

*Travestimenti e finzioni: il gioco  
dell'ambiguità di genere tra convenzioni  
drammaturgiche e agency delle virtuose*



REINHARD STROHM

*Incognito and Incognita: Unknown and mistaken identity in  
dramma per musica  
and commedia per musica*

False identities or incognitos, whether by caused deception or by ignorance, are extremely frequent in the plots of the European theatre tradition. The incognito is also present in everyday life: disguise, dissimulation, simulation, absence, falsehood, anonymity, misreading are among the commonest human modes of interaction. In eighteenth-century plays and operas there may be gender swaps, foundlings getting new names, disguises for diplomatic, military, criminal or erotic purposes, undercover spies, royal incognitos: all these actions or conditions occurred in the social life of that era. In my essay *Le roi caché* of 2016 I suggested that incognitos happening in everyday life spilled over into the world of fiction: these occurrences were «arguably the main reason why early modern dramaturgies make so much use of the incognito».<sup>1</sup> Nevertheless, the overlap between real-life incognitos and staged ones was only partial. Theatrical rules and conveniences prevailed; staged incognitos are not always developed or resolved according to realistic expectations. There are many conventions of how they arise in a plot, who knows about them and who does not, who is affected by them, how they are resolved and what their ultimate effect is.

*Purposes of Incognitos*

The great variety of forms which the incognito took in the theatre may be classified according to the purposes it served within the dramatic plots:

1. The military/social/political incognito, with sub-categories a) diplomatic, b) spies, c) servants acting for their masters;
2. swapped and substituted heirs and blood-relations, a) unbeknown to themselves, b) deceitful;
3. gender disguise, mostly in pursuit of personal happiness;

---

<sup>1</sup> REINHARD STROHM, *Le roi caché – incognito in the dramma per musica*, «Il Saggiatore Musicale», 23/2 (2016), pp. 162-188: 165.

4. deception for erotic purposes;
5. incognito as a refuge:
  - a) to protect oneself from enemies, b) to flee the courts for a pastoral life;
  6. the chivalric incognito: a) mysterious helpers in emergencies (batmen), b) vicarious helpers in dangerous enterprises (stuntmen).

### *Genres and Styles of Incognitos*

These various theatrical devices could come from anywhere in the world of literature, but they were usually displayed according to specific literary genres and styles:

1. magic,
2. tragic,
3. heroic,
4. romantic,
5. comic,
6. pastoral.

Different styles were often mixed together in the same play.

### *Social, dramaturgical and performative aims*

The aims and meanings of staged incognitos are the main concern of my research. If we could ask an eighteenth-century expert about them, he or she would presumably first mention the ‘social’ aims of moral instruction and entertainment. The expert might then add that incognitos had to demonstrate the playwright’s ‘dramaturgical’ ingenuity to create suspense and surprise effects; and perhaps that incognitos could demonstrate the acting skills of ‘performers’.

If we want to investigate how women were involved in the incognito of early modern opera and its social, dramaturgical and performative aims, we should remember that it was a multifaceted, transferable theatrical device. The topic of gender swap or gender ambiguity has become a prioritised investigation, often without sufficient regard to the larger framework into which it belongs, the theatrical tradition of the incognito. Not all incognito roles for women have a graspable ‘social’ meaning, or are meant to demonstrate the general ambiguity of gender concepts in the culture of the time. Not all cross-dressing had such wide cultural implications. Some roles may simply have served the virtuosity of a

woman capable of performing typical male activities. It is of course necessary to distinguish between cross-gender casting, which was extremely widespread, and cross-dressing ('transvestitism') on stage, which followed traditions of its own.<sup>2</sup> Before determining what a particular case of cross-dressing, disguise, royal incognito or unknown identity meant in a play, I am proposing to consider tradition, artistic context and the manifold purposes and aims of the phenomenon over time and space.

How were women affected by, or involved in, incognitos, whether actively faking them or being passively affected by them? As regards 'social' aims, women were certainly being interpreted by their stage appearances, with disguise only as a particularly eloquent performance. Whether or not they were involved in staged incognitos, they contributed to interpretations of their gender. Theatrical and social aspects went hand in hand. A female incognita (*sic*) in an opera or drama could to some extent express herself through her acting, but the plays, written by men, certainly contained instructions on how to interpret women.

