppi	Anna Bagnolesi	“Virtuosa di S. A. R. la Sig. Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1729	S. Giovanni Grisostomo	<i>Onorio</i>	[Giovanni Boldini] [Domenico Lalli]	Francesco Ciampi	Francesca Cuzzoni	“virtuosa di Camera della Serenissima Gran Prencipessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
					Filippo Giorgi	“virtuoso di Camera della Serenissima Gran Prencipessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
					Caterina Giorgi	“virtuosa di Camera della Serenissima Gran Principessa Violante di Toscana”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1729	S. Samuele	<i>Sulpizia fedele</i>	Giovanni Boldini	Antonio Pollarolo	Anna Bagnolesi	“Virtuosa di S.A.R. la Sig. Principessa Violante di Toscana.”	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
					Rosa Mancini	“Virtuosa della Serenissima Duchessa di Parma”	Enrichetta d'Este

1729	Sant'Angelo	<i>I tre difensori della patria</i>	[Adriano Morselli]	Giovanni Battista Pescetti	Anna Maria Peruzzi	“Virtuosa della Seren. Principessa Ereditaria di Modena”	Carlotta Aglae di Borbone d'Este/Charlotte-Aglæ de Bourbon-Orléans
1730	Sant'Angelo	<i>L'Elenia</i>	Luisa Bergalli	Tomaso Albinoni	Anna Maria Peruzzi	“virtuosa della Sereniss. Principessa Ereditaria di Modena”	Carlotta Aglae di Borbone d'Este/Charlotte-Aglæ de Bourbon-Orléans
1730	Sant'Angelo	<i>L'odio placato</i>	[Francesco Silvani]	Baldassare Galuppi	Anna Maria Peruzzi	“virtuosa della Sereniss. Principessa Ereditaria di Modena”	Carlotta Aglae di Borbone d'Este/Charlotte-Aglæ de Bourbon-Orléans
1730	Sant'Angelo	<i>Statira</i>	[Pietro Pariati] [Apostolo Zeno]	Tomaso Albinoni	Anna Maria Peruzzi	“virtuosa della Sereniss. Principessa Ereditaria di Modena”	Carlotta Aglae di Borbone d'Este/Charlotte-Aglæ de Bourbon-Orléans
1730	S. Moisè	<i>Li stratagemmi amorosi</i>	[Francesco Passarini]	Tomaso Albinoni	Anna Maria Mangani	“sotto la Protezione della Sereniss. Gran Principessa di Toscana (of Bavaria)	Violante Beatrix of Toscana (of Bavaria)
1731	S. Giovanni Grisostomo	<i>Massimiano</i>	[Pietro Pariati] [Apostolo Zeno] [Giovanni Boldini]	Giuseppe Maria Orlandini	Cristoforo Rapparino	“Virtuoso di S. A. S. Vedova di Parma”	Enrichetta d'Este

Year	Theatre	Title	Librettist	Composer	Singer	Protection formula	Protector
1731	S. Samuele	<i>Venere placata</i>	Claudio Nicola Stampa	Francesco Courcelle	Anna Maria Peruzzi	“virtuosa della Serenissima Principessa Ereditaria di Modena”	Carlotta Aglae di Borbone d'Este/Charlotte-Aglæ de Bourbon-Orléans
1733	S. Samuele	<i>Ginevra</i>	[Antonio Salvi] [Giovanni Boldini]	Giuseppe Sellitto	Maddalena Gerardini (Sellarina)	“virtuosa di S. E. la Principessa di Struogolo [Strongoli] Pignatelli”	Lucrezia Pignatelli
1734	Sant'Angelo	<i>Tamiri</i>	Bartolomeo Vitturi	Baldassare Galuppi	Filippo Palma	“Virtuoso di S. E. La Sign. Principessa di Palestina [Palestrina]”	Cornelia Costanza Barberini Colonna
1735	S. Giovanni Grisostomo	<i>Cesare in Egitto</i>	[Pietro Ottoboni?] Carlo Goldoni	Geminiano Giacomelli	Lorenzo Saletti	“virtuoso di S. A. S. Principessa di Toscana”	Eleonora Luisa Gonzaga di Guastalla
1735	S. Giovanni Grisostomo	<i>La clemenza di Tito</i>	Pietro Metastasio, Domenico Lalli	Leonardo Leo	Anna Maria Peruzzi	“virtuosa della Serenissima Principessa ereditaria di Modona”	Carlotta Aglae di Borbone d'Este/Charlotte-Aglæ de Bourbon-Orléans
1735	S. Giovanni Grisostomo	<i>Demofoonte</i>	Pietro Metastasio	Gaetano Maria Schiassi	Anna Maria Peruzzi	“Virtuosa della Serenissima Principessa ereditaria di Modona”	Carlotta Aglae di Borbone d'Este/Charlotte-Aglæ de Bourbon-Orléans
1735	S. Samuele	<i>Griselda</i>	[Apostolo Zeno] [Carlo Goldoni]	Antonio Vivaldi	Lorenzo Saletti	“Virtuoso di S. A. la Sereniss. Principessa Eleonora Gonzaga di Toscana”	Eleonora Luisa Gonzaga di Guastalla

1736	S. Giovanni Grisostomo	<i>Alessandro nell'Indie</i>	Pietro Metastasio	Johann Adolf Hasse	Lorenzo Saletti	“Virtuoso di S. A. S. la Principessa di Toscana”	Eleonora Luisa Gonzaga di Guastalla
1736	S. Giovanni Grisostomo	<i>Venceslao</i>	Apostolo Zeno	anonymous	Lorenzo Saletti	“virtuoso di S. A. S. la Principessa di Toscana”	Eleonora Luisa Gonzaga di Guastalla
1737	Sant'Angelo	<i>Artaserse Longimano</i>	Pietro Metastasio [Giovanni Boldini]	Antonio Gaetano Pampani	Angela Romani	“Virtuosa di sua A. S. La Sig. Enricetta [?] d'Este Vedova di Parma”	Enrichetta d'Este
1737	Sant'Angelo	<i>Ciro riconosciuto</i>	Pietro Metastasio	[Baldassare Galuppi]	Angela Romani	“Virtuosa di S. A. S. La Signora Duchessa Enricetta [?] d'Este Vedova di Parma”	Enrichetta d'Este
1738	Sant'Angelo	<i>Armida al campo d'Egitto</i>	[Giovanni Palazzi]	[Antonio Vivaldi]	Giacomo Zaghini	“Virtuoso di S. A. R. la Margravia di Parait Brandenburg, Nata Real di Prussia”	Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth
1738	Sant'Angelo	<i>Rosmira</i>	Silvio Stampiglia	Antonio Vivaldi (pasticcio)	Giacomo Zaghini	“Virtuoso di S. A. R. la Margravia di Parait Brandenburg, Nata Real di Prussia”	Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth
1739	Sant'Angelo	<i>Feraspe</i>	[Francesco Silvani] [Bartolomeo Vitturi]	Antonio Vivaldi	Giacomo Zaghini	“Virtuoso Attuale di Camera di S.A.S. e di S.A.R. di Brandenburg, e Bareyt, ec. ec. ec.”	Friedrich and Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth
1741	S. Samuele	<i>Statira</i>	Carlo Goldoni	Pietro Chiarini	Caterina Bregonzi	“Virtuosa di Camera di S. A. S. Eleonora di Guastalla Principessa Vedova di Toscana”	Eleonora Luisa Gonzaga di Guastalla

Year	Theatre	Title	Librettist	Composer	Singer	Protection formula	Protector
1743	Sant'Angelo	<i>La finta cameriera</i>	Giovanni Gualberto Barlocchi	Gaetano Latilla	Viviana Bosellini	“Virtuosa di S.A.S. La Signora Duchessa di Massa Principessa Ereditaria di Modona ec.”	Maria Teresa Cybo Malaspina d'Este
1743	S. Giovanni Grisostomo	<i>La ninfa Apollo</i>	Francesco de Lemene	Andrea Bernasconi	Vittoria Tesi Tramontini	“Virtuosa di Camera di S. M. La Regina d'Uungheria [!], e di Boemia ec.”	Maria Teresa of Austria
					Giacomo Zaghini	“Virtuoso di Camera, all'attual Servizio di S. A. R. e S. A. S. Margavio [!] Regnante di Brandemburgo, Baraith ec.”	Friedrich and Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth
1743	S. Giovanni Grisostomo	<i>Semiramide</i>	Francesco Silvani, Domenico Fabris	Niccolò Jommelli	Giacomo Zaghini	“Virtuoso di Camera all'attual servizio di S. A. R., e S. A. S. Margravio Regnante di Brandemburgo Baraith ec.”	Friedrich and Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth
1744	S. Cassiano	<i>L'ambizione delusa</i>	Francesco Vanneschi	Rinaldo di Capua	Viviana Bosellini	“Virt. di S. A. Ser. la Sign. Prenc. Ered. di Mod.”	Maria Teresa Cybo Malaspina d'Este
1744	S. Cassiano	<i>La libertà nociva</i>	Giovanni Gualberto Barlocchi	Rinaldo di Capua	Viviana Bosellini	“Virt. di S. A. Ser. la Sign. Prenc. Ered. di Mod.”	Maria Teresa Cybo Malaspina d'Este
1745	S. Cassiano	<i>La finta cameriera</i>	Giovanni Gualberto Barlocchi	Gaetano Latilla Baldassare Galuppi	Viviana Bosellini	“Virt. di S. A. Ser. la Sign. Prenc. Ered. di Mod.”	Maria Teresa Cybo Malaspina d'Este

1745	S. Cassiano	<i>La forza d'amore</i>	[Demetrio Panicelli]	Baldassare Galuppi	Viviana Bosellini	"Virt. di S. A. Ser. la Sign. Prenc. Ered. di Mod."	Maria Teresa Cybo Malaspina d'Este
1746	Sant'Angelo	<i>Scipione nelle Spagne</i>	[Agostino Piovene]	Baldassare Galuppi	Anna Medici	"Virtuosa di S. Alt. S. Duchessa di Massa, e Principessa Ereditaria di Modena"	Maria Teresa Cybo Malaspina d'Este
1747	Sant'Angelo	<i>Armida</i>	Bartolomeo Vitturi	Ferdinando Bertoni	Anna Medici	"Virtuosa di S. A. S. Duchessa di Massa, e Principessa Ereditaria di Modena"	Maria Teresa Cybo Malaspina d'Este
1747	Sant'Angelo	<i>La caduta d'Amulio</i>	Carlo Gandini	Antonio Gaetano Pampani	Anna Medici	"Virtuosa di S. A. S. Duchessa di Massa, e Principessa Ereditaria di Modena"	Maria Teresa Cybo Malaspina d'Este
1747	Sant'Angelo	<i>Pompeo in Armenia</i>	Bartolomeo Vitturi	Giuseppe Scarlatti	Anna Medici	"Virtuosa di S. A. S. Duchessa di Massa, e Principessa Ereditaria di Modena"	Maria Teresa Cybo Malaspina d'Este
1749	S. Giovanni Grisostomo	<i>Ciro riconosciuto</i>	Pietro Metastasio	Niccolò Jommelli	Stefano Leonardi	"Virtuoso di Camera di S. A. S. Margravio, e di S.A.S.R. Margravia di Brandemburgo-Barait"	Friedrich and Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth
1749	S. Cassiano	<i>Il finto principe</i>	[Carlo Goldoni]	pasticcio	Felice Novelli	"Virtuoso di S.A.S. Principessa Enrichetta Langravia d'Assia Darmstadt, nata Principessa di Modona"	Enrichetta d'Este

Year	Theatre	Title	Librettist	Composer	Singer	Protection formula	Protector
1749	S. Cassiano	<i>Il protettore alla moda</i>	Giuseppe Maria Buini	[Giuseppe Maria Buini] [Baldassare Galuppi]	Felice Novelli	“Virtuoso di S.A.S. Principessa Enrichetta Langravìa d’Assia Darmstadt, nata Principessa di Modona”	Enrichetta d’Este
1750	S. Moisè	<i>Amore in tarantola</i>	[Carlo Vaccina]	Gaetano Latilla	Caterina Flavis (Guantarina)	“Virtuosa della Principessa S. Croce”	Faustina Mattei Santacroce
1750	S. Moisè	<i>Arctifanfano, re de’ matti</i>	Carlo Goldoni	[Baldassare Galuppo]	Caterina Flavis (Guantarina)	“Virtuosa della Principessa S. Croce”	Faustina Mattei Santacroce
1750	S. Giovanni Grisostomo	<i>Artaserse</i>	Pietro Metastasio	Antonio Gaetano Pampani	Stefano Leonardi	“Virtuoso di Camera di S. A. S. Margravio, e di S.A.S.R. Margravìa di Brandemburgo-Barait”	Friedrich and Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth
1750	S. Giovanni Grisostomo	<i>Siroe</i>	Pietro Metastasio	Gioachino Cocchi	Stefano Leonardi	“Virtuoso di Camera di S. A. S. Margravio, e di S.A.S.R. Margravìa di Brandemburgo-Barait”	Friedrich and Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth
1753	S. Samuele	<i>Ginevra</i>	Antonio Salvi	Ferdinando Bertoni	Anna Medici	“Virtuosa di S.A.S. la Duchessa di Massa. Principessa Ereditaria di Modona.”	Maria Teresa Cybo Malaspina d’Este
1753	S. Samuele	<i>La Rosmira fedeale</i>	Silvio Stampiglia	Gioachino Cocchi	Margherita Giacomazzi	“Virtuosa di S. A. S. R. E. l’Elettrice di Baviera”	Maria Anna of Bavaria (of Saxony)

1754	S. Samuele	<i>Adriano in Siria</i>	Pietro Metastasio	Giuseppe Scolari	Anna Medici	“Virtuosa di S.A.S. La Duchessa di Massa, Principessa Ereditaria di Modena.”	Maria Teresa Cybo Malaspina d’Este
1754	S. Samuele	<i>La clemenza di Tito</i>	Pietro Metastasio	pasticcio	Anna Medici	“Virtuosa di S.A.S. La Duchessa di Massa, Principessa Ereditaria di Modena.”	Maria Teresa Cybo Malaspina d’Este
1754	S. Samuele	<i>Tamerlano</i>	[Agostino Piovene]	Gioachino Cocchi Giovanni Battista Pescetti	Anna Medici	“Virtuosa di S.A.S. la Duchessa di Massa, Principessa Ereditaria di Modena.”	Maria Teresa Cybo Malaspina d’Este
1755	S. Samuele	<i>Alessandro nell’Indie</i>	Pietro Metastasio	Baldassare Galuppi	Giovanna Celli	“Virtuosa di Camera di S.A.S. la Principessa Ereditaria di Modena.”	Maria Teresa Cybo Malaspina d’Este
1757	S. Benedetto	<i>Adriano in Siria</i>	Pietro Metastasio	Francesco Brusa	Giovanna Celli	“Virtuosa di S.A.S. la Duchessa di Massa Principessa Ereditaria di Modena.”	Maria Teresa Cybo Malaspina d’Este
1757	S. Benedetto	<i>Catone in Utica</i>	Pietro Metastasio	Vincenzo Ciampi	Giovanna Celli	“Virtuosa di S.A.S. la Duchessa di Massa Principessa Ereditaria di Modena.”	Maria Teresa Cybo Malaspina d’Este
1757	S. Moisè	<i>La clemenza di Tito</i>	Pietro Metastasio	Vincenzo Ciampi	Margherita Giacomazzi	“Virtuosa di Camera Attuale di S. A. S. la Sereniss. Elettrice di Baviera ec. ec.”	Maria Anna of Bavaria (of Saxony)

Year	Theatre	Title	Librettist	Composer	Singer	Protection formula	Protector
1757	S. Moisè	<i>Merope</i>	Apostolo Zeno	Florian Leopold Gassmann	Margherita Giacomazzi	“Virtuosa di Camera di S. A. S. la Serenissima Ellettrice di Baviera ec. ec.”	Maria Anna of Bavaria (of Saxony)
1757	S. Benedetto	<i>Sesostri</i>	Pietro Pariati	Baldassare Galuppi	Giovanna Celli	“Virtuosa di S. A. S. la Principessa Ereditaria di Modena, Duchessa di Massa”	Maria Teresa Cybo Malaspina d’Este
1758	S. Benedetto	<i>La Nitteti</i>	Pietro Metastasio	Johann Adolf Hasse	Costanza [!] Celli	“Virtuosa di S. A. S. la Principessa Ereditaria di Modena, Duchessa di Massa”	Maria Teresa Cybo Malaspina d’Este

Bibliography

- S. ACCORSI, *Le donne estensi. Donne e cavalieri, amori, armi e seduzioni*, [Ferrara], Cirelli e Zanirato, 2007.
- T. ASCARI, *Carlotta Aglae d'Orléans, duchessa di Modena e Reggio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 20 (1977), [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlotta-aglae-d-orleans-duchessa-di-modena-e-reggio_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlotta-aglae-d-orleans-duchessa-di-modena-e-reggio_(Dizionario-Biografico)/) (accessed 25 July 2025).
- R. BERRSESHEIM, *Violante Beatrix von Bayern, Großprinzessin der Toskana (1673-1731). Eine Biografie*, Regensburg, Pustet, 2021.
- C. BISCHOFF, *Status, Macht und Kunstpolitik in der Frühen Neuzeit: Die Witwe als Bauberin und Auftraggeberin*, in *Fürstliche Witwen in der Frühen Neuzeit – zur Kunst- und Kulturgeschichte eines Standes*, ed. by U. ILG, Petersberg, Michael Imhof, 2015, pp. 40-54.
- C. BISCHOFF, *Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth (1709-1758)*, in *Deutsche Frauen der Frühen Neuzeit. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen*, ed. by K. MERKEL and H. WUNDER, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, pp. 153-167.
- S. BOMBARDI, *Valerio Publicola e la famiglia Santacroce*, «Archeologia Classica», 46, 1994, pp. 169-198.
- I. BRANDENBURG, *Baldassari, Baldassarri, Benedetto, genannt Benedetti*, in *MGG online*, <https://www-1mgg-2online-1com-16dgawai10551.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/537948> (accessed 25 July 2025).
- A. CAVOLI, *Principesse e popolane di Toscana. Quaranta stuzzicanti storie di donne, da Matilde di Canossa alla compagna del «Robinson di Giannutri». Amore e odio, tradimenti e vendette, intrighi e meschinità alla corte dei Medici e delle loro parentele dinastiche*, Pitigliano, Laurum, 2006.
- Chur=Bayrischer Hof=Calender und Schematismus auf das Jahr M. DCC. LIV. [...]*, Munich, Johann Joseph Vötter, [1753]; [...] *auf das Jahr M.DCC. LVIII.*, [1757].
- Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*, <https://corago.unibo.it> (accessed 25 July 2025).
- D. COSTANTINI and A. MAGAUDDA, *Aurora Sanseverino (1669-1726) e la sua attività di committente musicale nel Regno di Napoli con notizie inedite sulla napoletana Congregazione dei Sette Dolori in Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Polistena-San Giorgio Morgeto, 12-14 ottobre 1999)*, Reggio Calabria, Laruffa, 2001 (Supplementi musicali I: Documenti e studi musicologici 4), pp. 297-415.
- I. COTTA, *Gonzaga, Eleonora*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 57 (2001), [https://www.treccani.it/enciclopedia/eleonora-gonzaga_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/eleonora-gonzaga_(Dizionario-Biografico)/) (accessed 25 July 2025).
- L. COVINO, *Governare il feudo. Quadri territoriali, amministrazione, giustizia. Calabria Citra (1650-1800)*, Milan, FrancoAngeli, 2013.
- W. DEAN, *Baldassari, Benedetto*, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01849> (accessed 25 July 2025).
- T. FIORINO, *La Sofonisba di Lucrezia Pignatelli*, in *Archivio per la storia delle donne*, vol. 2, ed. by A. VALERIO, Naples, D'Auria, 2005, pp. 25-75.
- E. GENCARELLI, *Anna Maria Luisa de' Medici, elettrice del Palatinato*, in *Dizionario Bio-*

- grafico degli Italiani*, 3 (1961), [https://www.treccani.it/enciclopedia/anna-maria-luisa-de-medici-elettrice-del-palatinato_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/anna-maria-luisa-de-medici-elettrice-del-palatinato_(Dizionario-Biografico)/) (accessed 25 July 2025).
- G. GIMMA, *Elogi accademici della Società degli Spensierati di Rossano [...] pubblicati da Gaetano Tremigliozi [...] colle Memorie storiche della Società stessa aggiunte dal medesimo [...], e con gli Applausi accademici raccolti dal Signor D. Padovano Guasco [...] consecrati agl'Illustriss. ed Eccellentiss. Signori Eletti della fedeliss. Città di Napoli*, part 2, Naples, Carlo Troise, 1703.
- S. HENZE-DÖHRING, *Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik*, Bamberg, Heinrichs-Verlag, 2009.
- S. HENZE-DÖHRING, *Konzeption einer höfischen Musikkultur*, in *Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum des Markgräflichen Opernhauses am 2. Juli 1998*, ed. by P. NIEDERMÜLLER and R. WIESEND, Mainz, Are, 2002 (Schriften zur Musikwissenschaft 7), pp. 97-118.
- W. HIRSCHMANN, *Italienische Opernpflege am Bayreuther Hof, der Sänger Giacomo Zaghini und die Oper Argenore der Markgräfin Wilhelmine in Italienische Musiker und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit. 9. Arolser Barock-Festspiele 1994. Tagungsbericht*, ed. by F. BRUSNIAK, Cologne, Studio, 1995 (Arolser Beiträge zur Musikforschung 3), pp. 117-149.
- D. HUNTER, *Senesino Disobliges Caroline, Princess of Wales, and Princess Violante of Florence*, «Early Music», 30, 2002, pp. 214-223.
- G. INGENDAHL, *Witwen in der Frühen Neuzeit. Eine kulturhistorische Studie*, Frankfurt a.M., Campus, 2006 (Geschichte und Geschlechter 54).
- B. KÄGLER, *Early Modern Musicians across Europe: A Close Look at Munich in the 18th Century*, in *Glazbene migracije u rano moderno doba: ljudi, tržišta, obrasci i stilovi / Music Migrations in the Early Modern Age: People, Markets, Patterns and Styles (Muzikološki zbornici / Musicological Proceedings 18)*, ed. by V. KATALINIČ, Zagreb, Croatian Musicological Society, 2016, pp. 65-101.
- W. KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici. With a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Florence, Olschki, 1993 (Historiae musicae cultores. Biblioteca 61).
- G. MAGNANIMI, *Palazzo Barberini*, Rome, Editalia, 1983.
- M.G. MIGGIANI and A. ZAGGIA, *Lo starnuto d'Ercole e Eurimedonte e Timocleone: Johann Adolf Hasse, la famiglia d'Este di Modena e il teatrino di marionette dei Labia a Venezia (1745-1748)*, in *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Bericht über das Symposium vom 23. bis 26. März 1999 in Hamburg*, ed. by R. WIESEND, Stuttgart, Carus, 2006 (Hasse-Studien, Sonderreihe 1), pp. 69-96.
- G. MRAZ, *Die Kaiserinnen aus dem Welfenhaus und ihr Einfluss auf das geistig-kulturelle Leben in Wien*, in *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock*, ed. by A. EDLER and F.W. RIEDEL, Laaber, Laaber-Verlag, 1996 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 7), pp. 75-91.
- B. OVER, «un bon Baritone est necessaire pour les concerts de chambre»: Francesco Maria Venturini – bayerischer Hofsänger und mobiler Musiker, in *Karrieresprungbretter. Transalpine Mobilität und Migration im 17. und 18. Jahrhundert*, ed. by A. ZEDLER and J. ZEDLER, Munich, utzverlag, 2023, pp. 227-261.