As a 'dramaturgical' device, the incognito was at home in all early modern literary repertoires: in the written genres of opera and drama, in professional improvised drama (*commedia dell'arte*) and in narrative literature including folk literature.<sup>3</sup> It is striking how easily a single form of incognito – for example, the unknown paternity of a young person leading to a danger of incest – could be presented in heroic, comic, pastoral, romantic and yet other types of literature.

The 'performative' aims of incognitos involved women in male skills such as fighting and fencing, or in traditionally male professions, as for example physician, judge or priest. The woman's performance in such an incognito was partly determined by the playwright but partly by the performance itself. False identities in the plot were additional to the fact that theatre itself is a disguise, so that a kind of metatheatre was created. A metatheatrical disguise, however, did not necessarily reverse the fiction: when an actor played a character of the opposite gender, and this character was then cross-dressed in the plot, the metatheatrical effect was not an automatic relapse into reality but rather enhanced the ambiguity. When the

---

<sup>2</sup> A general survey of the former is KORDULA KNAUS, *Männer als Ammen, Frauen als Liebhaber: Cross-Gender Casting in der Oper 1600-1800*, Stuttgart, Steiner, 2011 (Beiheft zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 69).

<sup>3</sup> *Motif-Index of Folk-Literature*, rev. edn, ed. by Stith Thompson, 6 vols, Copenhagen, Roskilde and Bagger, 1955-8, vol. 4 (1957), pp. 428-445.

Spanish prima donna Maria Heras performed Achilles, disguised as a woman in the opera *Achille in Sciro* (Madrid, 1744), she was most probably appreciated for her heroic, not her feminine acting skills. Heras also sang other male roles.<sup>4</sup> The make-belief of the staged incognito was weaker than that of the theatrical fiction itself, because other characters in the same play, and usually the audience, knew the true identity of the disguised person. The willingness of the audience to accept Maria Heras as Achilles was of a different kind from their willingness to accept Achilles as a woman.

I suggest that the feminine noun «incognita» should be used more regularly, although documented uses in the eighteenth century seem infrequent. The novel *Incognita, or Love and Duty Reconciled* by William Congreve (London, Peter Buck, 1692) sets several incognito roles, male and female, in a colourful world of Italian Renaissance court festivities.

The involvement of women in incognitos, whether actively or passively, does not constitute a special category of theatre, nor is it restricted to any one genre. An example is the familiar plot of a girl who travels in male disguise to reach her unfaithful or absent lover.<sup>5</sup> This is usually a ‘romantic’ (*romanzesco*) plot, but the motif occurs in other styles, too. The ‘magic’ incognito is well represented in Baroque opera by the figure of the sorceress who disguises herself as the hero’s lover or as a man, or who transforms her victims into animals or plants. ‘Tragic’ incognitos are often involuntary and belong to male heroes such as Oedipus, but they also affect women: for example, the mother who is in danger of killing her unknown son, as in the *Merope* dramas.<sup>6</sup> A tragic incognita is Dircea in Pietro Metastasio’s *Demofonte* (1733), who is threatened with death almost throughout the drama.<sup>7</sup> Female heiresses unknown to themselves, who are subjected to danger and offence, appear

---

<sup>4</sup> REINHARD STROHM, *Francesco Corselli’s drammi per musica for Madrid*, in ID., *Dramma per musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, London, Yale University Press, 1997, pp. 97-117: 109, 113.

<sup>5</sup> The opposite gender swap is rare in this genre. Andronico in Nicolò Beregan’s *Giustino* (Venice, 1683) attempts an erotic deception in this way, unsuccessfully. See also the remarks in MICHAEL ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1982, p. 193.

<sup>6</sup> APOSTOLO ZENO, *Merope* (dramma per musica), Venice, 1711; SCIPIONE MAFFEI, *Merope* (tragedia), Modena 1713.

<sup>7</sup> Cf. FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *Sources, literature and dramaturgy in Metastasio’s and Leo’s Demofonte (1741)*, «Studi Musicali», n.s. 03/01 (2012), pp. 127-166.

in serious and comic eighteenth-century operas. Women may change identity or gender for political or chivalric purposes, as does Empress Arianna, who follows her husband to the battlefield in military attire in Nicolò Beregan's *Giustino* (Venice, 1683). The title heroine of Silvio Stampiglia's very successful libretto *Il trionfo di Camilla, regina de' Volsci* (Naples, 1696) disguises herself as a shepherdess; in this role she rescues the Latin Prince Prenesto from a wild boar (acting as batwoman) and makes him fall in love with her, using him to complete her heroic revenge against the Latins. Meanwhile, Prenesto's sister Lavinia keeps her lover Turno, disguised as the moorish slave Armidoro, hidden in her apartments. Spectators could morally judge these incognitos and generally compare the actions of women and men in this plot. Camilla is a heroine, Lavinia a self-indulgent female; but Lavinia and Turno also share a double suicide attempt, which gives them a 'heroic' appeal, too. Camilla operates a mixture of three styles: heroic, romantic and pastoral.

#### *Cross-dressing and paternity incognitos*

In order to understand the active or passive participation of women in incognitos, I will now present brief case studies, focussing on two main themes found in opera libretti. My first theme is the 'cross-dressing incognito': the frequent type of plot where an abandoned woman travels in male clothes to reach her lost or unfaithful fiancé, having to overcome various difficulties. The second is the 'paternity incognito' (as I propose to call it): the broad range of plots where false identities – mostly already from birth – lead to dangers of incest, patricide or mortal conflict. In conclusion, I will summarise how the literary conduct of these standard incognitos may have changed over time and perhaps have reflected changing social and aesthetic priorities.

The two chosen plot types share a focus on 'matters of family and marriage' – an aspect of them that is rarely discussed in the literature. This emphasis, where present, may shift the status of such stories from heroic drama towards bourgeois comedy. One of my conclusions will be that incognito plots with gender ambiguity or unknown paternity were used to advance the ideals of legitimate marriage and coherent family within their social hierarchy.

## *La fede riconosciuta*

*La fede riconosciuta* was a three-act «drama pastorale per musica», performed at the Teatro Nuovo di Piazza of Vicenza in the Ascension fair of 1707. Its plotline is as follows.

Act I. Silvio and Tirsi, shepherds of Arcadia, are both in love with the same shepherdess, Nicea, who however spurns them both. Dorinda, disguised as a man by the name of Fileno, arrives from Elis with her servant Lupino, in search for her unfaithful lover Silvio. Nicea, initially averse to love, encounters Fileno and is struck by ‘his’ «bel sembiante». Fileno is appointed as judge in the contest for Nicea between Silvio and Tirsi; ‘he’ decides that Nicea should be given to Tirsi, since Silvio has an air of infidelity. Dorinda tells Silvio the story of a certain Dorinda abandoned by a certain Silvio back in Elis. Silvio, secretly worried that this story may be his own, condemns the infidelity of that young man, but insists on his new love for Nicea.

Act II. Despite Fileno’s decision, Nicea does not accept Tirsi as her lover, since she herself is now in love with Fileno. Lupino wonders why Nicea cannot recognise the woman in Fileno: «Tanto più che Dorinda | non ha niente di maschio | nel volto suo fiorito | che possa almen parer Ermafrodito.» Dorinda, as Fileno, has accepted the task of judge hoping to prevent Nicea from accepting Silvio. She also makes Nicea believe that her feelings are reciprocated, but requires her, as a token of her devotion, to accept Tirsi while rejecting Silvio. Nicea cannot understand why Fileno seems jealous of Silvio, but not of Tirsi. She then declares to Silvio that she cannot love him. Fileno challenges Silvio again with the story of the abandoned Dorinda back in Elis, now adding that Dorinda committed suicide. Silvio is deeply moved, and even admits that his compassion is greater than his love for Nicea. Dorinda secretly rejoices.