- J. RIEPE, *Händel vor dem Fernrohr. Die Italienreise*, Beeskow, ortus, 2013 (Studien der Stiftung Händel-Haus 1).
- ID., *Händel in Neapel*, in *Ausdrucksformen der Musik des Barock. Passionsoratorium, Serenata, Rezitativ*, ed. by S. SCHMALZRIEDT, Laaber, Laaber, 2002 (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 7), pp. 77-128.
- Ritratti impossibili di dame estensi*, ed. by M. CALZOLARI and E. POLTRONIERI, Modena, Edizioni d'arte l'Atelier, 2010.
- M. ROMANELLO, *Enrichetta Maria d'Este, duchessa di Parma e Piacenza*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 42 (1993), [https://www.treccani.it/enciclopedia/enrichetta-maria-d-este-duchessa-di-parma-e-piacenza_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/enrichetta-maria-d-este-duchessa-di-parma-e-piacenza_(Dizionario-Biografico)/) (accessed 25 July 2025).
- M. ROMANELLO, *Ercole III d'Este, duca di Modena e Reggio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 43 (1993), [https://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-iii-d-este-duca-di-modena-e-reggio_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-iii-d-este-duca-di-modena-e-reggio_(Dizionario-Biografico)/) (accessed 25 July 2025).
- M. SCHATTKOWSKY, *Witwenschaft in der Frühen Neuzeit. Fürstliche und adlige Witwen zwischen Fremd- und Selbstbestimmung* in *Witwenschaft in der Frühen Neuzeit. Fürstliche und adlige Witwen zwischen Fremd- und Selbstbestimmung*, ed. by M. S., Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2003 (Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 6), pp. 11-32.
- D. SHAMÀ, *L'aristocrazia europea ieri e oggi. Sui Pignatelli e famiglie alleate*, Foggia, Edizione del Rosone, 2009.
- E. SIMI, *Valerio Santacroce «nobile dilettante romano»*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del Convegno internazionale Roma 4-7 giugno 1992*, ed. by B.M. ANTOLINI, A. MORELLI and V. VITA SPAGNUOLO, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994 (Strumenti della ricerca musicale 2), pp. 409-418.
- L. SPERA, *Gaetani dell'Aquila d'Aragona, Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51 (1998), https://www.treccani.it/enciclopedia/gaetani-dell-aquila-d-aragona-niccolo_%28Dizionario-Biografico%29/ (accessed 25 July 2025).
- L. SPINELLI, *Violante di Baviera e gli ultimi divertimenti di una dinastia*, «Valori tattili», 3/4, 2014, pp. 114-125.
- L. SPINELLI, *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e di Violante di Baviera (1675-1731)*, Florence, Le Lettere, 2010 (Storia dello spettacolo 16).
- B. STOLLBERG-RILINGER, *Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit. Eine Biographie*, Munich, C.H. Beck, 2019.
- A. STRAHL, *Die Hofmusik Jan Wellems 1679-1716. Eine historisch-genealogische Betrachtung mit Herkunfts- und Nachfabrentafeln*, Düsseldorf Familienkunde, Sonderheft Oktober 1988, pp. 54-55.
- F. SWOBODA, *Die große Gögginger Fayence-Platte. Mit dem Allianzwappen des Landgrafen Leopold von Hessen-Darmstadt und seiner Ehefrau Henriette Maria geb. Herzogin von Modena um 1750*, [Mannheim, Städtisches Reiß-Museum, 1988].
- C. SYPER, *Architekturwissen und Bautätigkeit von Fürstinnen in der frühen Neuzeit*, in *Frauen Geschichten. Weiblicher Adel auf Schloss Benrath vom 17. bis zum 19. Jahrhundert*, ed. by S. SCHWEIZER and B. MISMAHL, Düsseldorf, Stiftung Schloss und Park Benrath, 2019, pp. 39-53.

- M. TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Suffolk, Boydell & Brewer, 2006.
- R. THEOBALD, *Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti 1730-1766. Ein neues Verzeichnis der Spielorte und Produktionen. Chronologie aus Quellen zur Verbreitung und Rezeption der venezianischen Oper nördlich der Alpen. Mit einer Einleitung von Reinhard Strohm*, Vienna, Hollitzer, 2015.
- M. VANNUCCI, *Le donne di casa Medici. Da Contessina de' Bardi ad Anna Maria Luisa, Elettrice Palatina, tutte le protagoniste della storia della grande famiglia italiana*, Rome, Newton & Compton, 1999.
- C. VITALI, J. RIEPE, *Händels Italienreise. Neue Dokumente, Hypothesen und Interpretationen*, «Göttinger Händel-Beiträge», 4, 1991, pp. 41-66.
- L. WINDISCH, *Kunst. Macht. Image. Anna Maria Luisa de' Medici (1667-1743) im Spiegel ihrer Bildnisse und Herrschaftsräume*, Vienna et al., Böhlau, 2019 (Studien zur Kunst 41).
- H. WUNDER, *Einleitung. Dynastie und Herrschaftssicherung: Geschlechter und Geschlecht*, in *Dynastie und Herrschaftssicherung in der Frühen Neuzeit. Geschlechter und Geschlecht*, ed. by H. W., Berlin, Duncker & Humblot, 2002 (Zeitschrift für historische Forschung. Beiheft 28), pp. 9-27.
- A. ZAGGIA, *Le Didoni abbandonate. Metastasio per bambocci a Venezia*, in *Il canto di Metastasio*, ed. by M.G. MIGGIANI, Bologna, Forni, 2004 (Biblioteca musica bononiensis III, 69), pp. 471-484.
- A. ZAGGIA, *La fiera delle bagatelle. Il teatro musicale per marionette di San Girolamo (Venezia 1746-1748)*, «Rassegna veneta di studi musicali», 2-3, 1986-1987, pp. 133-171.
- A. ZEDLER, *Lorenzino detto il Bavarese: zum symbolischen Wert eines Sängerdiplooms, in Karrieresprungbretter. Transalpine Mobilität und Migration im 17. und 18. Jahrhundert*, ed. by A. ZEDLER and J. ZEDLER, Munich, utzverlag, 2023, pp. 203-226.
- E. ZUCCHINI, *Premesse delle medaglie di cantanti d'opera nel mecenatismo degli ultimi Medici*, «OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia», 12/24, 2021, pp. 69-78.

Bella Brover-Lubovsky

Music Libraries of Russian Princesses and the Consumption of Italian Opera in the Late Eighteenth Century

Italian opera at the Russian court in the fin-de-siècle

This article explores modes of dissemination and consumption of Italian opera during the period of an absence of Italian troupe at Russian court, focusing on the years between the beginning of the Second Russo-Turkish War (1787-1791) and the end of Napoleonic Wars. In December 1786 Catherine the Great (1729-1796), Empress of All Russia, dismissed the celebrated Italian opera troupe, active at court since the mid-eighteenth century.¹ This action initiated the end of *la belle époque* during which the best Italian maestri – Francisco Araia (tenure 1735-1762), Vincenzo Manfredini (1758-1764), Baldassare Galuppi (1765-1768), Tommaso Traetta (1768-1776), Giovanni Paisiello (1777-1784), and Giuseppe Sarti (1784-1786) were working in St. Petersburg as court troupe directors, along with super-star singers Catarina Gabrieli (1772-1775), Luisa-Rosa Todi (1784-1788), and Luigi Marchesi (1785-1786); dramatists Giuseppe Bonecchi (1742-1752), Marco Coltellini (1772-1777), and Ferdinando Moretti (1785-1806); and choreographers Gaspere Angiolini (1772-1786) and Giuseppe Canziani (1779-1793).²

While Catherine the Great maintained sparkling theatrical and musical ac-

¹ All names are in conventional foreign-language transcriptions; all dates are given according to the Julian calendar. The following abbreviations are used: ADIT: *Arkhivny Direktsii Imperatorskikh Teatrov* (1746-1801), ed. by V. POGOZHEV, A. MOLCHANOV, and K. PETROV, 3 vols., St. Petersburg, Publishing of the Imperial Theatres Direction, 1892; KFJ: «Kamer-fur'erskie ceremonial'nye zhurnaly», 1793-1804, St. Petersburg, 1896-1903; RGIA: Russian State Historical Archive, St. Petersburg; RUS-SPsc: Russian Public Library Saltykov-Shchedrin, St. Petersburg, Manuscripts Division; RUS-Spit: Russian Institute of Art History, St. Petersburg, Manuscripts Division.

² Catherine's decision to fire the troupe was caused due to the state reasons (during January-July 1787 her court left on the pompous southern journey to the newly annexed Novorossia and Crimea); upon their return to the capital in August, the war against the Ottomans began. Strenuous intrigues of the super-star of the troupe, mezzo Luisa Rosa Todi (1753-1833) against recently arrived famous *musicista* Luigi Marchesi (1754-1829) instigated the Empress's decision.

tivity mostly in order to propagate her equality with European intellectuals, her son and heir, Grand Duke Paul Petrovich (1754-1801) with all his large family were ardent music lovers and excellent musicians. Since his youth, Paul had taken part in amateur spectacles and was a zealous opera enthusiast.³ Less than a month after Catherine's death in December 1796, he commanded the director of the Imperial Committee for Spectacles and Music, Prince Nikolay Yusupov, «to maintain theatrical life at the highest level».⁴ In November 1797, the Hermitage theatre in the Winter Palace, which was closed during the year of full mourning for Catherine II, was reopened with an imperial edict to give performances twice a week. Gatchina Palace, Paul I's favourite country residence, where his court spent the summer and autumn seasons, maintained an even more intense theatrical life: in its theatre, spectacles were given virtually every night.⁵

Adam Czartoryski (1770-1861), a young Polish aristocrat at the Russian court, recalls these sparkling musical evenings during 1793-1795:

Лучше всего были концерты, которые давались у великой княгини. В Эрмитаже французская комедия и итальянская опера представляли двойное преимущество: пьесы великолепно исполнялись, а публика имела великолепные места. Австрийский посол, граф Кобенцель, обыкновенно разговаривал с императрицей. Никого, кроме великих князей, великих княгинь и придворного персонала, на этих спектаклях не бывало. Они устраивались два раза в неделю. Все здесь было без стеснений, непринужденно и очень приятно. [...] Здесь ставились лучшие оперы; некоторые из них долгое время потом еще звучали у меня в ушах.

The best concerts were those given at the Grand Duchess's place. In the Hermitage, French comedy and Italian opera had a double advantage: the plays were superbly performed, and the audience had excellent seats. The Austrian envoy, Count Cobenzl, usually conversed with the Empress. No one except the Grand Dukes, Grand Duchesses, and the court staff attended these performances. They were held twice a week. Everything here was unconstrained, relaxed and very pleasant. [...] The best operas were performed here; some of them rang in my ears for a long time afterwards.⁶

³ See *Works by Prince Ivan Dolgoruky*, 2 vols., St. Petersburg, Smirdin, 1849, vol. 1, pp. 225-267.

⁴ RGIA, 1088-2-375, fol. 5^r-7^v, ADIT, vol. 2, p. 60.

⁵ See KFJ, A. ANAN'EV, *Performances in the Gatchina Court Theatre during Paul I's Rule, [Predstavleniia v Gatchinskoi dvortsovoi teatre v zarstvovanie imperatora Pavla I]*, in «*Music was flourishing all the time... Musical Life in Imperial Palaces [Muzyka vse vremia protsvetala... Muzykal'naia zhizn' imperatorskikh dvortsov]*», St. Petersburg, Gatchina, 2015, pp. 26-39, 299-319.

⁶ *Memoires of Prince Adam Czartoryski, [Memuary kniazia Adama Chartoryzhskogo]*, 2 vols., Moscow, Knigoizdatel'stvo K.F. Nekrasova, 1912-1913, chap. 3, p. 186.

Paul's second wife, Maria Fedorovna (Sophie Marie Dorothea Auguste Luise of Württemberg, 1759-1828) was a good harp player, and all their ten children practiced music. The eldest son, Alexander (1777-1825), played the violin; five daughters were good singers and mastered several instruments.

Cultural politics of Russian court since the last decade of the century gradually became overwhelmingly French-oriented. Apart from the shift in stylistic and cultural preferences in general, the Frenchified bias of the operatic repertoire becomes easily understandable due to the Russian capital becoming a centre of diaspora for many French émigrés; the Bourbon house, including Louis XVIII, found asylum nearby in Mittava (Latvia). Furthermore there was the audacious and ostensibly weird decision of Emperor Paul I to host the (predominantly French-born) knights of the Hospitaller Order of Malta in 1798.

The French court troupe formed the main performing body at the Imperial Committee for Spectacles and Music; its repertoire displayed a strong predominance of sentimental *opéra-comique*, as well as its less formal counterpart *comédie mêlée d'ariettes*, with dozens of works by Nicolas-Marie Dalayrac, André Ernest Modeste Grétry, Pierre-Alexandre Monsigny, Nicolas Dezède, Egidio Duni, and François-André Philidor. Evidence of the rising public interest is the invitation of one of the leading figures in this genre, François-Adrien Boieldieu, to serve as music director of the court French troupe (1804-1810), during which he kept exhaustively composing new works, satisfying the growing demand for this kind of a spectacle.⁷

Apart from the French company, the Imperial Committee of Music and Spectacles maintained a German dramatic troupe and a Russian troupe that presented both spoken plays and operas in Russian translation and light adaptation. The Italian court opera was not renewed despite Paul's mandate «to provide the Italian company engaged to the court, that will cast sufficient good actors not just for comic spectacles but, in case of necessity, for serious operas as well; and, consequently, will supply good singers for table music, oratorios, and concerts, either in the city or in the countryside».⁸

The brief tenure of Domenico Cimarosa as court composer during 1787-1791 brought to St. Petersburg a group of widely-praised singers – coloratura Anna Pozzi, *musico* Domenico Bruni, *seconde uomo* and *donna* Guglielmo and

⁷ Boieldieu's new operas composed and staged in Russia are: *Aline, reine de Golconde*; *La jeune femme colère*; *Abderkan, Un tour de soubrette*; *Télémaque*; *Amour et mystère, ou Lequel est mon cousin?*; *Les voitures versées*; and *Rien de trop, ou Les deux paravents*. *Tragédie lyrique* was scarcely represented: *Atys* by Niccolò Piccinni (1780), *Oedipe à Colone* by Antonio Sacchini (1786), and *La Vestale* by Gasparo Spontini (1807).

⁸ RGIA, 1088-2-375, fol. 6v.

Maria Jermolli (although the terms of employment of some of them remain vague⁹), who performed his newly composed *opere serie* *La vergine del sole* and *Cleopatra*, dramatic serenatas, and the revived *drammi giocosi* *Le donne rivali* and *I due baroni de Rocca Azzurra*. In total, Cimarosa's service did not prove a success; the works of his subordinate, Vicente Martín y Soler (1788-1806), gained more favour with the empress, although he was employed as the Russian troupe director and vocal teacher. Similarly, Giuseppe Sarti's second tenure at court (1792-1801) did not oblige him to compose new operas, rather he focused on teaching music to the monarch's family and providing musical entertainment outside the stage. The last Italian maestro, Catterino Cavos (1775-1840), who joined Astarita's troupe in 1797 (with his wife, the soprano Camilla Baglioni) remained in court service for a long period, composing vaudevilles and operas in Russian on national subjects.¹⁰

During the last decade of the century, Italian operatic life in the capital was maintained due to the private enterprise of Gennaro Astarita (ca. 1745-1805), who in late 1794 imported from Vienna and Paris a number of superstars: for *opera buffa* roles – Anna Saporiti (left in 1796), replaced by Giulia Gasperini de Cupis; Stefano and Paolo Mandini, and Santi Nencini; and for serious opera the *castrato* Angelo Maria Testori and soprano Teresa Maciorletti. During 1795-1799 Astarita's company staged various Italian operas on a commercial basis for a wide audience in the public Kamennyi Theatre, with a contract to give one tenth of the spectacles at court, supplying, in addition, musical accompaniment for a variety of court events.¹¹

The troupe's preferred performances were the *drammi giocosi* by Giovanni Paisiello, such as *La frascatana*, *La modista raggiaatrice*, *Nina, o sia pazza per amore*, *La molinara*, *La pastorella nobile*, including the most recent *Gli zingari in fiera*, *Gli schiavi per amore*, *L'amor contrastato*, and *La finta amante*. *Buffe* by Domenico Cimarosa – *Giannina e Bernardone*, *L'Italiana in Londra*, *La ballerina amante*, and *L'impresario in angustie* – were equally popular. Additional works

⁹ Whereas the names of the Jermolli couple and Domenico Bruni do appear in the Theater Direction archives, Anna Pozzi's period in Russia remains enigmatic. Pozzi possibly arrived in northern Palmira following the recommendation of Guglielmo Jermoli, her stage partner since London. Her relation to Carlo Pozzi, a composer and music teacher in the Smol'ny Institute for Noble Maidens during 1788-1794, is opaque (See R.-A. MOOSER, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle*, 3 vols., Geneva, Mont-Blanc, 1948-1951), vol. 2, pp. 674-675; F. RIVA, *La Vergine del sole di Ferdinando Moretti e Domenico Cimarosa*, in *Gli affetti convenienti all'idea: Studi sulla musica vocale italiana*, ed. by M. CARACI VELA, R. CAFIERO, and A. ROMAGNOLI, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 241-292.

¹⁰ See A. GIUST, *Ivan Susanin di Catterino Cavos. Un'opera russa prima dell'opera russa*, Turin, EDT, 2011.

¹¹ RGIA 1088-2-375, fols. 5r-7v.

that gained success both at court and in the city were Pietro Guglielmi's *La pastorella nobile*, *La lanterna di Diogene*, *Gli due gemelli*, and *La bella pescatrice*; Ascensão Portogallo's *I due gobbi* and *Lo spazzacamino principe*; Giuseppe Sarti's *Le gelosie villane* and *Gli amanti consolati*; Francesco Bianchi's *La villanella rapita*; and Martín y Soler's *Una cosa rara*, *L'arbore di Diana*, *Il Burbero di buon cuore*, and *La festa del villaggio*; Astarita's *Rinaldo d'Aste* and *I visionari*, and others.¹² Serious operas were performed in commemoration of significant state and court events: *Zenobia di Palmira* by Pasquale Anfossi marked the Empress Maria Fedorovna's birthday (14 October 1797); Paisiello's *Didone* was performed in both Russian capitals during Paul's coronation ceremony in 1797 (5 April in Moscow and 27 October in St Petersburg); on 10 November 1798 *Andromeda* by Giuseppe Sarti, covertly marked for the ceremony of Paul's enthronement as Grand Master of the Order of Malta;¹³ *Alessandro*, by Friedrich Heinrich Himmel, welcomed the foreign suitors to Grand Duchesses Elena Pavlovna and Alexandra Pavlovna on 15 February 1799; and Sarti's *Enea nel Lazio* celebrated the wedding of Grand Duchess Elena Pavlovna with Prince Friedrich Ludwig of Mecklenburg-Schwerin (15-16 October 1799).¹⁴

Due to Martín y Soler's initial position as a director of the Russian company, a number of *drammi giocose* were concurrently (or slightly later) performed in Russian translation, gaining steady success; these include his own works, as well as *Rinaldo d'Aste* by Astarita, operas by Paisiello, Cimarosa, Guglielmi, Portogallo, Salieri's *La scuola de' gelosi* and *La fiera di Venezia*, and Sacchini's *L'avaro deluso*.¹⁵

¹² See N. FINDEIZEN, *Očerki po istorii russkoi muzyki v Rossii s drevneishikh vremen do kontsa XVIII veka*, 2 vols., Leningrad, Muzgiz, 1929; *History of Music in Russia from Antiquity to 1800*, 2 vols., transl. by S.W. PRING, ed. by M. VELIMIROVIĆ and C.R. JENSEN, Bloomington, Indiana University Press, 2008, vol. 2, pp. 108-109; R.-A. MOOSER, *Répertoire alphabétique des Opéras, Intermezzos, Ballets, Cantates, Oratorios, joués en Russie durant le XVIII^e siècle*, Geneva, Kundig, 1945; MOOSER, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^{me} siècle*, 3 vols., Geneva, Mont-Blanc, 1948-1951; *Istoriia Russkoi muzyki*, ed. by Y. KELDYSH *et al.*, 10 vols., Moscow, Muzyka, 1984-1996), vol. 3, pp. 391-400, E. KHODORKOVSKAIA, *Astarita's troupe*, in *Muzykal'nyi Peterburg: Entsiklopedicheskii slovar'*. XVIII vek, ed. by A. PORFIR'eva, 3 vols., St. Petersburg, Kompositor, 2000, vol. 1, pp. 67-72.