Act III. Nicea, reluctantly carrying out the promise made to Fileno, tells the adoring Tirsi to be patient with her, but leaves him in hope. Lupino gives Silvio the arrow with which poor Dorinda had killed herself, which originally had been a gift by him to her. Silvio, devastated, imagines himself in hell. As he is about to commit suicide, Dorinda prevents him and, seeing his sincere remorse, identifies herself: «Fissa lo sguardo, e vedi, | se in questo di Fileno | raffiguri il sembiante di Dorinda». She threatens to kill him in revenge – but embraces him instead; they celebrate their reunion and forgiveness. Nicea, when seeing this, feels mocked by

such «stravaganza» and «finti amori». Dorinda explains it all and even kisses Nicea as sign of her sincerity. Silvio declares her an example of fidelity. Nicea agrees to marry Tirsi. When he returns, still unaware of the solution, Dorinda and Silvio mock him with the conundrum of Fileno ceding Nicea to him out of love. Dorinda kisses Nicea again ‘without offending’ Tirsi to demonstrate that she is a woman. Lupino suggests: «E se nol credi, l scoprigli il seno, e vedi.» Dorinda concludes that everybody commits errors, but that forgiveness also exists for everybody.

The incognita in male disguise is empowered to judge the fate of others, but takes her decision in her own favour, creating comical confusion. Her effort to win back her unfaithful former lover succeeds after repeated attempts. The gender ambiguity is voyeuristically emphasised by the male servant; homoerotic innuendos such as the kisses between two women remain ‘innocent’ play. Dorinda and Nicea are contrasted as strong and weak, respectively: the latter as an emotionally-guided woman, who cannot recognise the woman in disguise. Nicea ultimately has to marry the man who adores her but whom she had originally rejected. One of the two suitors of Nicea obtains what he desires, the other what social rules demand. This motif of a just solution for two male rivals was well-known in opera around 1700-1720.<sup>8</sup>

The libretto of *La fede riconosciuta* was successful, with about eight different productions, sometimes under the title of *Dorinda*, or *Dorinda in Arcadia*.<sup>9</sup> The Vicenza opera was set to music by Carlo Francesco Pollarolo, with a highly-rated Venetian cast (Diamante Scarabelli as Nicea, Nicola Grimaldi as Silvio, Giuseppe Maria Boschi as Tirsi, his wife Francesca Vannini Boschi as Dorinda, Giambattista Cavana as Lupino). It was dedicated to Giovanni Duodo and Antonio Francesco Farsetti, the Venetian overlords of Vicenza; its main audience was the Venetian nobility visiting the may fair of Vicenza. The anonymous libretto dedication says of the poet: «Oscuro pure è l’autore che lo formò, ma chiara è la di lui devozione al vostro merito, & alle vostre grandezze.» In his dedication of the 1729 version (*Dorinda*, S. Samuele, Venice), Domenico Lalli writes that the libretto was «da ignoto autore composta, ed

---

<sup>8</sup> REINHARD STROHM, «*La verità in cimento*»: entanglements of a Venetian opera, in FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI (ed.), *The Drama per musica in Venice in the Era of Vivaldi*, Venice, IIAV, 2026 (Saggi Vivaldiani), in preparation, pp. [1, 6 and n. 16 and 17].

<sup>9</sup> Individual productions and libretti cited after CORAGO, <https://site.unibo.it/corago-dbc/it>.

accommodata per il presente divertimento». The literary ascription has sometimes been made on erroneous assumptions.<sup>10</sup> The eighteenth-century attribution of the libretto to Marcello is probably correct, for both biographical and stylistic reasons.

A full score of Pollarolo's setting of *La fede riconosciuta* is extant in GB-Lam, MS 77.<sup>11</sup> A second version of *La fede riconosciuta*, set by Alessandro Scarlatti and adapted to local custom with a couple of *personaggi buffi*, was performed at Naples in carnival 1710; the autograph score of this setting is GB-Cfm, MU MS 229.<sup>12</sup> Other productions of the pastoral, titled *Dorinda* or *Dorinda in Arcadia*, were based on the Vicenza version; slight adaptations were made concerning the comic servant or servants. The libretti of Este 1726 and S. Samuele 1729 seem to have been revised by Domenico Lalli.