¹³ See B. BROVER-LUBOVSKY, *Andromeda Rescued on the Banks of the Neva: Opera for the Grand Master of the Order of Malta*, in *Mapping Artistic Networks: Italian Theatre and Opera across Europe, 1600-1800*, ed. by T. KORNEEVA, Turnhout, Brepols, 2022 (Music History and Performance: Practices in Context 3), pp. 143-170: 152-153.

¹⁴ There is some incomplete data regarding the performance of Guglielmi's *dramma per musica* 'Tomiri' (the author of the libretto is unknown) in the public theatre only, on 3 July and 28 August 1800.

¹⁵ See ADIT, vol. 3, pp. 150-177; FINDEIZEN, *History of Music in Russia*, cit., p. 84; MOOSER, *Répertoire alphabétique des Opéras*, cit.

As defined by the contract with the Imperial Theaters Direction, the troupe actively participated in a variety of court events, both chamber, such as table music (traditionally reported by the KFJ thus: «During the table in front of the colonnade, Italian vocal and instrumental music was played with choirs of court singers»), or chamber musical evenings, «little Hermitages», and official reception days – Kurtags. Encomiastic cantatas and motets, performed in lieu of state and ruling family celebrations, were also performed by the Astarita company: the names of «Sig.ra Maciorletti, Sig.r Testori, Sig.ra Gasperini, and Sig.r Mandini» are designated on vocal parts of the autograph scores of Sarti's *Inno concertato con ripieni per l'incoronazione di S. M. I. Paolo Primo*, performed in Moscow on 5 April 1797, *Epitalamio* for the wedding of Grand Duchess Elena Pavlovna (12 October 1799), and additional panegyric works (see figure 1).¹⁶

Since 1799 the singers of the troupe gradually cut short their activity and left the capital due to financial disagreement with the Imperial Theaters Direction. The unfruitful attempt at restoration of the Italian court company with a new cast under the administration of a certain Antonio Casassi resulted in staging of only four operas during 1802-1806,¹⁷ and repeated attempts undertaken by Italian opera aficionados to organize the activity on a subscription basis, bypassing the Imperial Theaters Direction, during 1806-1827 failed as well.¹⁸ The Imperial Italian opera was re-established in the Russian capital only in 1843.

As the researcher Anna Porfir'eva ponders on the decay of the glorious era of the domination of Italian opera at court:

Recalling the times [...], when Paisiello's *I filosofi immaginari* was performed for Catherine 20 times only during the 1779 summer, and even comparatively closer in time luxurious productions of *opera seria* on the occasion of holidays at the Pavlovsk court, one understands that the attitude to Italian opera as the most important of elegant pleasures had changed dramatically. The great court performance, with its sacred-allegorical connotations, was considered completely outdated, and even the *buffa* of the classical era in its exemplary version apparently also began to be considered obsolete. [...] If earlier Italian opera still held on thanks to tradition, custom, and time-honoured taste, now it was hardly able to overcome the half-contemptuous

¹⁶ Giuseppe Sarti, *Inno concertato con ripieni per l'incoronazione di S. M. I. Paolo Primo* (I-FZc R.M. c. 22), *Epitalamio* (I-FZc R.M. c. 25).

¹⁷ See ADIT, vol. 3, pp. 6-7.

¹⁸ See A. PORFIR'EVA, *The Alexander Days' Wonderful Beginning... [Dnei Aleksandrovykh prekrasnoe nachalo ...]*, in *Muzykal'nyi Peterburg. XIX vek*, St. Petersburg, Kompozitor, 2014, vol. 14, pp. 159-190. There were periods when good Italian opera companies were active in Odessa (present Ukraine) and in Tiflis (present Tbilisi, Georgia). See PORFIR'EVA, *Italian Opera in Odessa: 1809-1865. The Southern Version of the Northern Pal'mira*, in *Muzykal'nyi Peterburg. XIX vek*, cit., vol. 12, pp. 168-200.

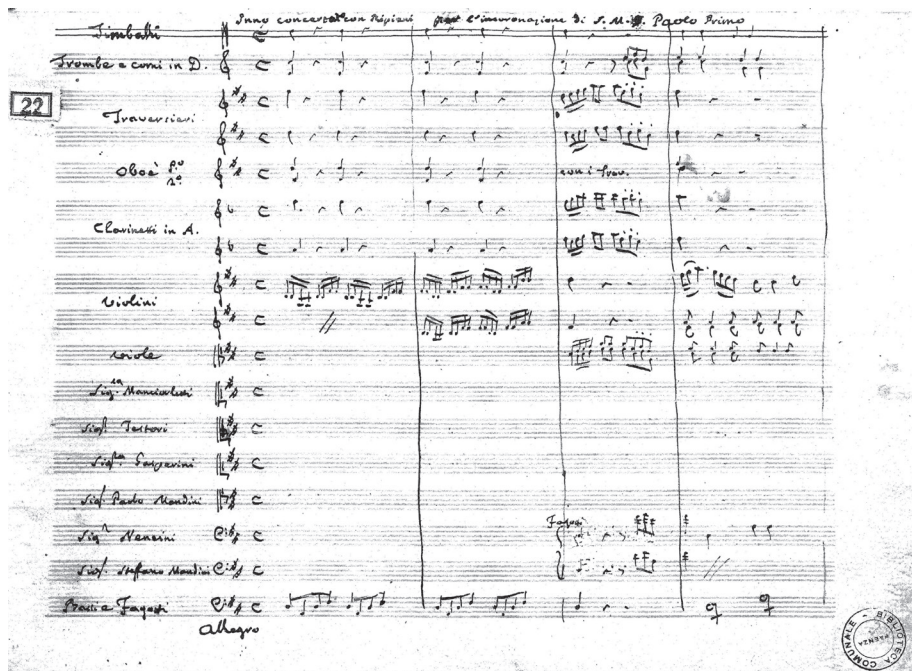


Fig. 1. Giuseppe Sarti, *Inno concertato con ripieni per l'incoronazione di S. M. I. Paolo Primo* (I-FZc R.M. cart. 22).

attitude that had arisen from nowhere towards the «old days», which only yesterday had passed for modernity. [...] Mozart was never domesticated in St. Petersburg, Rossini had not yet appeared, and Paisiello and Sarti became boring. [...] Italian opera was decisively dead at the very beginning of the Alexander era.¹⁹

Music libraries of Russian Princesses

While it would still be an exaggeration to state that the status of Italian opera achieved its nadir, being supplanted by the French fashion, it becomes evident that cultural life occasioned alternative modes of dissemination and consumption. The following paragraphs aim to recreate the shadow life of Italian opera at the Russian court through surveying the private sheet-music libraries of the Grand Duchess and later Empress Elisabeth Alexievna, comparing it to the similar collection of her niece-in-law Grand Duchess, later hereditary Princess of Mecklenburg-Schwerin, Elena Pavlovna.

¹⁹ See PORFIR'eva, *The Alexander Days' Wonderful Beginning*, cit.

Contemporaries, both princesses cherished their passion for music during their short lives, assembling hundreds of printed editions, manuscript copies, and autographs of original works dedicated to them by various composers and performers. Shackled by their early marriage and court etiquette, their main outlet for emotional experience became the performance and reception of their favourite music. Their personal music libraries perceptively mirror their musical tastes and their entourage, as well as the nature of the activities of the attached musicians, enabling new light to be shed on genuine modes of its consumption.

Grand Duchess Elisabeth Alexievna (1779-1826), born Princess Louise Marie Auguste von Baden, was the third of seven children of Charles Louis, Hereditary Prince of Baden-Durlach, and Amalie, Landgravine of Hesse-Darmstadt. She grew up in a warm loving family in Durlach and received a thoughtful education (Louise mastered French and additional European languages and had a solid knowledge of history, geography, philosophy, and literature). The Duchy of Baden, bordering France, was strongly influenced by its culture: novelties in contemporary French music, and the best Parisian premieres quickly became known to the inhabitants of the ducal palace.

When Louise was thirteen she and her sister Frederica, the future Queen of Sweden (1781-1826), were invited by Catherine the Great to visit St. Petersburg as potential brides for her beloved eldest grandson Alexander. Louise Marie enchanted the court with her grace, sincere manners, and profound education. In May 1793 she was converted to the Russian Orthodox church and engaged to Grand Duke Alexander; their marriage took place on 28 September of the same year.

Elisabeth earned pan-European admiration due to her beauty, intellect, noble comportment, moral integrity, and mature wisdom. The poets Johann Wolfgang Goethe, Gavril Derzhavin, Alexander Pushkin, and Piotr Viazemsky hailed her as their muse and dedicated poems to her.²⁰ Madame de Staël described her keen admiration upon meeting Elisabeth thus:

[...] elle m'apparut comme l'ange protecteur de la Russie. Ses manières sont très-réservees, mais ce qu'elle dit est plein de vie, et c'est au foyer de toutes les pensées généreuses que ses sentiments et ses opinions ont pris de la force et de la chaleur. Je fus émue, en l'écoutant, par quelque chose d'inexprimable, qui ne tenait point à sa

²⁰ G. DERZHAVIN, «Amore e Psiche», Derzhavin, *Works*, 9 vols., ed. by Y. GROT, St. Petersburg, Imperial Academy of Sciences, 1843-1864, vol. 1, pp. 538-541; A. PUSHKIN, «Beautiful!» («Prekrasnaya!», 1816); «On a Modest, Noble Lyre» («На лире скромной, благородной», 1818); «In the beginning of my life, I remember school» («В начале жизни школу помню я», 1830); «To Amalia Riznich» (1826), etc.

grandeur, mais à l'harmonie de son âme; il y avait longtemps que je ne connaissais plus raccord de la 'puissance et de la vertu.

[...] she appeared to me as the protecting angel of Russia. Her manners are very reserved, but what she says is full of life, and it is in the hearth of all generous thoughts that her feelings and opinions have taken strength and warmth. I was moved, while listening to her, by something inexpressible, which did not belong to her greatness, but to the harmony of her soul; it had been a long time since I had known the harmony of power and virtue.²¹

Elisabeth's acquaintance with Nikolay Karamzin (1766-1826), the author of fundamental 12-volume *History of the Russian State*, begun in 1816, led to a sincere close friendship and exchange of opinions up to their deaths in 1826.²²

Having become the wife of the heir to the Russian throne, Elisabeth was overwhelmed by the luxury of the court and the intrigues that everyone was engaged in there. Paul I and his wife treated her with hostility. Alexander soon cooled and started to neglect her; the couple maintained harmonious and friendly but not conjugal relationships. Elisabeth gave birth to two daughters (ostensibly, both from her external affairs), who died in infancy.²³

Elisabeth Alexievna hated etiquette and ceremonial; most of her life she felt lonely and homesick, abandoned in an alien world and humiliated; she sought solitude and secluded herself in her chambers, hiding her clandestine emotional life from her surroundings.²⁴ Her august biographer, Grand Duke Nicholay Romanov (the cousin of the last Russian Tsar Nicholay II), published her three-volume biography, which contains all her letters – around 15,000 – to her mother, to whom she remained particularly attached, and which lift the curtain of her inner world.

Failing to find happiness in her marriage and fulfillment for her romantic

²¹ A.L.G. de STAËL-HOLSTEIN, *Œuvres complètes de Mme. la baronne de Staël: Dix années d'exil. Œuvres Complètes*, Brussels, Hauman, 1830, vol. XV, pp. 313-314.

²² Elisabeth was the first person to whom the historian read his texts. See N. KARAMZIN, *Letters to I.I. Dmitriev*, St. Petersburg, Imperial Academy of Sciences, 1886, a letter of 30 October 1816.

²³ Elisabeth's personality attracts heightened interest due to the recent discovery of fragments of her diary, with a confession of her intense secret love affair with the Cavalier-guard Alexey Okhotnikov (1781-1807). Although operatic performances served nearly as the sole context for their meetings, and the codified language of their love confessions is based on operatic lyrics, this subject remains beyond the scope of the present essay. See D. ISMAIL-ZADE, *The Sole Affair of the Empress [Yedinstvennaia l'ubov' Imperatritsy]*, Moscow, OLMA-Press, 2001; E. LIAMINA and O. EDELMAN, *Empress Elisabeth Alexievna's Diary*, Exhibition Catalogue, St. Petersburg, 2005, pp. 116-131; A. DANILOVA, *Princess Louise of Baden, Empress Elisabeth Alexievna. A Sad Fate of Paul I's Sons' Spouses*, Moscow, Eksmo, 2007.

²⁴ N. ROMANOV, *Empress Elizabeth Alexievna, Emperor Alexander I's Wife*, 3 vols., St. Petersburg, Expeditsiia gosudarstvennykh bumag, 1908-1909.

nature in a husband who neglected her, Elisabeth looked for emotional solace first of all in music. Already in Durlach, she was especially admired for her clear, 'silver' voice and expressive vocal delivery; in St. Petersburg she kept taking lessons and performing in amateur chamber evenings, joining Paul I's daughters and courtiers. The selection of repertoire sheds light on her emotional world, complementing her scarcely known verbal confessions.

Intense voice lessons were given by the court composer Giuseppe Sarti, a music teacher of Grand Duchesses Alexandra and Elena, who after his departure was replaced with Ferdinando Antonolini (1771-1824), voice teacher of the younger Grand Duchesses Maria, Catherine, and Anna; and later with Ludwig Wilhelm Tepper von (de) Fergusson (1768-1838), who taught music at the Litseum. As she reports to her mother, «Then comes Sarti, the music teacher, thrice a week, on Mondays, Wednesdays and Fridays. [...] I got up late because of yesterday's ball; my morning was occupied with M. Sarti and the promenade [...]. Suddenly after the meal, my harp teacher came, and stayed until the moment I had to get dressed to go to the Empress».²⁵ Besides this, she played several harmonic instruments, studying harp with the virtuoso Jean-Baptiste Cardon (1760-1803); harpsichord (instructed by the former Mozart disciple Anton Eberl (1765-1807), six- and seven-string guitar, studying with Ignatius von Geld (1764-1816).

During the 1790s she actively took part in chamber evenings at court, performing together with Paul's daughters and courtiers. One of Elisabeth's letters colourfully depicts the style of such performances in a very close circle in the Winter Palace («little Hermitages»):

Il y eut avant-hier un bien joli concert d'amateurs à l'Hermitage. Il n'y eut que 3 musiciens véritables, excepté mon maître de chapelle; tout l'orchestre était composé d'amateurs. J'ai beaucoup chanté, d'abord un trio avec Mlle Schouvaloff et le Cte Cobenzel, l'ambassadeur de Vienne. Après un assez grand intervalle, j'ai chanté un air seule et puis un duo avec la Ctsse Golovine. La Grande-Duchesse Alexandrine a chanté seule, la Princesse Radzivill a chanté 3 fois, deux messieurs ont chanté; quelques-uns ont joué du violon, des duos, des quatuors: enfin je me suis extrêmement amusée et je voudrais bien qu'il y en ait encore davantage. J'allais oublier la Grande-Duchesse Marie, qui a joué du clavecin et qui réellement joue parfaitement bien pour son âge.

²⁵ ROMANOV, *Empress Elizabeth Alexievna*, cit., vol. 1, pp. 77-78 and 217. Elisabeth's letters to her mother, no. 5, of 10 December 1792, and no. 106, of 29 September 1795: «Ensuite vient 3 fois par semaine, lundi, mercredi et vendredi, Sarti, le maître de musique»; «Je me suis levée tard à cause de bal d'hier; ma matinée a été occupée par M. Sarti et la promenade, [...]. Tout de suite après dîner, mon maître de harpe est venu, qui est resté jusqu'au moment de m'habiller pour aller chez l'Impératrice».

The day before yesterday there was a nice concert of amateurs at the Hermitage. There were only three true musicians, except my master [Sarti - B. B.-L.], who is the chapel master; the whole orchestra is composed of amateurs. I sang a lot, first in a trio with Mme. Shuvaloff and Count Cobenzl, the envoy from Vienna. After a lengthy interval I sang a solo and then a duet with Countess Golovine. Grand Duchess Alexandrine sang, Mme. Shuvaloff sang a solo, Countess Golovine sang a solo, Princess Radziwill sang three times, two men sang, some played the violin, duos and quartets. In all, I was very amused and I really wish there would be more. I was about to forget the Grand Duchess Marie, who played the keyboard, and really plays very well for her age.²⁶

Countess Varvara Nikolaevna Golovina (1766-1821), Elisabeth's lady-in-waiting, adds a memory of 1795 on the Grand Duchess's emotional resonance with music:

The best musicians with Ditz as their musical Director performed symphonies by Haydn and Mozart. Grand Duke Alexander as well played the violin. We heard this finest music from the adjacent room where we almost always were sitting together with Elisabeth Alexievna, just two of us. Our conversation often mirrored the harmony that so much matched the words of the soul. Music effects magic influence on our abilities: it inspires memory that enlivens our mind; everything around us disappears from our minds; graves are excavated, the dead rise, the missing return, senses overwhelm us; that moment [you] enjoy, suffer, regret and feel more intense. [...] She took me to her chambers, ordered me to accompany on the piano, took the harp again and played *Les folies d'Espagne*. I played chords.²⁷

During the Napoleonic Wars, Elisabeth Alexeievna was a reliable supporter of her husband's policies as she had been in other personal and political crises. All Europe applauded the imperial couple when they entered Vienna in September 1814 to take part in the Congress. Most prominent musicians, among other exalted contemporaries, welcomed her with their compositions: no less than the great Beethoven dedicated her his *Alla Polacca* Op. 89: *Der Kaiserin von Russland Elisabeth Alexiewna gewidmet*.²⁸ During the Congress, Carl Maria von Weber gave her a small album with four *Lieder*, composed in 1808-1809, written in his hand and dedicated to the Empress.²⁹

In the 1820s Alexander experienced a personal transformation that drove

²⁶ Ivi, vol. 1, p. 145, a letter no. 53, of 31 March 1794.

²⁷ *Memoires of Countess Golovine, A Lady at the Court of Catherine II*, transl. by G.M. FOX-DAVIES, London, Nutt, 1910, pp. 98-105.

²⁸ L. van BEETHOVEN, *Der Kaiserin von Russland Elisabeth Alexiewna gewidmet. Alla Polacca*, Op. 89, Vienna, Mechetti, 1815.

²⁹ See N. OGARKOVA, *Musical World of the Empress Elisabeth Alexievna. Album Etudes of the*



Fig. 2. Ex libris and stamp «From the library of Empress Elisabeth Alexievna». RUS-Spit: Russian Institute of Art History, St. Petersburg, Manuscripts Division, no. 2-1-16.

the couple closer than they ever were, and led to their reconciliation. In September 1825, both departed for Taganrog, a provincial town at the southern edge of the empire, in order to escape the severe northern winter; Alexander died there in November, and the Empress joined him in April 1826, on her way back to the capital.

Elisabeth's musical taste as well as current trends in European repertoire are mirrored in her library of sheet music, preserved in the Manuscript Department of the Russian Institute of Arts History in St. Petersburg (Fund 2, Section 1, call numbers 1-608, 835, and 836). 404 of the items are manuscripts; the remaining 206 holdings are copies of printed editions. Each volume of the collection has morocco leather bindings with golden embossing, and features the special stamp «From the library of Empress EA» and a gold monogram (see figure 2).³⁰

Rich and multifarious in genre and contents, the collection reflects the intimate private character of Elisabeth's music consumption. Its structure is defined

Alexandrine Epoque [Muzykal'nyi mir Imperatritsy Elisabeth Alexievna. Albomnyie etudy Alexandrovskoi epokhi], St. Petersburg, Bulanin, 2021, pp. 34-36.

³⁰ OGARKOVA, *Musical World of the Empress*, cit., p. 97; G. KOPYTOVA, *Music Library of the Empress Elisabeth Alexievna in the Russian Institute of Art History, Collection of Articles for the 80th Anniversary of M. Aranovsky*, St. Petersburg, Kompositor, 2010, pp. 184-193. According to Ogarkova, the library could not be considered as preserved in its entirety; it is most likely that its part could vanish in the course of historical events and its wandering between the institutions.

by the conventions of court etiquette, life circumstances, and the personal temperament of Elisabeth Alexievna.

The library boasts pieces dedicated to the Empress and submitted by composers and singers, with such precious holdings as the authorized copies of the full orchestral-vocal scores of the operas *Aline, Reine de Golconde* (1804) by Boieldieu and *Die Jugend Peter des Grossen* by Joseph Weigl (1814); a cantata dedicated to her marriage and three sonatas for keyboard and violin or cello by Johann Willhelm Hässler (both an autograph and its printed piano-vocal arrangement); six Italian canzonettas, and a copy of a Parisian print of sonatas for violin and harp by her teacher Cardon with a dedication, and many others.³¹

Among the gems of the Italian repertoire, most significant are 15 canzonettas for voice and harp or keyboard (no. 56) by Stefano Mandini (1750-ca. 1810), of whose art she was the foremost enthusiast, writing to her mother: «A new Italian troupe has arrived, excellent, according to what is said: among others, there is the famous Mandini, who has made a great impression in Paris and Vienna. They made their debut yesterday, and we will go there tomorrow».³² Later, in 1820, «the queen of the operatic scene», soprano Angelica Catalani (1780-1849) presented her with a similar manuscript album with arias from her repertoire (no. 67), especially favoured by the Empress; the album contains pieces by Paisiello, Sacchini, Ferdinando Paer, and Gian Simone Mair, among others.

Elisabeth's correspondence with her mother illuminates her perceptive emotional response to operatic performances, which are better comprehended via the library holdings, featuring 18 manuscript scores, 27 printed full orchestral scores, and a piano-vocal arrangement of one of her favourite works – Spontini's *La Vestale*.³³ Italian operas preserved in manuscript copies are works by Paisiello, Piccinni, Salieri, Cimarosa, Anfossi, Zingarelli, Fioravanti, Martín y Soler, Cherubini, Caves, Millico, and Rossini. Her recall of the performance of *L'arbore di Diana*, whose overture she first heard in Durlach, reveals her strong and long-lasting emotional association with her favourite music, communicated in a letter to her mother: «Yesterday at the Hermitage they gave *L'arbore di Diana* in Russian. It reminded me about many things, especially the overture: the first stroke of the bow made me blush».³⁴ Gluck is the most represented composer

³¹ Ivi. OGARKOVA, *Musical World of the Empress*, cit.

³² ROMANOV, *Empress Elizabeth Alexievna*, cit., vol. 1, p. 217 (a letter no. 106, of 29 September 1795: «Il est arrive une nouvelle troupe italienne, excellente, à ce qu'on dit: entre autres, il y a un fameux Mandini, qui a fait beaucoup de bruit à Paris et à Vienne. Ils ont débuté hier, et demain nous y allons»). See also D. LINK, *Arias for Stefano Mandini: Mozart's First Count Almaviva*, Middleton, WI, A-R Editions, 2015, pp. IX-XXII.

³³ See ROMANOV, *Empress Elizabeth Alexievna*, cit., vol. 2, pp. 411-412.

³⁴ ROMANOV, *Empress Elizabeth Alexievna*, cit., vol. 1, p. 173 (a letter no. 74, of 17 October

among the printed scores of five Italian and French operas. Seven operas by her teacher Sarti are represented by the full manuscript scores of his major works written in Russia: *Amanti consolati*, *I finti eredi*, *Armida e Rinaldo*, *Enea in Lazio*, an (incomplete) autograph of the five-act *Castore e Polluce*, and the printed edition of *The Early Reign of Oleg* – the play by Catherine the Great with music by Sarti for Act 5.³⁵ In one of her letters she rapturously credits Sarti after attending the ostensible premiere of *Gli amanti consolati* (1784), erroneously considering it Sarti's new work: «Yesterday at the Hermitage a new opera by M. Sarti was given which the Empress ordered him to compose; it is superb music, and it is astonishing that at his age, this old man could do something as beautiful as it is new; he did not repeat himself at all.»³⁶ Apart from the full operatic scores, the library shows solos from the same compositions, adapted for her chamber performance.

A curator of her library was an important composer Osip Kozlovsky (Józef Kozłowski, 1757-1831), a Polish nobleman who served as an officer in the Russian army and, following the Russo-Turkish war, entered the entourage of Prince Grigory Potemkin (1739-1791), the chief minister and secret consort of Catherine the Great. Since 1799 Kozlovsky served as inspector of music in St. Petersburg theatres, being promoted to the post of director of music in Imperial theatres in 1803. He was most probably collecting the items and arranging and cataloguing them for the Empress; many works contain an inscription «Arrangée par Joseph Koslovsky. Amateur».³⁷ Elisabeth's library contains the largest number of his autographs, such as two volumes of his *a cappella* settings of the *Te Deum* text in Church Slavonic, the original version of his famous *Requiem* (1798); choruses from the music to Racine's *Esther*; French romances, arrangements of Russian and Moldavian songs, and other works.

Elisabeth's favourite music – handwritten and arranged by Kozlovsky for

1794): «L'avant-dernière nuit, je me suis réveillée en larmes et toute agitée, parce que j'ai rêvé que vous êtes arrive ici. On a donné hier *L'arbre de Diane* en russe à l'Hermitage. Cela me rappelle tout plein de choses, l'ouverture surtout: le premier coup d'archet m'a fait rougir».

³⁵ RUS-Spit, 2-1-nos. 16, 53, 254, 258, 263, and 264). See OGARKOVA, *Musical World of the Empress*, cit.; KOPYTOVA, *Music Library of the Empress*, cit. See B. BROVER-LUBOVSKY, *Nachal'noe upravlenie Olega (The Early Reign of Oleg). Music by Carlo Canobbio, Vasilij Pashkevich, and Giuseppe Sarti for the Play by Catherine the Great*, Middleton, WI, A-R Editions: Recent Researches in the Music of the Classical Era, 2018.

³⁶ ROMANOV, *Empress Elizabeth Alexievna*, cit., vol. 1, p. 231 (a letter no. 116, of 29 March 1796): «Hier un donna à l'Hermitage un nouvel opéra de M. Sarti, que l'Impératrice lui a ordonné de composer: c'est une musique superbe, et il est étonnant qu'à son âge, ce vieil homme ait fait une chose aussi belle et aussi nouvelle; il ne s'est nullement répété».

³⁷ Even serving at prominent posts in imperial service, Kozlovsky kept signing his compositions «amateur», referring to his early career as a military officer.

piano-vocal ensemble – is assembled in her sheet music albums, such as «Scelta d'arie ricavate per il cembalo» (no. 16) and «Scelta di duetti de più celebri maestri» (nos. 9-17). Kozlovsky's arrangements display his apt adjustment of vocal-orchestral pieces to amateur chamber performance: lightening the texture, changing the patterns of harmonic figurations, and transpositional adaptations of the vocal part for Elisabeth's voice range.

«Scelta d'arie ricavate per il cembalo» contains 29 pieces, including operatic numbers, romances, and dance miniatures. Excerpts from Italian operas form around a half of its content, including mostly vocally undemanding and brief cavatinas (some pieces are erroneously indicated Rondo), such as «Sempre somessa tu mi vedrai» (16-3) and «Se lontano dal caro oggetto» (16-8) from the opera *Il Moro*; «Aurette soave che intornò» from *Le cantatrici villane* by Valentino Fioravanti (16-28), «Rasserena il mesto ciglio» and «Debbo penar così» from *Zenobia in Palmira* (nos. 1-2), Barberina's «L'ho perduto» from *Le Nozze di Figaro* (16-4), «Vorrei sprezzare la sorte» with a recitative from *Didone abbandonata* (author unidentified, most probably Paisiello, 16-9), a duet by Artemisia and Idreo «Qua le istante è questo mai» from Himmel's *Alessandro* (16-5), etc.³⁸

Many of the pieces in Elisabeth's albums and separate items that will be addressed below are copies or arrangements of operatic fragments published during this period in the Russian capital in series of anthologies and collections, which provided basic repertoire for Italian opera fans. Among those, the foremost source undoubtedly was the *Giornale musicale del teatro italiano di St Pietroburgo*,³⁹ published twice a month by the local branch of Breitkopf, covering the period 1795-1798 – in which excerpts from the operas performed by Astarita's troupe were published virtually simultaneously with their staging; the singers' names are designated on the items that were performed by the troupe. The *Giornale* published both the original texts of the operas and alternative pieces, prepared for specific performances. Thus, the initial issue boasts the music of the terzetto «Rosina [in the origin – Mandina] amabile» (vol. 1 no. 12), composed by Mozart (K. 480) for the 1785 Viennese premiere of Bianchi's *La villanella rapita*, indicating the performers Gasperini and Mandini brothers. The duet «Giuro ch'ad altro mai» and rondo «Perfigo! Ingrato!» from Paisiello's setting of *Didone abbandonata* appear in the following issue (vol. 2 nos. 46-47) with

³⁸ French operas are represented by excerpts from Grétry, *Panurg*, Sarti's *La Famille Indienne en Angleterre*, Dalayrac, *Adèle et Dorsan*, Lodoïska by Kreutzer, and *Atys* by Piccinni. See OGARKOVA, *Musical World of the Empress*, cit., pp. 199-201.

³⁹ *Giornale musicale del teatro italiano di St Pietroburgo [o scelta d'arie, duetti, terzetti, overture etc. delle opera-buffe, rappresentate sul Teatro Imperiale di St. Pietroburgo, dati in luce ed accomodate per essere accompagnati d'un cembalo solo da Bernardo Theodoro Breitkopf, dilettante]*.

Machiorletti and Testori's names indicated. Cavatinas by Himmel or Fioravanti from the album «Scelta d'arie» first appeared in analogous volumes, *Collection des airs et duos des operas françaises donnés au théâtre de St. Petersbourg, arrangés pour le clavecin ou fortepiano* (Gerstenberg & Dittmar [1799-1804]), and in *Journal d'arie, duos et scenes d'operas italiens chantés au théâtre de mr. Casassi et arranges pour fortepiano* (Dittmar [1802-1805]), respectively.⁴⁰

Given the fact that Mozart's Italian operas, including his chef-d'oeuvres, *Le nozze di Figaro* and *Don Giovanni*, were not staged in Russia, the contribution of the *Giornale musicale del teatro italiano*, which published excerpts from *La Clemenza di Tito*, six numbers from *Così fan tutte*, and four solos from *Figaro*, to the dissemination of his music in Russia gains additional significance.⁴¹

In addition to published numbers, the library contains manuscript fragments of some Italian scores, both from the operas performed on stage and excerpts from works unknown to St. Petersburg's audience in their stage version. Since the name of the soprano Teresa Maciorletti is inscribed on a number of cavatinas, it could be inferred that personal contacts with her, as well as other singers, served as a path through which young Elisabeth acquired Italian repertoire and formed her taste.

Kozlovsky's poor awareness of Italian opera, which actually came to its end the year he started his service at court, becomes evident from the number of his erratic authorship inscriptions of some works. Thus, for example, Salieri's *Il Moro*, staged at court in 1798 both in Gatchina (16, 18, and 19 September) and Hermitage (30 September), is ascribed to Ferdinando Antonolini (16-3), while the other excerpt is attributed to Martín y Soler (16-8). Niccolò Antonio Zingarelli is credited with *Zenobia in Palmira*, composed in fact by Pasquale Anfossi: this *dramma per musica* was presented at court and in the city during 1797-1800, proving an astonishing success due to its music, lavish costumes, and decorations. A setting of Metastasio's *Alessandro* [*nell'Indie*], erroneously attributed to Piccinni, is based on the music of the Hiller 1799 setting. Similarly, pieces from *Lodoisca* are ascribed to Cherubini, while in reality these are based on the eponymous opera by Rodolphe Kreutzer.

⁴⁰ These and similar volumes were published by Gerstenberg & Dittmar during this period. See OGARKOVA, *Musical World of the Empress*, cit., pp. 201-214. Additional anthologies were *Journal d'ariettes Italiennes et autres avec accompagnement de la harpe per J.-B. Cardon* [1797], and *Journal d'airs Italiens, Français, et Russes avec accompagnement de guitare par J. B. Hainglaise* [1796-1798], Gerstenberg & Dittmar. See *Muzykal'nyi Peterburg*, vol. 2, pp. 364-380; B. VOLLMAN, *Russian Music Publications of the XIX - Early XX Centuries* [*Russkie notnye izdania XIX - nachala XX veka*], Leningrad, Kompozitor, 1970.

⁴¹ See A. KLIMOVITSKY, *Mozart*, in *Muzykal'nyi Peterburg: Entsiklopedicheskii slovar'*. XVIII vek, ed. by A. PORFIR'eva, 3 vols., St. Petersburg, Kompozitor, 2000, vol. 2, pp. 224-242.

The Transnational Polonaise

It was Kozlovsky's invention that forms a separate, truly fascinating channel for Elisabeth's acquaintance with the world of Italian opera: via his instrumental dance miniatures – both pompous orchestral pieces prepared for court fêtes, and intimate lyric keyboard works for amateur music making. Among this repertoire, amply represented by a series of contredances, minuets, quadrilles, ecossaises, marches, and waltzes, Kozlovsky particularly cultivated his national dance genre, the polonaise, listing more than 200. The topical features of «Polish dance» – a hybrid of a triple-metre, energetic dotted rhythmic patterns with chordal accompaniment – provided conditions for its traditional use during festive assemblies and aristocratic events, such as the numerous masquerades traditionally organized both in the capital and in the summer residences; it became the main dance in balls, having acquired an erotic and lyrical flavouring. Kozlovsky is most remembered nowadays for his majestic and triumphal choral-orchestral polonaises, on texts by the leading court poets of the day, the most famous being «Thunder of victory, resound!», which became the first Russian national anthem and served as a symbol of Russian imperialism.⁴² As a response to Russian *fin-de-siècle* politics, Kozlovsky's polonaises transgressed their initial national boundaries and became appropriated by Russian culture, amplifying its imperialistic overtones in the sounding ecosystem of music in the period.

Kozlovsky's keyboard polonaises, dedicated to Elisabeth – in contrast to their ceremonial-heroic orchestral counterpart – are intimate salon pieces; most of them were published by the leading St. Petersburg music printing houses and formed the core of amateur chamber repertoire throughout the empire (see figure 3).⁴³ These publications carefully indicate the events and dates of their performance at court. The European fame of Kozlovsky's polonaises dedicated to the Empress might have inspired Beethoven to choose the topos and style for his Op. 89, dedicated to Elisabeth; that is the only piece in the character and title of polonaise in the dance music of this composer.

Along with original compositions, many polonaises are based on themes from popular operas of the day, being adapted for keyboard from the orchestral-vocal original. As music director of Imperial theatres, Kozlovsky was supposed to be

⁴² See M. RITZAREV, *Eighteenth-Century Russian Music*, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 236-241. R. TARUSKIN, *Defining Russia Musically*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 281-284.

⁴³ Some such pieces, presented in the library, are dedicated to other persons, such as *Six Polonaises, Trois Menuets et Six Contredances* Op. 8 for Paul I and Maria Fedorovna' coronation. See *A Catalogue of Russian Music Publications [Svodnyi katalog Rossiiskikh notnykh izdaniï]*, vol. 2: *XIX century, the first quarter*, St. Petersburg, Russian National Library, 2005; B. VOLLMAN, *Russian Music Publications*, cit.

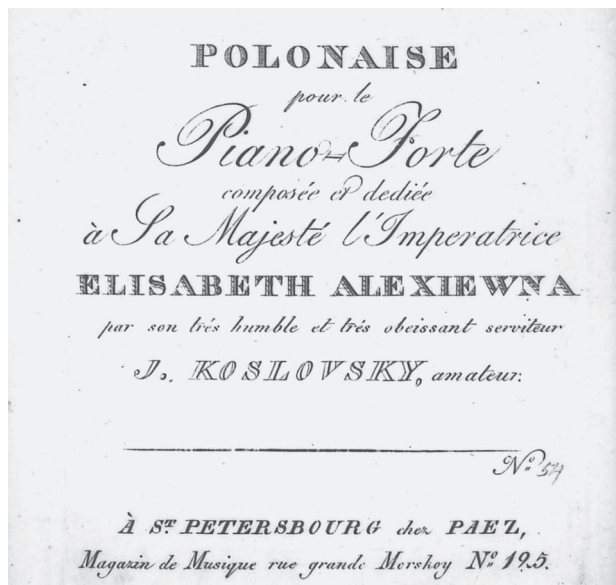


Fig. 3. POLONAISE / pour le / Piano-Forte / composée et dédiée / à La Majesté l'Impératrice / ELISABETH ALEXIEVNA / par son très humble et très obeissant serviteur / J. KOSLOVSKY, amateur», à St. Petersburg chez Paez / Magasin de Musique rue grande Morskoy No. 195.

well acquainted with current operatic repertoire, transmitting popular melodies to the Empress. Elisabeth Alexievna's library contains a significant number of such polonaises that resonated with her favourite tunes and acquainted her with works that she was not able to see on stage.

The world of Italian opera in the library is shown by a polonaise on the above-mentioned music of Mozart's trio «Mandina [Rosina] amabile» (K. 480); pieces on themes from Paisiello's *La barbiere de Séville*, *Italiana in Londra* by Cimarosa, *La Lanterne di Diogene* by Guglielmi, or *L'arbore di Diana* by Martín y Soler. Thus, Elisabeth Alexievna's favourite Italian opera – Rossini's *Tancredi*, is reflected in polonaises on themes from five numbers, namely: the cavatinas «Come dolce all'alma mia» (I 2) and «Di tanti palpiti» (II 8), the trio «Tu che accendi questo core» (I 7), the chorus «Più dolci e placide» (I 3), and an overture.⁴⁴

French opera and Singspiel similarly inspired Kozlovsky to transform popular tunes into polonaises, presented in Kozlovsky's autographs and published copies, such as is the case with four works on themes from *Die Zauberflöte*. Elisabeth did not attend the Petersburg Russian-language premiere of Mozart's chef-d'oeuvre on 14 April 1794, informing her mother: «It's said that the music of *Zauberflöte* is very beautiful; I saw only its overture; here it [the opera]

⁴⁴ In Elisabeth's library, these editions show call numbers 543, 548, 554, 555, and 592.

is often performed in Russian, but I did not see it».⁴⁵ Melodies from popular French operas were Kreutzer's *Paul et Virginie*, *Adèle et Dorsan* by Dalayrac; *Le Famille Suisse* by Joseph Weigl, and the Empress's favourite *La Vestale* by Gasparo Spontini, elaborated in five polonaises;⁴⁶ themes from instrumental compositions are represented by a string quintet and duo by Ignaz Pleyel, or a symphony by Adalbert Gyrovetz.

From the first glance, the obstinate adjustment of the rich variety of operatic themes to the characteristic topical patterns of the polonaise raises the problem of the credibility of Kozlovsky's arrangements vis-à-vis their origin. Indeed, conversion of the duple-metre Monostatos aria «Alles fühlt die Liebe» (an autograph, no. 251, and print, no. 549) or Papageno's «Der Vogelfänger bin ich ja» (an autograph no. 264, its published version no. 260); the common-time «Zum Ziele führt dich diese Bahn» from the First finale (no. 463), and the overture in the triple-metre dotted-rhythm dance inevitably distort if not entirely deform the operatic melodies. At the same time, a closer examination of Kozlovsky's 'counterfeit' pieces compared to their originals surprisingly reveals a quite high faithfulness to the source.

In order to follow the thread of these apt adaptations and to estimate their ability to animate the spirit of Italian opera, one such piece will be analysed below. Entitled «Polonoise d'un air italien Midivide [*sic*] par Piccinni: pour le clavecin ou piano-forte: op. 5 N° 1 / composé par Monsieur I. Koslovsky (amateur)», published by Gerstenberg & Dittmar in 1796, it has two melodies from Piccinni's second setting of Metastasio's *Alessandro nell'Indie* (1774) of Cleofide's arias «Se il ciel mi divide» II 14 and «Lasciami respirar» III 1 (in the music of the trio).⁴⁷

As a comparison of both excerpts shows, the polonaise preserves the characteristic tonality of F minor and tempo *Allegro agitato* that conveys the heroine's emotional turmoil. Common time in the music of the aria is transformed into tri-

⁴⁵ ROMANOV, *Empress Elizabeth Alexievna*, cit., vol. 1, p. 148 (a letter no. 55, 14 April 1794): «On dit que la musique de la *Zauberflöte* est bien jolie: je n'en ai entendu que l'ouverture, on l'a donnée bien souvent ici en russe; mais je ne l'ai pas vue».

⁴⁶ RUS-Spit, 2-1-nos. 544-548.

⁴⁷ The question where, if at all, could Elizabeth have heard this aria remains unresolved at this stage, although her interest in Piccinni's expressive melodies was known to her library collector (the holdings display fragments from *La buona figliuola* and *Atys*. Elizabeth's record in a letter to her mother of 16 February 1801 could possibly shed some light on this question: «Currently, since spectacles are not given during Lent, there are concerts at the Mikhailovsky Palace [...]. There are often some very beautiful pieces, and this introduces me to all the famous music of Gluck, Piccinni, etc.» [«Il y a, actuellement que le carême empêche le spectacle, des concerts au Palais Michel [...]. Il y en a souvent de la bien belle, et cela me fait faire connaissance avec toutes ces fameuses musiques de Gluck, Piccinni, etc.»]. ROMANOV, *Empress Elizabeth Alexievna*, cit., vol. 1, p. 391.

cal delivery typical of the aria on a Metastasian text in his keyboard piece. See examples 1 and 2.

Circumscribing the function, nature, and content of Elisabeth Alexievna's music library, through observing the holdings that refer to the Italian opera rep-

Example 1. Niccolò Piccinni, *Alessandro nell'Indie* (1774), Act 2 scene 14, Cleofide's arias «Se il ciel mi divide», bars 1-25.

Allegro agitato

System 1 (Bars 1-4):

Canto: - - - - -

Violini+Viola: *f* *p* *f* *f*

Basso: *f* *p* *f* *f*

System 2 (Bars 5-7):

Canto: - - - - - Se il

Violini+Viola: *f* *p* *f*

Basso: *f*

System 3 (Bars 8-10):

Canto: Ciel mi - di - vi - de dal ca - ro mi - o spo - so dal

Violini+Viola: *p*

Basso: - - - - -

System 4 (Bars 11-13):

Canto: ca - ro mi - o spo so per - che non m'uc -

Violini+Viola: *f*

Basso: - - - - -

System 5 (Bars 14-16):

Canto: - ci - de per - che non m'uc - ci - de per - che no m'uc -

Violini+Viola: *f*

Basso: - - - - -

18

Canto

- ci - de pie - to - so il mar - tir per - che no m'u - ci - de pie -

Violini+Viola

f *p* *f*

Basso

22

Canto

- to so il mar - tir

Violini+Viola

Basso

Example 2. Polonoise d'un air italien Midivide par Piccinni: pour le clavecin ou piano-forte: op. 5 N° 1 / composé par Monsieur I. Koslovsky (amateur), Gerstenberg-Dittmar, 1796, bars 1-22.

6

f

p

dolce

fp

fp

13

f

p

f

p

19

f

p

cresc.

f

ertoire, one could unequivocally identify the private performative and emotionally supporting nature of this consumption. Moreover, it is important to emphasize its transcultural and transnational character by tracing the paths through which a Russian Empress of German origin and cultural background appropriated Italian opera through the topos of Polish dance.

These genuine characteristics of Elisabeth's library becomes even bolder when comparing it (even in passing) with another significant music library assembled during the same period at the Russian court by her niece-in-law, Grand Duchess Elena Pavlovna (1784-1803). She was perfectly educated in literature and history, and spoke fluently four European languages. Having a beautiful and flexible voice, Elena Pavlovna was a devoted musician and took part in vibrant amateur chamber music life together with Elisabeth. A number of days after her wedding on 12 October 1799 to the hereditary Prince of Mecklenburg-Schwerin, Frederick Louis (1778-1819), Elena Pavlovna followed her husband to his lands, bringing all her rich music library, which is nowadays in the possession of the Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin.⁴⁸ With moving to Schwerin, Elena Pavlovna's lifestyle changed dramatically, from the sparkling aristocratic society and cultural atmosphere of the Russian court to a content married life and rather modest and isolated routine. Her life ended prematurely at the age of 19 in September 1803, when giving birth to her second child.