---

<sup>10</sup> Antonio Groppo (*Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia dall'anno 1637 in cui ebbero principio le pubbliche rappresentazioni de' medesimi fin all'anno 1745*, Venice, Groppo, 1745, p. 128) and Francesco Luigi Fontana (*Vita di Benedetto Marcello, patrizio veneto*, Venice, Zatta, 1788, p. 82), attribute the libretto to Benedetto Marcello. Taddeo Wiel (*I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia, 1701-1800*, Venice, Visentini, 1897, p. 97), and Enrico Fondi (*La vita e l'opera letteraria del musicista Benedetto Marcello*, Rome, Modes, 1909, p. 47), obviously unaware of the 1707 Vicenza version, substitute Benedetto Pasqualigo as text author for 1729. Eleanor Selfridge-Field (*The music of Benedetto and Alessandro Marcello: a thematic catalogue, with commentary on the composers, repertory, and sources*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 251-252), correctly identifies a *Dorinda* of Rome, Teatro Capranica 1723, as a different work (no. Z496), but ascribes the 1729 version (no. Z497) to Pasqualigo, following Wiel. She apparently believed that Fontana's attribution to Marcello regarded the music, whereas the full score, discovered in 1982, had meanwhile confirmed the composership of Pollarolo. Groppo's and Fontana's attribution of the libretto to Marcello, however, seems credible to me.

<sup>11</sup> A Venetian manuscript formerly owned by John Buckworth, an opera patron in London (c. 1730-35); before him it may have belonged to the star castrato Nicola Grimaldi (Nicolini), who took it to London about 1708 as a source for pasticcio arias. The same may be true of a similar score, GB-Lam MS 78, *La vendetta d'amore*, music by Pollarolo, performed at Rovigo, also in 1707.

<sup>12</sup> For a discussion of text and music, see FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *Sui drammi per musica di Alessandro Scarlatti dopo il 1702*, Rome, Neoclassica, 2023, pp. 136-146.

## *Li zite ngalera*

To my surprise, I also found that the drama pastorale went on stage in the incognito role of a Neapolitan commedia per musica. In carnival 1722, the Teatro dei Fiorentini of Naples produced the commeddeja *Li Zite ngalera* by Bernardo Saddumene (alias Andrea Belmuro or Belmudes), set to music by Leonardo Vinci. This opera is well-known today.<sup>13</sup> That its libretto was derived from *La fede riconosciuta* has to my knowledge not yet been mentioned. Its quartetto of primary characters, *innamorati*, is identical with that of the Vicentine original: see FIGs 1 and 2.

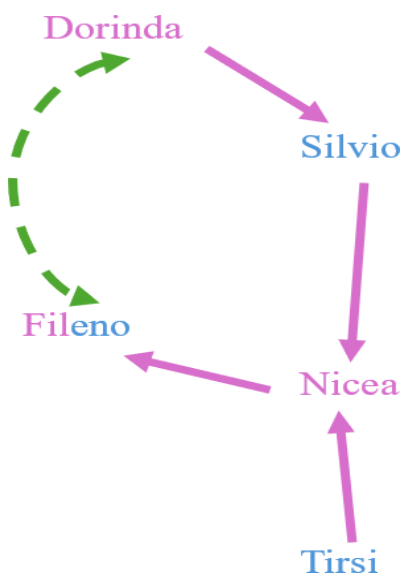


FIG. 1: The four *innamorati* of *La fede riconosciuta*, Vicenza, 1707.

<sup>13</sup> On historical circumstances, see MICHELE SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana durante il settecento*, Milano, Sandron, 1917; ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera* cit., pp. 178-259. General introduction and discussion of the music: REINHARD STROHM, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven, Noetzel, 1979, pp. 142-158. Facsimile editions: LEONARDO VINCI, *Li zite ngalera*, in Howard M. Brown (ed.), *Italian Operas: 1640-1770, II*, New York & London, Garland, 1979, vol. 25 (score); *Li zite'ngalera*, in Howard M. Brown (ed.), *Italian Opera Librettos: 1640-1770, II*, New York & London, Garland, 1979, vol. X, no. 60 (libretto). See also BERNARDO SADDUMENE - LEONARDO VINCI, *Li zite ngalera*, ed. by Claudio Toscani, Raffaele Mellace et al. (Opera programme), Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2022/23; CD recording: Opus 111, Capella de'Turchini, Antonio Florio (OPS 30-212-213).