An analysis of both libraries' holdings reveals a significant difference in the modes of appropriation of Italian opera: whereas the arrangements of popular solos and ensembles in Elisabeth Alexeevna's library testify to the highly personal intimate character of her music consumption, Elena Pavlovna's library displays her inquisitive mind and intellectual quest. Along with a number of operatic scenes and longer excerpts, her library contains an impressive number of full vocal-orchestral scores. In most part, these are the same operas as collected by her aunt-in-law, showing the scores of the works presented during the last decade of the century, namely, works by Paisiello, Cimarosa, Anfossi, Hiller, and Martín y Soler. At the same time, some holdings evidence her interest in operas that she could not see during her such a short life. Most symptomatic in this direction is a collection of works by her teacher Sarti, which includes the full scores of the operas composed much earlier before his arrival in Russia, such as *Aglæ*, *Filindo*, *Armida abbandonata*, *Artaserse*, or *Demofoonte*, written during his work as Italian troupe director in Copenhagen (1753-1765 and 1768-

⁴⁸ See O. KADE, *Die Musikalien-Sammlung des Großherzoglich Mecklenburg-Schwerinschen Fürstenhauses in den / letzten zwei Jahrhunderten*, 2 vols., 1893, Verzeichniss / der / Musicalien / der / Durchlauchtigsten Frau / Erbprinzessin / HELENA PAULOWNA / Kaiserl: Hoheit. / zusammengetragen / von / A.W.C. Saal ([Ludwigslust]).

1770), or composed for Italian theatres, such as *Medonte* (1777), *Giulio Sabino* (1781), or *Fra i due litiganti* (1782), that had never been performed in Russia. In addition, Sarti's music is represented by separate arias from early operas, such as «Infelice sventurata» from *Farnace*, «Un amante sventurata» from *Ifigenia*, «Teco resti anima mia» from *Medonte*, «Parto ma serbo in mente» from *Demofoonte*, and other numbers, copied by the best St. Petersburg copyist of Italian music, Luigi Zanini.

The turn of the nineteenth century marked the period during which Italian opera gradually underwent a profound paradigmatic shift of its dramatic concept, typical contents, musical structures, and verse-music relation, which marked this celebrated genre throughout history and geopolitical spaces. The situation at the Russian Imperial court, briefly described in the present article, reveals some new trends typical of other cities and courts in Europe. The inventive behavioural modes of its functioning, as viewed through the lens of the music libraries of such bold female representatives of the Romanov' dynasty, although they reduce the volume of Italian opera as drama, show that music was an inexhaustible source of emotional communication, spiritual delight, and intellectual pleasure.

Bibliography

- A Catalogue of Russian Music Publications [Svodnyi katalog Rossiiskikh notnykh izdaniï]*, vol. 2: XIX century, the first quarter, St. Petersburg, Russian National Library, 2005.
- ADIT: *Arkhiv Direktsii Imperatorskikh Teatrov (1746-1801)*, ed. by V. POGOSHEV, A. MOLCHANOV, and K. PETROV, 3 vols., St. Petersburg, Publishing of the Imperial Theatres Direction, 1892.
- A. ANAN'EV, *Performances in the Gatchina Court Theatre during Paul I's Rule [Predstavleniia v Gatchinskoi dvortsovoi teatre v zarstvovanie imperatora Pavla I]*, in «Music was flourishing all the time... . Musical Life in Imperial Palaces [Muzyka vse vremia protsvetala... . Muzykal'naia zhizn' imperatorskikh dvortsov]», St. Petersburg, Gatchina, 2015, pp. 26-39, 299-319.
- B. BROVER-LUBOVSKY, *Nachal'noe upravlenie Olega (The Early Reign of Oleg). Music by Carlo Canobbio, Vasilij Pashkevich, and Giuseppe Sarti for the Play by Catherine the Great*, Middleton, WI, A-R Editions, 2018 (Recent Researches in the Music of the Classical Era 109).
- B. BROVER-LUBOVSKY, *Andromeda Rescued on the Banks of the Neva: Opera for the Grand Master of the Order of Malta*, in *Mapping Artistic Networks: Italian Theatre and Opera across Europe, 1600-1800*, ed. by T. KORNEEVA, Turnhout, Brepols, 2022 (Music History and Performance: Practices in Context 3), pp. 143-170.
- A. DANILOVA, *Princess Louise of Baden, Empress Elisabeth Alexievna. A Sad Fate of Paul I's Sons' Spouses*, Moscow, Eksmo, 2007.

- G. DERZHAVIN, *Works*, 9 vols., ed. by Y. GROT, St. Petersburg, Imperial Academy of Sciences, 1843-1864.
- N. FINDEIZEN, *Ocherki po istorii russkoi muzyki v Rossii s drevneishikh vremen do kontsa XVIII veka*, 2 vols., Leningrad, Muzgiz, 1929; English transl. by S.W. PRING, ed. by M. VELIMIROVIĆ and C.R. JENSEN as *History of Music in Russia from Antiquity to 1800*, 2 vols., Bloomington, Indiana University Press, 2008.
- A. GIUST, *Ivan Susanin di Catterino Cavo. Un'opera russa prima dell'opera Russa*, Torino, EDT, 2011.
- D. ISMAIL-ZADE, *The Sole Affair of the Empress [Yedinstvennaia l'ubov' Imperatritsy]*, Moscow, OLMA-Press, 2001.
- Istoriia Russkoi muzyki*, ed. by Y. KELDYSH *et al.*, 10 vols., Moscow, Muzyka, 1984-1996.
- O. KADE, *Die Musikalien-Sammlung des Großherzoglich Mecklenburg-Schwerinschen Fürstenhauses in den / letzten zwei Jahrhunderten*, 2 vols., 1893, Verzeichniss / der / Musicalien / der / Durchlauchtigsten Frau / Erbprinzessin / HELENA PAULOWNA / Kaiserl: Hoheit. / zusammengetragen / von / A.W.C. Saal ([Ludwigslust]).
- N. KARAMZIN, *Letters to I.I. Dmitriev*, St. Petersburg, Imperial Academy of Sciences, 1886.
- KFJ: «Kamer-fur'erskie ceremonial'nye zhurnaly», 1793-1804, St. Petersburg, 1896-1903.
- E. KHODORKOVSKAIA, *Astarita's troupe*, in *Muzykal'nyi Peterburg: Entsiklopedicheskii slovar'. XVIII vek*, ed. by A. PORFIR'EVA, 3 vols., St. Petersburg, Kompositor, 2000, vol. 1, pp. 67-72.
- A. KLIMOVITSKY, *Mozart*, in *Muzykal'nyi Peterburg: Entsiklopedicheskii slovar'. XVIII vek*, ed. by A. PORFIR'EVA, 3 vols., St. Petersburg, Kompositor, 2000, vol. 2, pp. 224-242.
- G. KOPYTOVA, *Music Library of the Empress Elisabeth Alexievna in the Russian Institute of Art History, Collection of Articles for the 80th Anniversary of M. Aranovsky*, St. Petersburg, Kompositor, 2010.
- E. LIAMINA - O. EDELMAN, *Empress Elisabeth Alexievna's Diary*, Exhibition Catalogue, St. Petersburg, 2005, pp. 116-131.
- D. LINK, *Arias for Stefano Mandini: Mozart's First Count Almaviva*, Middleton, WI, A-R Editions, 2015 (Recent Researches in the Music of the Classical Era 97).
- R.-A. MOOSER, *Répertoire alphabétique des Opéras, Intermezzos, Ballets, Cantates, Oratorios, joués en Russie durant le XVIII^e siècle*, Geneva, Kundig, 1945.
- R.-A. MOOSER, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle*, 3 vols., Geneva, Mont-Blanc, 1948-1951.
- N. OGARKOVA, *Musical World of the Empress Elisabeth Alexievna. Album Etudes of the Alexandrine Epoque [Muzykal'nyi mir Imperatritsy Elisabeth Alexievna. Albomnyie etudy Alexandrovskoi epokhi]*, St. Petersburg, Bulanin, 2021.
- F. RIVA, *La Vergine del sole di Ferdinando Moretti e Domenico Cimarosa*, in *Gli affetti convenienti all'idee: Studi sulla musica vocale italiana*, ed. by M. CARACI VELA, R. CAFIERO, and A. ROMAGNOLI, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 241-292.
- A. PORFIR'EVA, *The Alexander Days' Wonderful Beginning... [Dnei Aleksandrovykh prekrasnoe nachalo]*, in *Muzykal'nyi Peterburg. XIX vek*, St. Petersburg, Kompozitor, 2014, vol. 14, pp. 159-190.

- A. PORFIR'eva, *Italian Opera in Odessa: 1809-1865. The Southern Version of the Northern Pal'mira* [Italianskaia opera v Odesse: 1809-1865. Yuzbnaia versiia severnoi Pal'miry], in *Muzykal'nyi Peterburg. XIX vek*, St. Petersburg, Kompozitor, 2013, vol. 12, pp. 168-200.
- A. PUSHKIN, *Short Poems*, <https://ruverses.com/alexander-pushkin/>.
- M. RITZAREV, *Eighteenth-Century Russian Music*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- N. ROMANOV, *Empress Elizabeth Alexievna, Emperor Alexander I's Wife*, 3 vols., St. Petersburg, Expeditsiia gosudarstvennykh bumag, 1908-1909.
- Memoires of Countess Golovine, A Lady at the Court of Catherine II*, transl. by G.M. FOX-DAVIES, London, Nutt, 1910.
- Memoires of Prince Adam Chartoryzhskogo*, [Memuary kniazia Adama Chartoryzhskogo], 2 vols., Moscow, Knigoizdatel'stvo K.F. Nekrasova, 1912-1913.
- A.L.G. de STAËL-HOLSTEIN, *Œuvres complètes de Mme. la baronne de Staël: Dix années d'exil. Oeuvres Complètes*, Brussels, Hauman, 1830, vol. XV.
- R. TARUSKIN, *Defining Russia Musically*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- B. VOLLMAN, *Russian Music Publications of the XIX - Early XX Centuries* [Russkie notnye izdania XIX - nachala XX veka], Leningrad, Kompozitor, 1970.
- Works by Prince Ivan Dolgoruky*, 2 vols., St. Petersburg, Smirdin, 1849.

Kordula Knaus, Andrea Zedler

Influencers in the Shadow: Women Singers and the Dissemination of Opera Buffa in Europe

The establishment and European dissemination of the new genre opera buffa characterizes the 18th-century operatic landscape. Several scholars have already studied the formation of the three-act comic opera in Naples in the first half of the eighteenth century and its adaptation in Northern Italy (particularly Venice) in the 1740s.¹ The early history of opera buffa on the geographical axis of Naples, Rome, and Venice has been substantially explored. The research project “Opera buffa as a European Phenomenon. Migration, Mapping, and Transformation of a New Genre”, carried out at the University of Bayreuth between 2017 and 2020, explored how and under which circumstances opera buffa became a European phenomenon in the 1750s and 1760s.² It was performed in St. Petersburg just as in Vienna, Copenhagen, London, and Barcelona. One of the central research questions of this project concerned the protagonists of this dissemination process. Who were the agents involved in the dissemination of the genre in Europe? Which networks did they build? How did scores reach different performance venues? And how and why were works transformed throughout their travels?

The question of networks is particularly relevant for this genre because Italian opera buffa was a product of exportation. In the first decades of its existence,

¹ P. WEISS, *La diffusione del repertorio operistico nell'Italia del Settecento: il caso dell'opera buffa*, in *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, ed. by S. DIAVOLI, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 241-256; B. DOBBS MACKENZIE, *The Creation of a Genre: Comic Opera's Dissemination in Italy in the 1740s*, doctoral dissertation, University of Michigan, Ann Arbor, 1993.

² The project was funded by the German Research Foundation (project number: 491183248) and carried out by Kordula Knaus (PI), Andrea Zedler and Lena van der Hoven. Some results presented in this article are taken from the project publication: A. ZEDLER, L. VAN DER HOVEN and K. KNAUS, *Die Opera buffa in Europa. Verbreitungs- und Transformationsprozesse einer neuen Gattung (1740-1765)*, Bielefeld, transcript, 2023 (Open Access available at: <https://www.transcript-open.de/isbn/6703>).

hardly any new works were written outside of Italy, but opere buffe that had already been successful in Italy were exported to various performance venues throughout Europe. Networks were of crucial importance for this dissemination process and could theoretically include all people involved in the production process of an opera: impresarios, agents, composers, maestri di capella, musicians, aristocrats, and singers, among others.³ However, the story of early opera buffa in Europe typically features impresarios – such as Angelo Mingotti, Francesco Crosa, Eustachio Bambini or Giovanni Battista Locatelli – who assembled Italian troupes and travelled throughout Europe, disseminating the genre across the continent in both cities and courts.⁴ The role of singers, and especially women singers, in this dissemination process is often overlooked. It is therefore particularly interesting to apply methods of network analysis to opera buffa singers more generally to find out more about the role women played in the dissemination of the genre across Europe.

Personal networks

A network is usually defined in the humanities as a social network of relations between persons.⁵ The investigation of networks can therefore start with the question of personal networks of individuals. Concerning opera buffa, one could, for example, begin with the networks of the singer and impresaria Colomba Mattei.

³ See e.g. several studies in the volume T. KORNEEVA (ed. by), *Mapping Artistic Networks. Eighteenth-Century Italian Theatre and Opera Across Europe*, Turnhout, Brepols, 2022. The correspondence between the singer Marianne Pirker and her husband, the violinist Franz Pirker, offers detailed insights into such processes. See D. BRANDENBURG (ed. by), M. BEIER (in collaboration with), *Die Operisti als kulturelles Netzwerk. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker*, 2 vols., Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2021.

⁴ There are several publications about impresari and their travelling troupes, e.g. R. STROHM, *Europäische Pendleroper. Alternativen zu Hoftheater und Wanderbühne*, in *Gluck und Prag*, ed. by T. BETZWIESER and D. BRANDENBURG, Kassel et al., Bärenreiter, 2016 (Gluck Studien 7), pp. 11-29; R. THEOBALD, *Die Opern-Stagioni der Brüder Mingotti, 1730-1766. Ein neues Verzeichnis der Spielorte und Produktionen. Chronologie aus Quellen zur Verbreitung und Rezeption der venezianischen Oper nördlich der Alpen*, Vienna, Hollitzer, 2015; R. RASCH, *Italian Opera in Amsterdam, 1750-1756. The Troupes of Crosa, Giordani, Lapis and Ferrari*, in *Italian Opera in Central Europe, 1614-1780*, ed. by M. BUCCIARELLI, R. STROHM and N. DUBOWY, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2006, pp. 115-146; R.G. KING and S. WILLAERT, *Giovanni Francesco Crosa and the First Italian Comic Operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748-1750*, «Journal of the Royal Musical Association», 118/2, 1993, pp. 246-275.

⁵ See e.g. M. DÜRING and F. KERSCHBAUMER, *Quantifizierung und Visualisierung. Anknüpfungspunkte in den Geschichtswissenschaften*, in *Handbuch Historische Netzwerkforschung*, ed. by M. D. et al., Berlin et al., LIT, 2016 (Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen zur Methodenforschung 1), pp. 31-43.

She was, on the one hand, an acknowledged opera seria singer with an international career extending from Naples to Vienna and London from the 1740s to the 1760s. On the other hand, in London she also acted as impresaria for both opera seria and opera buffa at the King's Theatre in the Haymarket. She was one of the quite rare female impresarie of that time. Particularly with regard to her double function as singer and impresaria, one could investigate how Mattei leveraged her networks and used her personal connections to assemble a cast. Had she already established a personal network throughout her singing career that she could use? How consistent was this network and how did she enlarge her network when staging not only opera seria but also opera buffa in London? Although Colomba Mattei was a prominent figure in London's operatic life, there are essentially no personal sources available that could provide answers to these questions.⁶

Apart from rare exceptions such as Faustina Bordoni Hasse,⁷ 18th-century women singers did not leave many traces in archival sources of the time that could provide information about their professional and social networks. This is even more true for opera buffa singers who did not have the star status of certain opera seria singers. It is here that network analysis can be used as a productive tool to examine networks more broadly. Its potential will be examined in the following section by discussing specific examples from the project "Opera buffa as a European Phenomenon".

Collecting data about opera buffa singers as networkers

Within the context of this research project, a vast amount of data about opera buffa performances outside Italy between 1740 and 1765 was collected. Almost 600 performance series were documented in a database,⁸ with "performance series" defined as operas that were performed at a specific place at a specific time, often several times in a row. These almost 600 performance series took place in 70 different locations across Europe. In total, 1,289 individuals were identified who were involved in these performance series, either as singers, impresari, dedicatees or in other functions. As is almost always the case with historical data,

⁶ For Colomba Mattei as impresaria see E. GIBSON, *Italian Opera in London, 1750-1775: Management and Finances*, «Early Music», 18/1, 1990, pp. 47-59. The article, however, does not deal with Mattei's personal networks but focusses on questions of finances and local supporters of opera in London.

⁷ See Gianluca Stefani's article about Faustina Bordoni Hasse in this volume.

⁸ The database is available at www.operabuffa.uni-bayreuth.de. The data collection also includes the Italian premieres of the operas that were later exported to places outside Italy.

information does not survive in a consistent manner. There is an abundance of information available for certain performance series, occasionally with information as detailed as individual performance dates. For others, however, less information has survived, such as a title, place and year of the performance series.

The following table shows the singers in our data collection that performed in 20 or more opera buffa performance series between 1740 and 1765:

Table 1. Opera buffa singers by frequency of performance (1740-1765)

Pietro Manelli	31	Pietro Canevai	22
Teresa Alberis	31	Francesco Bianchi	22
Anna Zanini	28	Giuseppe Ambrosini	22
Anastasio Massa	26	Francesca Santarelli Buini	21
Francesco Carattoli	26	Bartolomeo Cherubini	21
Domenica Lambertini	25	Giuseppe Buffelli	21
Giovanni Dalpini	24	Pasquale Bondini	21
Giustina Moretti Crosa	22	Giovanni Lovatini	20
Giovanni Leonardi	22	Filippo Laschi	20
Giuseppe Cosimi	22	Marianna de Grandis Cattani	20

The numbers confirm that women singers such as Teresa Alberis or Anna Zanini sang in as many performance series as their male counterparts. However, there is a certain gender difference, as there are a mere six female in comparison to 14 male singers in this list who performed with relative frequency. Personal acquaintances amongst the singers are also statistically evident. Each singer in this group shared the stage with one of the other 19 at least once. On average these 20 singers shared stage experiences with four of the other singers. Singers travelling and performing more frequently could certainly have built broader personal networks and were perhaps more influential than others. From this data it can be concluded that there is a statistical gender gap. Women singers may certainly have been good networkers, critical to the promotion of opera buffa, and may have principally been influential in the dissemination of the genre. However, statistically, women singers did not perform as often as their male counterparts.

A particular biographical facet that speaks to their potential influence in the production process and casting are women singers who were married to opera buffa impresarios. The impresarios could use their wives' networks to put together their own troupes. One such example is the singer Anna Tonelli, the wife of impresario Eustachio Bambini. In 1749 Bambini engaged the well-known opera buffa singer Pietro Manelli for an opera buffa troupe that would, in the

coming years, travel to Munich, Strassburg and Paris, where the troupe became famous for its provocation of the *Querelle des bouffons*. It is very likely that Bambini used the networks of his wife Anna Tonelli to recruit Manelli for his enterprise. Anna Tonelli had performed together with Manelli in 1745 in Görz where she appeared as Veremonda in the opera *Ambleto* and he performed in the intermezzo *Il giocatore* between the acts of *Ambleto*. At a time when no audio recordings existed and travelling was much more difficult and expensive, the market of singers greatly depended on recommendations and networks. With their high level of mobility, singers were important multipliers and could easily pass on forms of knowledge that were otherwise not available.

Mapping and network analysis

Broadly applying network analytical methods assumes that there is some kind of relation between the persons involved in the same performance series and production. When the singers are the points, then the participation in the same performance series defines the connection between these two points via the performance series. The project “Opera buffa as a European Phenomenon” used the software *Palladio*, developed at Stanford University in the field of digital humanities, to visualize these network relations for singers participating in the same performance series.⁹ For various opere buffe performed outside Italy the network visualizations illustrate that many singers are connected through joint performances of the same opera. They performed together in several places in different combinations and could have passed on information about, among other things, the performed work, their colleagues, or the different performance venues. The relation between these singers certainly is an abstract and theoretical one.

These abstract relations can be used as a next step for quantitative network analysis. This type of analysis does not ask about the quality of the relation between the persons involved, but rather asks general analytical questions, for example: How dense was the personal network of those involved in opera buffa? Were there individuals who were particularly influential and networked with many others? If the personal networks changed over the course of the 25-year study period, were the individuals with the most influence consistent or did they

⁹ See K. KNAUS and A. ZEDLER, *Palladio as a Tool for Opera buffa Research. Mapping Opera Troupes and Opera Buffa Outside of Italy (1745-1765)*, in *Operatic Pasticcios in 18th Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics*, ed. by B. OVER and G. ZUR NIEDEN, Bielefeld, transcript, 2021, pp. 329-345.

change over time? Was the network relatively stable? In search of answers to these questions the project “Opera buffa as a European Phenomenon” collaborated with Tom Brökel (University of Stavanger), a specialist in network analysis, who created an interactive application that displays the network of opera buffa singers.¹⁰ The singers are represented as figures which are linked when they participated in the same performance series. The application is searchable by name and year. It can also be used to identify people who were involved in at least two performance series, and who were thus able to pass on “knowledge” about opera buffa and form a network of influence. The importance of individuals in the network can be determined through quantitative analysis by focusing in particular on singers with the highest rate of connections with other singers, i.e. the degree-centrality.¹¹ However, importance could also be based on the betweenness-centrality in the network, meaning that certain singers are at key positions on the connecting links and the network would be significantly weaker if this singer was not present.

The results of this kind of quantitative network analysis are particularly interesting with regard to the influence of women singers. In the top ten of the degree-centrality there are five men and five women, with Francesca Santarelli Buini as the most significant, followed by Nicola Setaro, Pietro Manelli, Anna Castelli, Giuseppe Ambrosini, Marianna de Grandis Cattani, Giustina Moretti Crosa, Gaetano Quilici, Eugenia Mellini Fanti and Giuseppe Cosimi. Other singers are stronger in betweennesscentrality. Giovanni Poggi is in the lead, followed by Marianna de Grandis Cattani, Francesco Cenni, Aurelio Arrigoni Rossi, Teresa Crespi, Pasquale Bondini, Anastasio Massa, Nicola Setaro, Teresa Eberardi and Rosa Boschetti. Here, with seven male and three female singers, the gender ratio is unbalanced. There are only two singers that appear in the top ten in both lists: Nicola Setaro and Marianna de Grandis Cattani, meaning that they had both a large network and acted as decisive gatekeepers within the network.

Some attention should be paid to the question of how significant these results are. Network analysis of this kind proves to be particularly interesting because it offers broad perspectives on a data set and may generate new research questions. Statistical data about importance, centrality or the question of a network’s strength and density provide a network-analytical perspective that is not typical

¹⁰ This interactive application is available at <http://operabuffa.uni-bayreuth.de/#/network>.

¹¹ The following results are extracted from T. BRÖKEL and H. BRÖKEL, *Das Netzwerk der Operisti zwischen 1740 und 1765. Anmerkungen aus Sicht der Netzwerkforschung*, in *Die Opera buffa in Europa. Verbreitungs- und Transformationsprozesse einer neuen Gattung (1740-1765)*, ed. by A. ZEDLER, L. VAN DER HOVEN and K. KNAUS, Bielefeld, transcript, 2023, pp. 105-124.

of the research historical musicologists usually do. However, quantitative data and network analysis should also be treated with caution in historical research. There are two main problems. First, there is a danger of overinterpreting network-like parameters; how individual persons “acted” and how they defined their personal networks cannot be adequately represented in such standardized forms of representation. The second problem concerns the irregularity of historical data. In this specific case, not all singers’ names in all opera buffa productions are known. Hence, the statistical values can never be fully accurate—some information will always be lost to history. Moreover, in the project “Opera buffa as a European phenomenon”, only data for opera buffa performances outside of Italy was collected, thus meaning that information was collected only from these networks. Singers of course travelled back and forth between Italian and non-Italian performance venues and passed on knowledge between these places, but this was outside of the scope of this project.

Back to the historical sources

It is therefore necessary to return to the historical sources and see what they can offer in terms of information that cannot be integrated into a database and analyzed accordingly. A closer look at the two women singers that network analysis has identified as the most significant for the opera buffa network (Francesca Santarelli Buini and Marianna de Grandis Cattani) reveals that their career paths were quite different and therefore provided possibilities for different activities in the network.¹² Francesca Santarelli Buini travelled quite extensively throughout Europe in the 1750s and 1760s, although she regularly returned to Italy to perform. She specialized in opera buffa, often performing as the prima donna buffa. In contrast to other singers, she performed in a vast number of different troupes with different impresarios, meaning that her network was both rather large and quite varied. Navigating extensively through various opera buffa communities that performed in Europe, she was thus perfectly placed to pass on information about non-Italian performance venues. Marianna de Grandis Cattani also travelled back and forth between Italy and performance venues outside Italy. Unlike Santarelli Buini, she moved throughout her career between engagements in opera seria (mostly as seconda donna) and opera buffa (here often singing a parte seria). She may have been an important networker, passing

¹² The information about their career paths is drawn from the opera buffa database (www.operabuffa.uni-bayreuth.de), the database Corago (<https://corago.unibo.it>) and C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Indici II, Cueno, Bertola & Locatelli Editori, 1994.

on single arias or scores. It was common practice to exchange the arias of the parti serie in opera buffa with arias from other opere serie. With her travelling and singing profile, De Grandis Cattani would have been an ideal individual to engage in these transfers.

Closely related is the question of the singers' influence on the performed work itself. It is well known that singers in the 18th century performed so-called "arie di baule", suitcase arias which they brought with them and that suited them well.¹³ Musical 'works' were much more flexible and singers had an extensive influence on what was composed and performed. But the cliché that singers brought with them their favorite arias that they had sung countless times elsewhere, does not match up with the reality when we take a closer look at this issue from a network perspective. Singers were instead central to the distribution and integration of the newest musical material into different works.

How that worked is particularly interesting for the opera buffa performances in Braunschweig. No information about the cast is available in the libretti, but some conclusions about the influence of women singers can be drawn from the surviving scores. In 1764 the singer Marianna Bianchi was engaged to the court of Braunschweig together with her husband Antonio Tozzi. Tozzi would be responsible for the opera buffa performances over the next years and Bianchi participated as a singer. At this time both had already had long and successful musical careers, both in- and outside Italy.

There is no direct evidence that Tozzi and Bianchi participated in the transfer of scores or other musical material from Italy to Braunschweig. However, the adaptation of the opera buffa scores in Braunschweig from 1764 onwards shows that the latest repertoire of the soprano Marianna Bianchi left traces in the performance versions. This is obvious for the opera *Le pescatrici*, performed in 1766, in which all arias for the role of Eurilda, the parte seria, were replaced. The inserted aria «Vedersi di dio respiro» in act 2 was explicitly marked «Sig:ra Bianci»¹⁴ in the score and referenced the part of Mandane in Metastasio's *Artaserse*, a role that Bianchi had sung one year earlier in Vienna and two years earlier in Genova in different musical settings. Similarly, the text for Eurilda's aria in the third act is that of a pre-existing aria from a *Demofoonte* production in Venice in 1759, when Bianchi had sung the role of Creusa. Interestingly, the text is not part of the original Galuppi version of *Demofoonte*, although the score re-

¹³ For "aria di baule" see R. STROHM, *Wer entscheidet? Möglichkeiten der Zusammenarbeit an Pasticcio-Opern*, in "Per ben vestir la virtuosa". *Die Oper im 18. und frühen 19. Jahrhundert im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern*, ed. by D. BRANDENBURG and T. SEEDORF, Schliengen, Edition Argus, 2011 (Forum Musikwissenschaft 6), pp. 62-79.

¹⁴ D-Wa 46 Alt 66, p. 136.

fers to Galuppi.¹⁵ What is even more curious is the adaptation of the arias: several coloratura parts are crossed out. Hence, the inserted arias were not sung in their original version but were adapted for Braunschweig. For what reasons this was done must, at least for now, be left to speculation.

Revealing is also a reference to the singer Anna Maria Cataldi in the score of *Il signor dottore*, an opera by Domenico Fischietti that was performed in 1766 in Braunschweig. The aria of Rosina in the first act is replaced by an aria from Galuppi's *Il caffè di campagna*, easily recognizable by the remark «1761 In S. Moisè nell'autunno Opera 2da del Sig.r Baldassar Galuppi detto Buranello».¹⁶ Tozzi marked this «Madama Cataldi» in the upper margin of the page. The singer Anna Maria Cataldi performed from 1762 onwards mainly in opere buffe, first in Trieste, then from 1763 onwards in Vienna. As all performances in Vienna were cancelled after the death of Emperor Franz Stephan in 1765, it seems likely that Cataldi came to Braunschweig in 1765/66 to perform, among others, in *Il signor dottore*. It is hardly a coincidence that Marianna Bianchi was engaged in Vienna until 1763 as well. Bianchi and Tozzi could have mediated between Vienna and Braunschweig to recruit Cataldi for the Braunschweig court. Particularly for performance venues like Braunschweig – where hardly any information about the singers participating in the performances is extant – these remarks in the scores can provide valuable information not only about the singers themselves, but also about networks through which engagements of singers were arranged. The role of women singers in these processes is not to be underestimated. Both empirical network analysis and network-based approaches to historical sources may help broaden our views.

Bibliography

- D. BRANDENBURG (ed. by), M. BEIER (in collaboration with), *Die Operisti als kulturelles Netzwerk. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker*, 2 voll., Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2021.
- T. BRÖKEL-H. BRÖKEL, *Das Netzwerk der Operisti zwischen 1740 und 1765. Anmerkungen aus Sicht der Netzwerkforschung*, in *Die Opera buffa in Europa. Verbreitungs- und Transformationsprozesse einer neuen Gattung (1740-1765)*, ed. by A. ZEDLER, L. VAN DER HOVEN and K. KNAUS, Bielefeld, transcript, 2023, pp. 105-124.
- B. DOBBS MACKENZIE, *The Creation of a Genre: Comic Opera's Dissemination in Italy in the 1740s*, doctoral dissertation, University of Michigan, Ann Arbor, 1993.
- M. DÜRING and F. KERSCHBAUMER, *Quantifizierung und Visualisierung. Anknüpfungs-*

¹⁵ D-Wa 46 Alt 66, p. 163.

¹⁶ D-Wa 46 Alt 45, p. 34.

- punkte in den Geschichtswissenschaften*, in *Handbuch Historische Netzwerkforschung*, ed. by M. D. et al., Berlin et al., LIT, 2016 (Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen zur Methodenforschung 1), pp. 31-43.
- E. GIBSON, *Italian Opera in London, 1750-1775: Management and Finances*, «Early Music», 18/1, 1990, pp. 47-59.
- R.G. KING and S. WILLAERT, *Giovanni Francesco Crosa and the First Italian Comic Operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748-1750*, «Journal of the Royal Musical Association», 118/2, 1993, pp. 246-275.
- T. KORNEEVA (ed. by), *Mapping Artistic Networks. Eighteenth-Century Italian Theatre and Opera Across Europe*, Turnhout, Brepols, 2022.
- K. KNAUS and A. ZEDLER, *Palladio as a Tool for Opera buffa Research. Mapping Opera Troupes and Opera Buffa Outside of Italy (1745-1765)*, in *Operatic Pasticcios in 18th Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics*, ed. by B. OVER and G. ZUR NIEDEN, Bielefeld, transcript Verlag, 2021, pp. 329-345.
- R. RASCH, *Italian Opera in Amsterdam, 1750-1756. The Troupes of Crosa, Giordani, Lapis and Ferrari*, in *Italian Opera in Central Europe, 1614-1780*, ed. by M. BUCCIARELLI, R. STROHM and N. DUBOWY, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2006, pp. 115-146.
- C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Indici II, Cueno, Bertola & Locatelli Editori, 1994.
- R. STROHM, *Wer entscheidet? Möglichkeiten der Zusammenarbeit an Pasticcio-Opern*, in “*Per ben vestir la virtuosa*”. *Die Oper im 18. und frühen 19. Jahrhundert im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern*, ed. by D. BRANDENBURG and T. SEEDORF, Schliengen, Edition Argus, 2011 (Forum Musikwissenschaft 6), pp. 62-79.
- R. STROHM, *Europäische Pendleroper. Alternativen zu Hoftheater und Wanderbühne, in Gluck und Prag*, ed. by T. BETZWIESER and D. BRANDENBURG, Kassel et al., Bärenreiter, 2016 (Gluck Studien 7), pp. 11-29.
- R. THEOBALD, *Die Opern-Stageioni der Brüder Mingotti, 1730-1766. Ein neues Verzeichnis der Spielorte und Produktionen. Chronologie aus Quellen zur Verbreitung und Rezeption der venezianischen Oper nördlich der Alpen*, Vienna, Hollitzer, 2015.
- P. WEISS, *La diffusione del repertorio operistico nell'Italia del Settecento: il caso dell'opera buffa*, in *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, ed. by S. DIAVOLI, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 241-256.
- A. ZEDLER, L. VAN DER HOVEN and K. KNAUS, *Die Opera buffa in Europa. Verbreitungs- und Transformationsprozesse einer neuen Gattung (1740-1765)*, Bielefeld, transcript, 2023 (Open Access available at: <https://www.transcript-open.de/isbn/6703>).

Abstracts

 Daniel Brandenburg, «...ove ho ricevuto la grazia di cantare a corte». *Vita quotidiana, vita d'arte e questioni legali di un'operista del Settecento*

L'epistolario della cantante d'opera Marianne Pirker e di suo marito, il violinista Franz Pirker, risale per la maggior parte al biennio 1748-1749, periodo di temporanea separazione della coppia. Le lettere consentono di approfondire le nostre conoscenze sulla vita quotidiana e le scelte professionali delle operiste del Settecento, rendendoci partecipi di riflessioni personali, vicende private e strategie di carriera di due artisti attivi nel mondo operistico nella metà del diciottesimo secolo. Il contributo si sofferma su aspetti della vita quotidiana e artistica di Marianne Pirker, connessi in modo particolare al suo essere cantante professionista donna: dall'organizzazione della famiglia alle trattative con teatri e impresari, dalle ristrettezze economiche alle scelte professionali e, puntualmente, le condizioni legali vigenti all'epoca.

Parole chiave: donne operiste; mobilità; Settecento; epistolari; storia sociale.

The correspondence between opera singer Marianne Pirker and her husband Franz (a violinist) dates mostly from 1748-1749, the period of the couple's temporary separation. The letters allow us to deepen our knowledge of the daily lives and career strategies of eighteenth-century female opera singers as they give us insight into the personal reflections, private affairs, and personal career strategy of two individuals active in the operatic world of the mid-18th century. This study explores aspects of Marianne Pirker's daily and artistic life, particularly in relation to her role as a professional female singer, from family organization to negotiations with theaters and impresarios, to financial constraints, professional choices, and, notably, the legal conditions in force at the time.

Keywords: women in italian opera business; mobility, 18th century; correspondence; social history.

 Bella Brover-Lubovsky, *Music Libraries of Russian Princesses and the Consumption of Italian Opera in the Late Eighteenth Century*

L'articolo esamina le biblioteche musicali private della Granduchessa, poi Imperatrice Elisabetta Aleksievna (1779-1826), moglie dell'Imperatore russo Alessandro I (1777-

1825), e di sua nipote Elena Pavlovna (1784-1803), poi Principessa ereditaria di Mecklenburgo-Schwerin. Legate da un matrimonio precoce e dall'etichetta di corte, il loro principale sfogo divenne l'esecuzione e l'ascolto della musica preferita. Contemporanee, entrambe le principesse coltivarono la loro passione per la musica nel corso delle loro brevi vite, raccogliendo centinaia di edizioni a stampa, copie manoscritte e autografi di opere originali a loro dedicate da vari compositori e cantanti. Le collezioni, oggi conservate presso l'Istituto russo di storia dell'arte (RUS-SPit Fond 2-1) e presso la Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern di Schwerin (D-SWL), testimoniano, insieme al repertorio francese moderno e alle produzioni di compositori locali, una forte presenza dell'opera italiana. Quest'ultima è particolarmente significativa, data l'assenza di una compagnia italiana di corte in questo periodo. L'analisi del patrimonio lirico rivela una differenza significativa nelle modalità di fruizione dell'opera italiana: mentre la biblioteca di Elena Pavlovna mostra una preferenza per la raccolta di partiture orchestrali complete, le disposizioni per soli e ensemble d'opera presenti nella biblioteca di Elisabetta Aleksievna testimoniano la vivace pratica musicale da camera di un'amatrice illustre.

Parole chiave: Musica alla corte russa; opera italiana; trasferimento culturale; musica e genere; Josef Kozlovsky.

The article surveys the private sheet-music libraries of the Grand Duchess and later Empress Elisabeth Alexievna (1779-1826), wife of the Russian Emperor Alexander I (1777-1825), and of her niece Elena Pavlovna (1784-1803), later hereditary Princess of Mecklenburg-Schwerin. Shackled by their early marriage and court etiquette, their main outlet for emotional experience became the performance and reception of their favorite music. As contemporaries, both princesses cherished their passion for music throughout their short lives, assembling hundreds of printed editions, manuscript copies and autographs of original works dedicated to them by various composers and singers. The collections, now in the Russian Institute of Arts History (RUS-SPit Fond 2-1) and the Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin (D-SWL), evidence, alongside modern French repertoire and works by local composers, a strong presence of Italian opera. This is particularly noteworthy given the absence of the Italian court troupe during this period. An analysis of the libraries' holdings reveals a significant difference in the modes of consumption of Italian opera: whereas Elena Pavlovna's library displays her preference to collect full orchestral scores, the arrangements of operatic arias and ensembles in Elisabeth Alexievna's library testifies to her vibrant amateur chamber music life.

Keywords: Music at Russian Court; Italian opera; cultural transfer; music and gender; Josef Kozlovsky.

 **Melania Bucciarelli, «Galeotta fu Venezia e la Faustina»: New Sources for Francesco Bernardi, 'il Senesino', and Faustina Bordoni's 1728-1729 Opera Season in Venice**

Faustina Bordoni investì una somma considerevole nella stagione operistica del 1728-1729 al Teatro San Cassiano. Il tanto atteso debutto di Farinelli a Venezia, presso il teatro rivale di San Giovanni Grisostomo, spinse probabilmente il Teatro San Cassiano

a compiere uno sforzo finanziario straordinario, mettendo in scena una sontuosa produzione del *Gianguir* di Giacomelli (oltre all'*Adelaide* di Orlandini) e scritturando la star internazionale Francesco Bernardi, il Senesino, per cantare accanto a Bordoni. Il ruolo effettivo e l'influenza esercitata da Faustina Bordoni in queste produzioni restano, tuttavia, sfuggenti. Due documenti recentemente rinvenuti presso l'Archivio di Stato di Venezia e alcune lettere scritte da Alessandro Pepoli al fratello Sicinio a Bologna, gettano nuova luce sull'impresa del San Cassiano. Uno di questi documenti, in particolare, fornisce indizi circostanziali che suggeriscono come Bordoni possa effettivamente aver agito in qualità di co-impresaria. In tale veste, Bordoni fu determinante nella scelta del *primo uomo*. Questo ingaggio fu particolarmente vantaggioso per Senesino: grazie a Bordoni, poté ristabilire i contatti con Handel a Venezia e ottenere infine ciò che realmente cercava, ovvero un nuovo contratto con la Royal Academy di Londra.

Parole chiave: Faustina Bordoni; Francesco Bernardi, il Senesino; Sebastiano Ricci; Gaetano Grossatesta; Teatro San Cassiano; Alessandro Pepoli; Carlo Broschi, Farinelli; George Friderich Handel.

Faustina Bordoni invested a considerable amount of money in the 1728-1729 operatic season at the Teatro San Cassiano. The long awaited Venetian debut of Farinelli at the rival theatre of San Giovanni Grisostomo probably prompted the San Cassiano to make a special financial effort by staging a lavish production of Giacomelli's *Gianguir* (in addition to Orlandini's *Adelaide*) and hiring the international star Francesco Bernardi, il Senesino, to sing alongside Bordoni. Faustina Bordoni's actual role and influence in these productions, however, remain elusive. Two recently discovered documents at the Archivio di Stato in Venice and letters written by Alessandro Pepoli to his brother Sicinio in Bologna, cast further light on the San Cassiano enterprise. One of these documents in particular provides circumstantial evidence to suggest that Bordoni may indeed have acted as co-impresaria. As such, Bordoni was instrumental to the selection of the *primo uomo*. This engagement was particularly useful to Senesino. Thanks to Bordoni, he could re-establish contact with Handel in Venice and eventually gain what he was really after: a new contract with the Royal Academy in London.

Keywords: Faustina Bordoni; Francesco Bernardi, il Senesino; Sebastiano Ricci; Gaetano Grossatesta; San Cassiano Theatre; Alessandro Pepoli; Carlo Broschi, Farinelli; George Friderich Handel.

 Teresa Chirico, *Una potente dea arcadica: Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel nella serenata Sacrificio a Venere di Giovanni Bononcini (Roma 1714)*

Tramite il caso di studio della serenata *Sacrificio a Venere* (28 agosto 1714) su testo di Pietro Pariati e musica di Giovanni Bononcini, dedicata all'imperatrice Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel (1691-1750), consorte di Carlo VI, si esamina la questione del potere femminile in relazione alla committenza e alle connotazioni relative alla stessa dedicataria presenti nel testo e nella musica. *Sacrificio a Venere* fu fatta allestire dall'ambasciatore dell'Impero austriaco a Roma, il conte Johann Wenzel von Gallas in un teatro

effimero sulla facciata di Palazzo Colonna di fronte alla propria residenza (Palazzo Odescalchi in Piazza SS. Apostoli), progettato dall'architetto Giulio Contini; la scenografia ritraeva una spiaggia di mare alla foce del Tevere. I nobili e l'alto clero furono ospitati in una loggia creata sulla facciata di Palazzo Odescalchi mentre il popolo assisteva in piazza. Gallas si era appena insediato a Roma; la serenata costituì il primo evento musicale sontuoso di propaganda asburgica dopo la Guerra di successione spagnola. L'ambasciatore mirava a costruire una nuova immagine dell'impero austriaco, non più nemico di Roma ma generoso sodale attraverso l'«iconizzazione» della figura dell'imperatrice. *Sacrificio a Venere* fu eseguita da quattro solisti, coro e orchestra; per la prima volta a Roma furono utilizzati i corni, già in uso da tempo in Austria. Lo studio esamina le connotazioni testuali e musicali della serenata, mettendo in rilievo gli elementi che richiamavano quella figura: la famosa bellezza, l'essere «madre» del Sacro Romano Impero, la deizzazione e la collocazione in scenari arcadici, l'uso dei corni come richiamo alle attività venatorie dell'imperatrice, la magnificenza e il suo potere politico come Venere vittoriosa. L'indagine su altre composizioni musicali dedicate a Elisabetta Cristina tra il periodo del suo governo a Barcellona da regina e la fine della Guerra di successione da imperatrice (quando non fu più coinvolta in affari politici) fa emergere un comune denominatore programmatico sotteso a diverse opere sia a livello testuale, sia musicale; un progetto di propaganda che mirava alla costruzione di una figura straordinariamente bella e materna ma allo stesso tempo potente e vittoriosa. Da tale osservazione scaturisce una domanda: quale ruolo ebbe Elisabetta Cristina in tale progetto? La sua attività di reggente negli anni spagnoli e alla fine della Guerra di successione, in un momento storico estremamente delicato per gli equilibri europei, suggerisce la sua partecipazione a strategie politiche alle quali la letteratura e la musica non furono estranee.