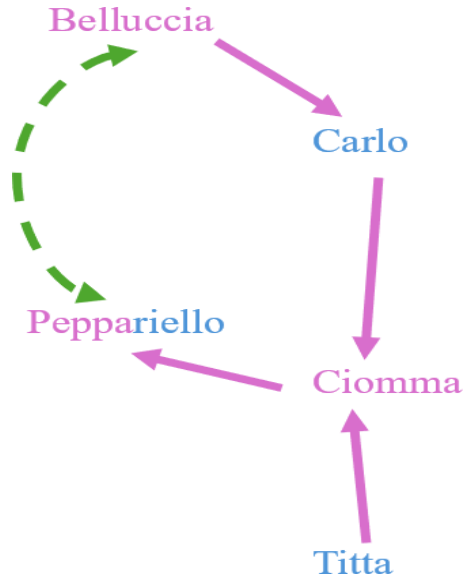


FIG. 2: The four *innamorati* of *Li zite ngalera*, Naples, 1722.

But the four leading roles are now accompanied by seven additional speaking characters from the middle-class ambiente of the small town of Vietri (Vietri sul mare): See TABLE 1.

TABLE 1: Characters in Saddumene’s *Li zite ngalera*, 1722

Belluccia Mariano, disguised as Peppariello (<> Dorinda/Fileno);  
 Carlo Celmino, a gentleman, unfaithful former lover of Belluccia (<> Silvio);  
 Titta Castagna, Meneca’s son (<> Tirsi);  
 Ciomma Palummo, relative of Meneca (<> Nicea).

Added characters:

Meneca Vernillo, widow, mother of Titta Castagna;  
 Col’Agnolo, barber;  
 Ceccariello, his assistant;  
 Rapisto, servant of Meneca;  
 Federico Mariano, captain of a galley;  
 Assan, his slave;  
 a nameless slave girl serving on the galley.

Belluccia Mariano, daughter of Captain Federico, leads the primary characters. At home in Sorrento she had «confidenza» with Carlo Celmino who then abandoned her; she followed him, disguised in men's clothes, as Peppariello, and at last found him in Vietri. But he now courts the local beauty Ciomma Palummo, as does Titta Castagna. Ciomma, instead, has fallen for the fake Peppariello.

Nina Treadwell has thoroughly analysed the aspects of gender, cross-dressing and homoeroticism in this plot.<sup>14</sup> According to her, gender-extending aspects dominate this play in various ways. Due to the casting practice at the Fiorentini, the lead *innamorato* Carlo is played by Giacomina Ferrari, a woman specialising in male roles (the theatre had no castratos then); and, continuing a long Italian intermezzi tradition, the elderly Meneca is sung by a male specialist, Simone de Falco. A play in the play is being arranged: Peppariello has to appear in it disguised as a woman (like Maria Heras as the disguised Achilles). The relationship between Belluccia/Peppariello and Ciomma is repeatedly placed in an ambiguous light. When Belluccia appears dressed in female attire for a play within the play, this triggers her recognition as a woman, but significantly not by all at once. Instead, there is a banter about who is happier to spend the next night with Belluccia/Peppariello: Titta or Ciomma. In Treadwell's words, «Saddumene invites the audience to imagine same-sex sex».<sup>15</sup> This scene corresponds to the «innocent» kisses between Dorinda and Nicea which worry Tirsi in *La fede riconosciuta*. Nevertheless, Belluccia's action receives ultimate approval as she manages, through her cross-dressing, to «demonstrate the extent of her devotion to an unfaithful lover, and maintain her chastity at the same time.»<sup>16</sup> Besides, the topics of castration and beardlessness are raised around Ceccariello, who is also successfully clothed as a young girl for the play within the play.

Treadwell summarises:

I propose not only that Saddumene's libretto exemplifies the operatic discourse that to some extent characterises Neapolitan commedia per

---

<sup>14</sup> NINA TREADWELL, *Female Operatic Cross-Dressing: Bernardo Saddumene's Libretto for Leonardo Vinci's Li zite 'n galera* (1722), «Cambridge Opera Journal», 10/2 (1998), pp. 131-156: 144-146.

<sup>15</sup> TREADWELL, *Female Operatic* cit., p. 147.

<sup>16</sup> TREADWELL, *Female Operatic* cit., p. 143.

musica of the 1720s [...] but also that the conventions of this type of opera at times mask a more potentially subversive discourse regarding the gender and sexual identities of the period.<sup>17</sup>

As it is, plays with cross-dressing already existed in antiquity (Euripides's *Pentheus*) and the tradition may always have contained or promoted «subversive discourses about gender». Treadwell, however, considers the playwright's action to have thematised gender ambiguity 'beyond' the given device of a cross-dressed incognita, using the traditional incognito device as a kind of Trojan horse to introduce discourses about gender identity. I am doubtful whether an eighteenth-century playwright (whether Marcello or Saddumene) would have needed to introduce subversive discourses by using a theatrical device more than 2000 years old. I rather believe the main purpose of these authors was to show how some instabilities of life – including gender ambiguity and misunderstanding – were negotiated by men and women of their time.