Parole chiave: serenata *Sacrificio a Venere*; Giovanni Bononcini; Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel; Paolo Antonio Rolli, Johann Wenzel von Gallas; mecenatismo musicale a Roma nella prima metà del XVIII secolo; patronaggio femminile.

Through the case study of the serenata *Sacrificio a Venere* (August 28, 1714), text by Pietro Pariati and music by Giovanni Bononcini, dedicated to Empress Elisabeth Christine of Brunswick-Wolfenbüttel (1691-1750), consort of Charles VI, this article examines the issue of female power in relation to patronage and the connotations related to the dedicatee herself, as reflected in both the text and the music. *Sacrificio a Venere* was staged by the ambassador of the Austrian Empire in Rome, Count Johann Wenzel von Gallas, in an ephemeral theatre constructed on the façade of Palazzo Colonna, directly opposite his residence (Palazzo Odescalchi in Piazza SS. Apostoli) and designed by the architect Giulio Contini. The scenography depicted a seaside beach at the mouth of the Tiber. Nobles and high-ranking clergy were hosted in a loggia built on the façade of Palazzo Odescalchi, while the common people watched from the square. Gallas had just taken up residence in Rome; the serenata constituted the first sumptuous musical event of Habsburg propaganda after the War of the Spanish Succession. The ambassador aimed to build a new image of the Austrian Empire, no longer an enemy of Rome but a generous associate through the 'iconization' of the empress's figure. *Sacrificio a Venere* was performed by four soloists, choir, and orchestra; notably, horns were used for the first time in Rome, an instrument already in use in Austria. The study examines the textual and musical connotations of the

serenata, highlighting the elements that evoked the empress's persona: her famous beauty, her role as 'mother' of the Holy Roman Empire, her deification and placement in Arcadian scenarios, the use of horns as a reference to her hunting activities, her magnificence and political power as a triumphant Venus. The investigation into other musical compositions dedicated to Elisabeth Christine, spanning her reign in Barcelona as queen to the end of the War of Succession as empress (when she was no longer involved in political affairs), reveals a common programmatic denominator underlying various works at both textual and musical levels; a propaganda project that aimed at building an extraordinarily beautiful and maternal figure, yet also powerful and victorious. This observation raises a central question: what role did Elisabeth Christine herself play in this project? Her activity as regent during the Spanish years and the conclusion of the War of Succession, an extremely delicate historical moment for European balances, suggests her active role in political strategies to which literature and music were not extraneous.

Keywords: serenata *Sacrificio a Venere*; Giovanni Bononcini; Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel; Paolo Antonio Rolli, Johann Wenzel von Gallas; musical patronage in the first half of the eighteenth century in Rome, female patronage.

 Katharina Sophie Diestel, *Maria Camati Brambilla als Sängerin-Impresaria: Female agency im Italienischen Opernbetrieb des 18. Jahrhunderts*

Maria Camati was one of the few female impresarias in 18th-century opera, making her a remarkable example of female participation in a leading administrative role. Her dual function as a singer-impresaria serves as a case study for researching female presence, visibility, influence, self-determination and agency within the Italian opera business of the period. Camati's international artistic career alongside her work as impresaria are analysed in the context of female agency, network theory and cultural as well as repertoire transfer. In particular, the article investigates the nature of Camati's agency and the extent of her influence as an impresaria in the examined productions of Metastasio's *L'Antigono* from Rovigo (1752) and Vicenza (1753). Based on a critical source analysis of the libretti, whose dedications are signed by Camati as impresaria – a rarity for a woman in such a position at the time – the article uncovers new insights into female leadership in 18th-century opera. It offers an interdisciplinary contribution to gender research and adds to ongoing research on women in opera, incorporating intersectional factors.

Parole chiave: Maria Camati Brambilla; impresaria; agency femminile; reti artistiche; transfer di repertori.

Maria Camati fu una delle poche impresarie donne attive nell'opera del XVIII secolo, rappresentando un esempio significativo di partecipazione femminile in un ruolo amministrativo di primo piano. La sua duplice funzione di cantante e impresaria costituisce un caso di studio per la ricerca sulla presenza, visibilità, influenza, autodeterminazione e *agency* femminile nell'ambito dell'attività operistica italiana del periodo. La carriera artistica internazionale di Camati e il suo lavoro di impresaria sono analizzati nel contesto dell'*agency* femminile, della *network theory* e del trasferimento culturale e di repertorio. L'articolo indaga in particolare la natura dell'*agency* di Camati e la portata della sua influ-

enza come impresaria nelle produzioni esaminate de *L'Antigono* di Metastasio a Rovigo (1752) e Vicenza (1753). Basandosi su un'analisi critica delle fonti dei libretti, le cui dediche sono firmate da Camati in qualità di impresaria – una rarità per una donna in tale posizione all'epoca – l'articolo offre nuove prospettive sulla *leadership* femminile nell'opera del XVIII secolo. Esso propone un contributo interdisciplinare agli studi di genere e si inserisce nella ricerca in corso sulle donne nell'opera, integrando fattori intersezionali. *Keywords*: Maria Camati Brambilla; impresario; female agency; artistic networks; repertoire transfer.

📖 Richard Erkens, *Searching for the “impresaria” or “direttrice”: Women as Entrepreneurs within Figurations of Opera Production*

L'attuale ricerca sul business dell'opera italiana presenta un quadro sempre più sfaccettato della varietà di condizioni istituzionali, contrattuali ed economiche in cui l'opera veniva prodotta nel XVIII secolo. Questo contribuisce a rafforzare la comprensione dell'impresario come figura chiave operante all'interno di varie interdipendenze. Comprendere la storia delle produzioni operistiche esclusivamente attraverso parametri sistemici non è più sufficiente. È necessario raccontarla anche in termini di figurazioni – secondo Norbert Elias – e quindi come eventi stagionali individuali, non sistemici. Questa prospettiva richiede un approfondimento specifico delle funzioni di *leadership* femminile all'interno di tali figurazioni della produzione lirica. Nell'analizzare questo argomento, è necessario innanzitutto affrontare il problema della trasmissione delle fonti e delle testimonianze storiche frammentarie delle donne come imprenditrici. Su questa base si esporranno i rapporti di dipendenza di una “impresaria” o di una “direttrice” come Maria de Rosis Colonnese (Teatro Capranica, Roma), Camilla Mattei (Teatro degli Erranti, Brescia) o Teresa Colonna (Teatri Grimani, Venezia), nonché l'ampiezza del loro potere decisionale e le marcate differenze rispetto ai colleghi uomini.

Parole chiave: produzione operistica; *agency* femminile, figurazione; impresario; impresaria.

Current research on the business of Italian opera paints an increasingly nuanced picture of the variety of institutional, contractual, and economic conditions under which opera was produced in the 18th century. This reinforces an understanding of the impresario as a key figure operating within various interdependencies. Understanding the history of opera productions exclusively within systemic parameters is no longer sufficient. It must also be narrated in terms of *figurations* – according to Norbert Elias – and therefore as individual, non-systemic seasonal events. This perspective entails delving specifically into women's leadership functions within such figurations of opera production. In approaching this topic, one must first address the problem of source transmission and non-definitive historical evidence of women as entrepreneurs. On this basis, the study will explore the dependency relations of an “impresaria” or a “direttrice” such as Maria de Rosis Colonnese (Teatro Capranica, Rome), Camilla Mattei (Teatro degli Erranti, Brescia) or Teresa Colonna (Grimani theatres, Venice), along with the extent of their decision-making powers and the apparent differences from their male colleagues.

Keywords: opera production; female agency; figuration; impresaria; impresario.

 Kordula Knaus, Andrea Zedler, *Influencers in the Shadow: Women Singers and the Dissemination of Opera Buffa in Europe*

La storia della diffusione europea della prima opera buffa è solitamente narrata come una vicenda di impresari come Angelo Mingotti, Francesco Crosa, Eustachio Bambini o Giovanni Battista Locatelli, impegnati a riunire una compagnia in Italia (spesso a Venezia, Bologna o Milano) e a intraprendere tournée verso Nord, Ovest o Est per proporre il proprio repertorio nei teatri cittadini o di corte. Il ruolo dei cantanti, e in particolare delle cantanti donne, in questo processo di disseminazione è stato spesso trascurato, poiché le fonti scritte che potrebbero far luce su tale ruolo sono generalmente scarse. L'articolo propone di adottare i metodi del *network analysis* e sostiene che la combinazione tra lo studio delle reti empiriche e l'analisi delle fonti storiche consenta di ampliare la nostra comprensione dei processi di produzione e di circolazione dell'opera buffa. L'influenza delle cantanti viene così messa in luce da diverse prospettive, quali la trasmissione delle informazioni, il reclutamento e la distribuzione del materiale musicale.

Parole chiave: network analysis; opera buffa; opera italiana; Settecento; cantanti d'opera.

The history of the European dissemination of early opera buffa is usually told as a story of impresarios like Angelo Mingotti, Francesco Crosa, Eustachio Bambini or Giovanni Battista Locatelli, putting together a troupe in Italy (often Venice, Bologna or Milan) and travelling to the North, West or East to offer their repertoire to various city or court theatres. The role of singers, and particularly woman singers, in this dissemination process is often overlooked because written sources that could illuminate this role are usually scarce. The article will discuss methods of network analysis and argue that the combination of the study of empirical networks and historical sources can help broaden our understanding of production and dissemination processes of opera buffa. The influence of woman singers is hereby illuminated from various angles such as information flow, recruitment, and the distribution of musical material.

Keywords: network analysis; opera buffa; Italian opera; 18th century; opera singers.

 Francesca Menchelli-Buttini, *Vittoria Tesi in Merope a Vienna (1749)*

A chiusura di una carriera fortunatissima, acclamata come il miglior contralto dell'epoca, sia per la maestria nella recitazione, sia per una voce eccellente, Vittoria Tesi cantò ancora in qualità di prima donna a Vienna nel 1748-1751. Fra le immagini femminili cui ella prestò voce e gesto figurano anzitutto le eroine eponime Semiramide, Didone, Andromaca e Merope. Il dramma di *Merope* è classificato nei repertori come riproposizione dello spettacolo inaugurato a Venezia nel 1741-1742 con musica di Niccolò Jommelli, sebbene lo studio della partitura e del libretto dimostri in realtà come il rapporto della rappresentazione del 1749 con il precedente veneziano si limiti alla protagonista, interpretata in entrambe le occasioni da Tesi. La presenza a Vienna della cantante e di Jommelli favorì la ripresa di un ruolo femminile che aveva garantito ad entrambi un esito trionfale a Venezia. L'articolo intende anzitutto approfondire le differenze d'impianto del dramma del 1749 rispetto alla tradizione librettistica del soggetto, tenendo conto di alcune divergenze fra testo e partitura. Si intende quindi rintracciare la provenienza dei

pezzi sostitutivi, probabilmente adattati a musica preesistente, verificarne la congruenza rispetto alle fonti, e valorizzare l'eventuale contributo degli interpreti – in particolare Tesi – alla definizione di un simile mosaico.

Parole chiave: Vittoria Tesi; Gaetano Majorano (Caffarelli); Niccolò Jommelli; *Merope*; opera italiana in Vienna; riprese della *Merope* di Jommelli; collaborazione dei cantanti alla rappresentazione.

Closing a very successful career as the best contralto of her time, both for her skill in acting and for an excellent voice, Vittoria Tesi sang again as prima donna in Vienna in 1748-1751. Among the female roles to which she lent her voice and gesture were the eponymous heroines Semiramis, Dido, Andromache and *Merope*. The drama of *Merope* is classified in the repertories as a revival of the Venetian performance of 1741-1742 with music by Niccolò Jommelli. However, a study of the score and libretto shows how the relationship of the 1749 performance with the Venetian precedent is limited to the protagonist, played on both occasions by Tesi. The presence of the singer and Jommelli in Vienna favoured the revival of a female role that had guaranteed both a triumphant outcome in Venice. This essay first intends to investigate the differences in the structure of the 1749 drama with respect to the librettistic tradition of the subject. Particular attention is devoted to discussing some discrepancies between text and score. An attempt will then be made to trace the provenance of the substitute pieces (probably adapted from pre-existing music), to verify their congruence with the sources and to highlight the possible contribution of the performers – in particular Tesi – to the definition of such a mosaic.

Keywords: Vittoria Tesi; Gaetano Majorano (Caffarelli); Niccolò Jommelli; *Merope*; Italian opera in Vienna; revivals of Jommelli's *Merope*; singers' co-agency on performance.

Berthold Over, *Female Protectors of Singers in Venetian Opera, c. 1710-1760*

Questo articolo prende in esame alcune formule di protezione nei libretti veneziani tra il 1710 e il 1760. Fin dall'inizio del Settecento i cantanti rendevano noti al pubblico i loro protettori e protettrici. Come mostra l'esempio della corte di Monaco di Baviera, la protezione era un atto formale. I cantanti ricevevano diplomi ufficiali nei quali era dettagliata la protezione e che potevano essere mostrati agli organizzatori degli spettacoli operistici. Già dai primi decenni del secolo compaiono anche donne come protettrici. Queste provenivano dagli ambienti di corte e dell'alta nobiltà, in particolare da Modena, Firenze, Roma, Napoli e dai territori di lingua tedesca a nord delle Alpi. Dall'analisi dei dati biografici emergono alcuni modelli: si trattava per lo più donne sposate, soggette ai mariti, e solo in misura minore di vedove, che godevano di uno stato più indipendente nella società. Protegendo cantanti, le donne sposate uscivano dai limiti imposti dal matrimonio. Tra queste alcune erano eredi universali e probabilmente godevano di uno status speciale all'interno della famiglia del marito, alla quale portavano ricchezza e prestigio sociale. In sintesi, il fatto che le donne proteggessero cantanti dimostra la loro capacità di farlo e la volontà di rendere noto al pubblico il proprio capitale culturale. Inoltre, queste protezioni gettano luce sulla pratica musicale

privata nella sfera femminile, poiché è probabile che i cantanti protetti si esibissero nei salotti privati dei loro palazzi.

Parole chiave: opera; protezione di cantanti; protettrici; sociologia della musica.

As a case study this article focuses on protection formulas in Venetian librettos between 1710 and 1760. From the beginning of the 18th century singers made their protectors known. As the example of the Munich court shows, protection was a formal act. Certificates detailing the protection were issued to singers who could show these to the organizers of the operatic spectacles. From the first decades of the century women appear as protectors. These women came from courts or high nobility, especially from Modena, Florence, Rome, Naples and the German-speaking territories north of the Alps. As a result of researching biographical details, several patterns can be observed: they were mostly married women who were subject to their husbands; only a small number were widows who had a more independent status in society. By protecting singers, married women thus stepped out of the restrictions of marriage. Some were sole heiresses who may have had a special status in the family of their husbands to which they brought economic and social wealth. The fact that women protected singers shows their ability to do so and their wish to make their cultural capital known. Moreover, their protections shed light on private music making in the female sphere, as it seems probable that the protected singers performed in the protectors' private salons.

Keywords: opera; protection of singers; female protectors; sociology of music.

 Franco Piperno, «*Son donna, e basta*». *L'immagine delle cantanti nei drammi giocosi del Settecento*

Attraverso lo scrutinio di alcune decine di libretti di drammi giocosi a soggetto metateatrale, si descriverà l'evolversi della figura e dei comportamenti della "cantarina" (la cantante d'opera professionista) nell'immaginario del pubblico del Settecento relativamente ad aspetti performativi, sociali, culturali ed economici. Il ritratto delle cantarine fornito da queste fonti è importante perché esposto al pubblico composito dei teatri e non racchiuso, a beneficio di pochi, in documenti confidenziali. Si osserverà in particolare come il mestiere di cantatrice d'opera delineato in queste fonti è spesso affrontato per risolvere problemi economici di una infelice condizione familiare originaria ed è mezzo, attraverso i comportamenti moralmente disinvolti praticati dalle cantarine, per conseguire un matrimonio garante di una migliore condizione sociale.

Parole chiave: opera comica; soggetti metateatrali; professione delle cantarine; moralità delle cantarine; condizione della donna nel '700.

Through the scrutiny of several dozen librettos of *drammi giocosi* with metatheatrical subjects, this study traces the evolution of the figure and behaviours of the *cantarina* (the professional female opera singer) in the imagination of the eighteenth-century public, in relation to performative, social, cultural and economic aspects. The portrait of the *cantarine* offered by these sources is important because it is exhibited to the composite audience of the theaters, rather than enclosed in confidential documents, for the benefit

of a few. In particular, it will be observed how the profession of female opera singer outlined in these sources is often faced by economic hardship of an unhappy family condition. Moreover, through the morally nonchalant behaviour practised by the “cantarine”, it is a means to achieve a marriage that guarantees a better social and financial condition. *Keywords:* comic opera; metatheatrical subjects; profession of female singers; morality of female singers; condition of women in the eighteenth century.

📖 Giovanni Polin, «*La sensibilità, il sapore e la delicatezza d'un ottimo gusto*». *Giovanna Astrua tra agilità e stile sostenuto da Napoli a Berlino*

Partendo dalle notizie fornite dal trattato di Giovanni Battista Mancini, l'intervento intende definire modi e motivi attraverso i quali questa virtuosa influenzò la scrittura drammaturgica e musicale delle opere per cui venne ingaggiata. Cercando di definire meglio in pratica in che cosa consistesse quello “stile sostenuto” che, accanto al canto d'agilità, fu così tanto da lei “abbellito e ravvivato” da portarla ad essere considerata da importanti intellettuali della sua epoca, come Voltaire o Federico II di Prussia, come una delle massime virtuose che calcarono i palcoscenici europei intorno alla metà del '700, emerge la figura di una interprete con capacità attoriali e virtuosistiche perfette per incarnare gli altissimi ideali drammaturgico-musicali del sovrano tedesco.

Parole chiave: Giovanna Astrua; Federico II di Prussia; *agency*; Carl Heinrich Graun; Leonardo Leo.

Drawing on the information provided by Giovanni Battista Mancini's treatise, this paper aims to define the ways and means through which this virtuosa influenced the dramaturgical and musical writing of the operas for which she was engaged. By attempting to better define in practice what constituted the 'sostenuto style' that, alongside coloratura singing, was so 'embellished and enlivened' by her, the study highlights how she came to be regarded by important intellectuals of her time, such as Voltaire or Frederick II of Prussia, as one of the greatest virtuosos to tread European stages in the mid-18th century. What emerges is the portrait of a performer with perfect acting and virtuosic abilities to embody the lofty dramaturgical-musical ideals of the German sovereign.

Keywords: Giovanna Astrua; Frederick II of Prussia; *agency*; Carl Heinrich Graun; Leonardo Leo.

📖 Brad Carlton Sisk, «*Vuò che sia concessa oggi la morte mia solo a me stessa*»: *The Prima donna's Embodied Agency in the Transnational Propagation of the Tragic Finale*

Nella versione originale del 1715 dell'opera tragica intitolata *Amore e maestà* (in seguito trasformata in *Arsace*), il librettista Antonio Salvi e il compositore Giuseppe Maria Orlandini conclusero l'opera rivestendo l'ideazione suicida e i sensi di colpa della regina Statira sotto forma di una scena ed aria solistica per la prima donna, Margherita Durastanti. Riproponendo il ruolo a Londra sei anni dopo, a pochi giorni dal parto, la Durastanti contribuì alla revisione del testo (compreso il finale), assecondando uno

sforzo generale volto a mettere in luce non solo il personaggio ma anche la cantante nel modo più favorevole possibile. Nel frattempo, il testo del finale fu riscritto nel 1717 per un'altra prima donna, Marianna Benti Bulgarelli, nota come "La Romanina", trasformandosi in un dinamico *tour de force* di azione scenica che enfatizzava il crollo mentale del personaggio. Questa riscrittura divenne immediatamente la versione standard in Italia, attraversando infine le Alpi negli anni '30 e '40 del Settecento, quando raggiunse la corte viennese e sostituì il finale "Durastanti" di Londra e Amburgo come versione preferita. Molte di queste produzioni all'estero videro protagoniste cantanti che avevano recitato come seconde della prima donna La Romanina (come Antonia Merighi), oppure che adottarono esse stesse il nome d'arte della Romanina (come Caterina Aschieri). Il presente studio utilizza le intuizioni di Agamben sulla natura della tragedia per esplorare: il finale nelle sue varie iterazioni su entrambi i versanti delle Alpi, le implicazioni (meta-)teatrali dei suoi temi tragici dell'*hamartía* e dell'*aidos*, e le cantanti-tragediennes la cui incarnazione di questi temi ha influenzato la forma e il contenuto di uno dei finali più straordinari di qualsiasi tragedia per musica del primo Settecento.

Parole chiave: Margherita Durastanti; La Romanina; Arsace; finale tragico; embodied agency; mobilità transnazionale; recitativo

In the original 1715 version of the tragic opera *Amore e maestà* (later known as *Arsace*), librettist Antonio Salvi and composer Giuseppe Maria Orlandini ended the opera by clothing the guilt-ridden suicidal ideation of the queen Statira in the guise of a solo *scena ed aria* for the *prima donna*, Margherita Durastanti. Reviving the role in London six years later while days away from giving birth, Durastanti helped revise the text (including the finale) as part of a general effort to portray the singer as much as the character in the best light possible. Meanwhile, the text of the finale was rewritten in 1717 for another *prima donna*, Maria Anna Benti Bulgarelli a.k.a. "La Romanina", as a dynamic *tour de force* of stage action emphasizing the character's mental collapse. This rewrite would immediately become the standard version in Italy, finally crossing the Alps in the 1730s and '40s, when it reached the Viennese court and displaced the "Durastanti" finale of London and Hamburg as the preferred version. Several of these productions abroad starred singers who had either performed as the *seconda* to La Romanina's *prima donna*, such as Antonia Merighi, or who adopted the stage name "Romanina" for themselves, such as Caterina Aschieri. The present study uses Agambenian insights on the nature of tragedy to explore: the finale in its various iterations on both sides of the Alps, the (meta-)theatrical implications of its themes of tragic *hamartía* and *aidos*, and the singer-tragediennes whose embodiment of these themes impacted the form and content of one of the most remarkable finales of any early eighteenth-century *tragedia per musica*.

Keywords: Margherita Durastanti; La Romanina; Arsace; tragic finale; embodied agency; transnational mobility; recitative.

 Gianluca Stefani, *Faustina Bordoni: una cantante-impresaria dalla fortuna europea*

Questo articolo analizza una serie di documenti poco noti o inediti che contribuiscono a una più accurata ricostruzione del profilo di Faustina Bordoni (1697-1781). L'attenzione

non è rivolta tanto alla sua celebre carriera di cantante quanto al suo ruolo attivo nella promozione della vita teatrale e musicale in Italia e in Europa. Considerata nel suo pieno contesto sociale e culturale, Faustina Bordoni emerge come una virtuosa capace di influenzare e organizzare il sistema produttivo dell'opera in musica in un'epoca in cui tali prerogative erano rare per una donna.

Parole chiave: Johann Adolf Hasse; impresari; teatri d'opera; Venezia; Londra.

This essay analyzes a series of little-known or unpublished documents that contribute to a more accurate reconstruction of the profile of Faustina Bordoni (1697-1781). The focus is not so much on her renowned singing career as on her active role in promoting theatrical and musical life in Italy and across Europe. Considered within her full social and cultural context, Faustina Bordoni emerges as a virtuosa capable of influencing and organizing the opera production system at a time when such prerogatives were rare for a woman.

Keywords: Johann Adolf Hasse, impresarios, opera theatres, Venice, London.

Reinhard Strohm, *The Emancipation of Anna Girò*

Il saggio traccia la carriera di Anna Tessieri, detta 'la Girò' (c. 1710-?1769), mezzosoprano mantovana/veneziana, che per molti anni cantò in opere sotto la guida del compositore e direttore Antonio Vivaldi. Il saggio è suddiviso in tre sezioni. La prima e la terza sezione, dedicate alla biografia personale di Anna Girò, si basano sulle ricerche d'archivio di Gastone Vio (1988). La prima concerne il matrimonio di Anna, nel 1748, col nobile Antonio Maria Zanardi Landi, e discute aspetti legati al matrimonio e all'emancipazione legale delle donne, dall'epoca settecentesca fino alle sue implicazioni nel presente. Dall'epoca fino al presente. La terza sezione interroga alcuni documenti risalenti al 1725 e al 1748, dai quali si deduce che Paolina Trevisan non fosse la sorellastra maggiore di Anna, come era sempre stato ritenuto, ma sua madre non sposata. La seconda sezione traccia la carriera artistica della cantante dal 1723 al 1748, proponendo l'ipotesi che l'influenza musicale di Vivaldi sia gradualmente diminuita durante quegli anni, probabilmente corrispondendo al consenso e alle ambizioni di Anna. In conclusione, Anna Girò non fu mai emancipata nel senso strettamente legale, perché fu sempre accompagnata da sua madre fino al 1748, ma ottenne un certo grado di indipendenza artistica dal maestro Vivaldi nel corso della sua carriera di cantante.

Parole chiave: Zanardi Landi famiglia; Minna Wagner; Paolina Trevisan; madre di Anna Girò; pasticcio; Antonio Vivaldi.

The essay traces the career of Anna Tessieri, *detta la Girò* (c. 1710-?1769), a Mantuan/Venetian mezzosoprano who for many years performed under the guidance of the composer and opera director Antonio Vivaldi. The essay is in three sections. The first and third sections, based on archival documents researched by Gastone Vio (1988), deal with the personal biography of Anna Girò. Section One concerns her marriage to the nobleman Antonio Maria Zanardi Landi in 1748 and considers the legal status of women in marriage and celibacy, both in the eighteenth century and in its enduring implications

today at the time and until today. Section Three discusses implications of the documents of 1748 and another of 1725, from which it is concluded that Paolina Trevisan was not Anna's much older half-sister, as hitherto assumed, but her unmarried mother. Section Two surveys Anna's operatic career between 1723 and 1748, suggesting how the musical influence of Antonio Vivaldi gradually diminished over the years, probably with her consent and fulfilling her own aspirations. In conclusion, Anna Girò was never 'emancipated' in a strictly legal sense, because she was accompanied by her mother until 1748, but she achieved some artistic independence from her tutor Vivaldi in the course of her musical career.

Keywords: Zanardi Landi family; Minna Wagner; Paolina Trevisan; mother of Anna Girò (*madre di*); pasticcio opera; Antonio Vivaldi.

 Gesa zur Nieden, *Poetics of Mobility. Metatheatrical reflections on Women Singers in Niccolò Jommelli's La Critica (Ludwigsburg 1766) and its Subsequent Versions*

La «cantata» *La Critica* di Gaetano Martinelli e Niccolò Jommelli (Stoccarda 1766) è strettamente legata alla partenza imminente di Jommelli da Stoccarda e quindi alla conseguente mobilità dei suoi autori e dei cantanti coinvolti. Da Stoccarda, l'opera si diffuse come "divertimento" a Mannheim (*Il Gioco di Picchetto*, 1773) e a Lisbona (*L'accademia in musica* e *La Conversazione*, 1775). Il contributo mette a confronto le diverse versioni per cogliere la particolare poetica dell'opera metateatrale, che non si concentra sui singoli cantanti e le loro carriere, ma sulla storia dell'opera europea, riprodotta in chiave giocosa. In questo contesto, la comprensione dei ruoli da parte delle cantanti gioca un ruolo centrale nel creare una transizione tra la musica italiana e quella francese verso un suono orchestrale inteso come naturale. Una tale poetica non corrispondeva ancora alle mobilità storico-culturali e alla concezione dei ruoli delle cantanti coinvolte, che nel Settecento erano piuttosto interpretate alla luce de *Il Teatro alla Moda* di Benedetto Marcello.

Parole chiave: metateatro; opera buffa; mobilità; poetica; trasfer musicali; gerarchie dei ruoli; habitus dei cantanti; castrati; gioco; drammaturgia; suono; pastorale; orchestra; arie francesi.

The «cantata» *La Critica* by Gaetano Martinelli and Niccolò Jommelli (Stuttgart, 1766) is closely connected to Jommelli's imminent departure from Stuttgart and thus to the forthcoming mobility of its authors and of the singers involved. From Stuttgart, the work spread as a "divertimento" to Mannheim (*Il Gioco di Picchetto*, 1773) and to Lisbon (*L'accademia in musica* and *La Conversazione*, 1775). This contribution compares the different versions in order to grasp the specific poetics of the metatheatrical work, which is not oriented toward individual singers and their careers, but rather toward the history of European opera, playfully reenacted. In this context, the singers' understanding of their roles plays a central part in creating a transition between Italian and French music towards an orchestral sound conceived as "natural." Such a poetics did not yet correspond either to the historical-cultural mobilities or to the conception of the singers' roles

at the time, which in the eighteenth century were still largely understood in the light of Benedetto Marcello's *Il Teatro alla Moda*.

Keywords: metatheatre; opera buffa; mobility; poetics; music transfers; role hierarchies; singers' habitus; castrati; game; dramaturgy; sound; pastoral; orchestra; French airs.

Gli autori

DANIEL BRANDENBURG ha compiuto gli studi universitari a Bonn ed è stato ricercatore ospite presso il Reparto di Storia della Musica dell'Istituto Storico Germanico di Roma. In veste di docente svolge corsi di storia dell'opera presso l'Institut für Musikwissenschaft dell'Università di Salisburgo (dal 1994) e presso il Dipartimento di Storia dello Spettacolo musicale dell'Università di Bayreuth (dal 2001). Dal 2015 al 2018 ha diretto il progetto di ricerca "Italian Operists as cultural network" (FWF, Università di Salisburgo). Dal 2018 al 2023 è stato membro dello staff editoriale della Gluck-Gesamtausgabe, per la quale ha curato l'edizione di lettere e documenti di Christoph Willibald Gluck (pubblicata nel 2024). Dal 2011 al 2018 è stato editore (insieme a Frieder Reinighaus) della *Österreichischen Musikzeitschrift*. Le sue aree di ricerca comprendono la storia dell'opera (italiana) del Settecento e Ottocento, l'arte del canto e i suoi protagonisti dal Seicento a oggi, i diari di viaggio del Grand Tour (e oltre) come fonti storico-musicali, nonché la vita e le opere di Christoph Willibald Gluck e Wolfgang Amadé Mozart. Tra le sue recenti pubblicazioni: Daniel Brandenburg (a cura di), Mirijam Beier (in collaborazione): *Die Operisti als kulturelles Netzwerk. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker*, 2 voll., Vienna, Akademie der Wissenschaften, 2021.

BELLA BROVER-LUBOVSKY holds degrees in musicology and music theory. She is a Professor and currently serves as Vice-President at the Jerusalem Academy of Music and Dance. Prior to this, she was a Senior Research Fellow at the Hebrew University, a Research Fellow at the Italian Academy for Advanced Studies in America (Columbia University), and a Postdoctoral Fellow at the University of Illinois. Her research interests focus on music and the history of ideas in eighteenth-century Italy, tonal and harmonic theories, and music in Russia. She is the author of *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi* (Indiana University Press, Academic Studies Press) and the editor of dramatic and sacred compositions by Giuseppe Sarti (A-R Editions), among other volumes. Brover-Lubovsky is a recipient of the Thurnau Award (University of Bayreuth) and has received research grants from the Einstein Foundation (Berlin), the Israel Science Foundation, the Italian Academy for Advanced Studies in America (Columbia University), the Vittore Branca Center for the Study of Italian Culture (Fondazione Cini), and the Newberry Library.

MELANIA BUCCIARELLI is Professor of Music History at the Norwegian University of Science and Technology, Trondheim (NTNU). She received a PhD in Historical Musicology from King's College London under the supervision of Reinhard Strohm (1998), and held senior lectureships at Oxford Brookes University and City University London before joining NTNU in 2016. Her research focuses on eighteenth-century Italian opera, theatre and literature from a range of musicological and interdisciplinary perspectives including studies on genre, dramaturgy, period acting, and singers's careers and agency. Her publications include *Italian Opera and European Theatre (1680-1720)*; *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm* (with B. Joncus); *Italian Opera in Central Europe* (with N. Dubowy and R. Strohm), as well as articles in *Cambridge Opera Journal* and *Eighteenth-Century Music*. She currently leads the international research project "Women, Opera and the Public Scene in Eighteenth-century Venice" (WoVen), funded by the Norwegian Research Council (2022-2027).

TERESA CHIRICO è docente di *Musicologia e storia della musica* presso il Conservatorio di Musica "Santa Cecilia" di Roma. È laureata in Lettere, diplomata in Pianoforte e in Canto; ha conseguito il Dottorato di ricerca in Beni Culturali e Territorio – Musicologia e Storia della musica presso l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata". Ha partecipato a numerosi convegni internazionali e a comitati scientifici di convegni internazionali. È stata nel team di ricerca del progetto internazionale PerformArt in partnership con l'École Française de Rome. È stata supervisor per PhD dell'Universiteit di Leiden – Academy of Creative and Performing Arts. È nei Collegi dei Dottorati *Culture, pratiche e tecnologie del cinema, dei media, della musica, del teatro e della danza* del DAMS – Università Roma Tre e in *Scienze e culture del patrimonio musicale* del Conservatorio di Roma. Insegna nel Master AREMUS del Conservatorio Santa Cecilia di Roma. Suoi articoli sono comparsi in prestigiose riviste internazionali in italiano, inglese, tedesco, spagnolo, portoghese. Ha collaborato con la RAI – Terza Rete Radiofonica, con il *Dizionario Biografico degli Italiani* e con *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. È autrice di tre monografie tra cui *L'aquila bicipite e la musica. Il cardinale Pietro Ottoboni nell'epoca di Alessandro VIII (1688-1691) da documenti della biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2024 (Studi e testi / 560).

KATHARINA SOPHIE DIESTEL studied Comparative Literature and Theatre Studies (BA) at the Freie Universität Berlin and Musicology (MA) at the Humboldt-Universität zu Berlin and at the Università di Roma 'La Sapienza', with a focus on opera and music sociology. She graduated in 2025. During her studies, she assisted in numerous opera and theatre productions. In 2020, she initiated the music theatre project "KugelSieben – Ein Kaleidoskop nach Carl Maria von Webers *Der Freischütz*", in which she was involved as artistic director, director and author. She has received funding from the Hamburgische Kulturstiftung, the HFMT Hamburg and the Loki Schmidt Stiftung. Her main research interests include opera and music theatre, with a particular interest in the (Italian) history of opera and the role of women in opera, both on and off stage, as well as dramaturgy, librettology, and opera staging.

RICHARD ERKENS studied first at the University of Bayreuth (Theatre Studies, Musicology and German Literature) and later at the Free University, Berlin, where he graduated in

2005 (MA). He was awarded his PhD at Free University, Berlin (2010) with a thesis on the Italian composer Alberto Franchetti and was habilitated at the Humboldt University in Berlin. He is the editor-in-chief of the periodical *wagnerspectrum* and has held research and teaching positions at the Hanover University of Music, Drama and Media, the Humboldt University in Berlin, the Franz Liszt University of Music in Weimar, and the German Historical Institute in Rome, working on a postdoctoral project on the role and influence of impresarios in 18th century Italy. Since 2023 he is the Director of the German Centre of Venetian Studies in Venice. His *Puccini Handbuch* (Metzler/Bärenreiter, 2017) was awarded the title of “Music Book of the Year” by the magazine *Opernwelt* in 2018. His main areas of research interests are (Italian) History of Opera and Musical Theatre, Musical Dramaturgy, Librettology, Music Criticism, Opera Staging and the Business of Opera (especially of the 18th century).

KORDULA KNAUS is Professor of Historical Musicology at the TU Dortmund. She has published monographs on Alban Berg’s *Lulu*, cross-gender casting in baroque opera, and baroque music history, and has co-edited volumes on music in society, gender and intersectionality, as well as an introductory handbook for students of musicology. She was principal investigator of the DFG-funded projects “*Opera buffa as a European Phenomenon. Migration, Mapping and Transformation of a New Genre*” (2017-2020), and “*Materiality and Aesthetic Transformation. The Festa teatrale L’Huomo at the Margravian Opera House Bayreuth*” (2021-2024). Recently, she completed the edition *Alban Berg. Aufsätze, Vorträge und andere Texte* for the Alban Berg Critical Edition and a study book *Musikgeschichte “Barock”*.

FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI si è formata a Pisa e a Oxford con Reinhard Strohm. L’ambito principale delle sue ricerche è l’opera italiana del Settecento, su cui ha all’attivo diverse pubblicazioni, in italiano, inglese e tedesco. Partecipa al progetto WoVen (“*Women, Opera and the Public Scene in Eighteenth-century Venice*”) con contributi sui ruoli interpretati da Vittoria Tesi a Venezia. Insegna “Storia della musica” al Conservatorio “G. Rossini” di Pesaro.

BERTHOLD OVER is a Research Associate at the University of Augsburg, where he works in the international WEAVE research project *TartinianS: Transmitting Musical Knowledge in Eighteenth-Century European Violin Playing: Tartini’s Scuola delle Nazioni in Light of its Transnational Networks (Pupils, Patrons, Printers)*, focusing on the networks surrounding Giuseppe Tartini. At the same time, he holds a similar position at the Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung in Magdeburg, where he is developing a digital catalogue of Georg Philipp Telemann’s works and a digital edition of his letters. From May 2023 until April 2024, he was a Visiting Research Fellow at Goldsmiths, University of London. Between 2007 and 2022, he was employed as a Research Associate at the Universities of Greifswald and Mainz, contributing to several international research projects, including *PASTICCIO: Ways of Arranging Attractive Operas* (DFG/NCN), *Music Migrations in the Early Modern Age: The Meeting of the European East, West and South* (MusMig, HERA), and *Die Kantate als aristokratisches Ausdrucksmedium im Rom der Händelzeit (c. 1695-1715)* (Fritz Thyssen Stiftung). He earned his PhD with a disser-

tation on music at the Venetian *ospedali* (1994) and has discovered musical autographs by Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Händel and Gustav Mahler.

FRANCO PIPERNO (1953) è professore emerito di Musicologia e Storia della musica; fino all'ottobre 2023 ha insegnato e ricoperto incarichi dirigenziali nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma «La Sapienza». È consulente artistico della Istituzione Universitaria dei Concerti di Roma, è socio ordinario dell'Accademia dell'Arcadia e socio corrispondente dell'Istituto di Studi Romani. Dirige la collana «Musicalia» del Dipartimento di Lettere e Culture moderne, condirige la collana «Historiae Musicae Cultores Bibliotheca» dell'editore Olschki, è membro del comitato scientifico della rivista «Recercare». Ha al suo attivo numerose pubblicazioni ed edizioni relative a diversi ambiti di ricerca, fra i quali la musica nelle corti italiane della prima età moderna, letteratura e musica nel Cinquecento, la musica strumentale del Seicento, fonti e istituzioni musicali romane nel Sei- e Settecento, teatro musicale e sistemi produttivi dello spettacolo operistico nel Settecento, istituzioni orchestrali dei teatri d'opera italiani dell'Ottocento. Attualmente sta curando l'edizione critica della *Beatrice di Tenda* di Vincenzo Bellini.

GIOVANNI POLIN, laureato in Musicologia all'Università di Pavia, dottore di ricerca in Musicologia all'Università di Bologna, docente ordinario di Musicologia e Storia della Musica al Conservatorio A. Vivaldi di Alessandria, è membro del comitato editoriale dell'Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Battista Pergolesi e del comitato editoriale dell'Edizione Nazionale delle opere di Antonio Vivaldi. Ha da poco ultimato con Antonio Moccia l'edizione critica del *Farnace* di Antonio Vivaldi per Casa Ricordi. Autore di oltre 70 pubblicazioni, relatore in oltre una cinquantina di convegni internazionali, ha partecipato a vari progetti di ricerca universitari.

BRAD CARLTON SISK is part of the research group WoVen ("Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice") at the Norwegian University of Science and Technology (NTNU), Trondheim, where he is currently a PhD Research Fellow and lectures in Music History. He has taught at Designskolen DSKD (Kolding), Freie Universität (Berlin), the E.F. Dall'Abaco Conservatory (Verona). He has presented papers at numerous international conferences and combines his work as a musicologist with that of a theatre director. He is the author of essays on A. Cesti and G.M. Orlandini and the editor of forthcoming critical editions of unpublished operas by both composers for Edition Gran Tonante. For the Barokkfest in Trondheim 2025, he curated the performance edition of the modern-day world premiere of Orlandini's *Arsace*.

GIANLUCA STEFANI è ricercatore presso l'Università di Firenze, dove insegna Storia del teatro e dello spettacolo. Dirige il progetto *Eunuchus. L'immagine dei castrati nella società barocca, tra spettacolo e medicina*. È stato borsista presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Caporedattore del portale telematico d'attualità Drammaturgia.it, è segretario di redazione della rivista cartacea e digitale «Drammaturgia» e fa parte del comitato scientifico della rivista «Studi goldoniani». Ha pubblicato saggi sul teatro italiano e sul teatro musicale del Sei-Settecento veneziano. Tra i suoi lavori, i volumi *I due 'gemelli' veneziani. Francesco & Francesco Santurini uomini di teatro al servizio della Serenissima*

Repubblica (2023) e *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento* (2015), vincitore del Premio Ricerca 'Città di Firenze' 2014.

REINHARD STROHM studied musicology, violin, Latin and Romance languages in Munich, Pisa, Milan and Berlin, earning his PhD in 1971 from TU Berlin (with Carl Dahlhaus). He collaborated in the critical edition of the works of Richard Wagner (1970-1982). He taught musicology at King's College London (1975-1983 and 1990-1996), Yale University (1983-1990) and Oxford University (1996-2010). He has held visiting appointments and seminars at Columbia University (New York), Chicago, Rome, Tours, Vienna, Berlin, Budapest, Zurich, Hamburg and Zagreb. Strohm's research, published by 2025 in 12 books and 230 essays, focuses on European music c.1400-c.1800, the history of opera, musical historiography and the global history of music. He directed the international research project *Towards a global history of music* (2013-2017), supported by the Balzan Prize 2012 in Musicology, for which he edited three volumes of research essays. He is editor of the online research project *Musical Life of the Late Middle Ages in the Austrian Region, c.1320-c.1520* (<https://musical-life.net>) at the University of Vienna. Forthcoming in 2025 is his book *Oper in Bewegung: Europäisches Musiktheater vom Barock zur Romantik* (Kassel etc., Bärenreiter).

ANDREA ZEDLER studied musicology and cultural studies at the University of Graz and the University of Pavia. In 2017, she completed her doctorate on Antonio Caldara's cantatas. From 2017 to 2020 she worked as postdoctoral researcher in the DFG project *The opera buffa as a European phenomenon* at the University of Bayreuth. At the same university, she also completed the DFG-transfer project '*The Festa teatrale L'Homme on the Bayreuth opera stage*'. She is currently working as a postdoctoral researcher at the University of Augsburg. Her individual project within the TartinianS-project is dedicated to the dissemination of printed and hand-copied music by Giuseppe Tartini and his pupils in Central Europe.

GESA ZUR NIEDEN is Professor of Musicology at the University of Augsburg. Previously, she held professorships at the Universities of Greifswald and Mainz. Since 2008, she has co-directed several international research projects on the mobility of early modern musicians' and the transfer of music, including ANR-DFG *Musici*, EU-HERA *MusMig*, DFG-NCN *Pasticcio*. She is currently a co-leader of the projects "Tartinians" on Giuseppe Tartini's *scuola delle nazioni* (FWF-DFG-SNF in cooperation with Graz and Basel) and "PopPrints" on the production of popular music in Austria and Germany from 1930 to 1950 (FWF-DFG, in cooperation with Salzburg and Linz). Her research interests also include the reception of Richard Wagner after 1945, the intersections of music, history, and plurality and the music aesthetics of Hannah Arendt.