The final part of the action in *Li zite ngalera*, which is not prefigured in *La fede riconosciuta*, provides the title to the comedy: the encounter with Captain Federico on his galley, his Turkish assistant Assan and his slave girls. Federico, who runs a galley trade between Sorrento and Sicily, has been held up by bad weather in Vietri; there he finds his daughter and Carlo Celmino; he threatens to kill them both to avenge the family honour, but is persuaded to be merciful, because the two had already been theatrically engaged in the supposed play within the play and will be married after their return home on the galley. The girls on the galley are former captives of Turkish pirates, now freed by Federico. Human trafficking, a supposedly real-life element in the plot, has its own aspect of false identities – Meneca thinks at first the girls and Assan belong to the play within the play – and their liberation seems to confirm that such instabilities of life are now brought to an end.

The commedia was repeated with Vinci's music in 1724 and adapted by Saddumene himself for the Roman stage in 1729, under the title *La Costanza*.<sup>18</sup> Only the two *vecchi* (here named Fabrizio and Giulia) and the boy Ciccariello still speak Neapolitan. An element in that revised plot which is more familiar from Seicento drama is a duel between Costanza,

---

<sup>17</sup> TREADWELL, *Female Operatic* cit., p. 134.

<sup>18</sup> *La costanza*, commedia per musica di Bernardo Saddumene, Rome, Teatro Capranica, carnival 1729. Music by Giovanni Fischietti.

disguised as Celindo, and her unfaithful lover Carlo, taking her role somewhat closer to the heroic style. Saddumene declares in the preface: «Eccoti ò Leggitore una Commedia Civile Drammatica, secondo lo Stile di quelle del Celebre Moneglia».<sup>19</sup>

### *L'Argia*

Since Saddumene was familiar with Seicento forerunners, he may have known the dramma musicale *L'Argia* by Giovanni Filippo Apolloni, set to music by Antonio Cesti. It was originally given in Innsbruck, 1655, for the visiting Queen Christina of Sweden.<sup>20</sup> At least fifteen further productions followed until 1680 in Italy and abroad (CORAGO). The basic plot is the same as in *La fede riconosciuta* and *Li zite ngalera*, with a quartet of *innamorati*: see TABLE 2.

TABLE 2: The four *innamorati* of G. F. APOLLONI – A. CESTI, *L'Argia*, Innsbruck, 1655

- Argia, principessa di Negroponte (<> Dorinda, Belluccia), disguised as Laurindo (<> Fileno, Peppariello), who serves Princess Dorisbe as her page;
- Lucimoro (<> Silvio, Carlo), son of King Atamante of Cyprus, known as Selino, former lover of Argia, now courting Dorisbe;
- Dorisbe, daughter of Atamante (<> Nicea, Ciomma);
- Feraspe (<> Tirsi, Titta), also courting Dorisbe.

The plot has additional complications and incognitos: Lucimoro/Selino is the incognito brother of Dorisbe. He has been abducted as a child and grown up as Prince Selino of Tracia, under which false identity he had seduced Argia. She had born him a son, whom she left behind with Osmano, a former warden of Lucimoro now disguised as a

---

<sup>19</sup> Giovanni Andrea Moniglia (1624-1700), author of heroic melodramas and *drammi civili* for music.

<sup>20</sup> *L'Argia*, Drame musicale, rappresentato à Insprugg alla Maestà della Serenissima Cristina Regina di Svezia &c., Innsbruck, 1655. Ed. in Howard M. Brown (ed.) *Italian Opera Librettos: 1640-1770, II*, New York & London, Garland, 1979, vol. 52. For an introduction to dramaturgy and music see also NICOLA BADOLATO, «Un dramma per musica ... alla moda di Venezia». *L'Argia di (1655) di Apolloni e Cesti tra Cicognini e il teatro spagnolo* in *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, ed. by Fausta Antonucci and Salomè Vuelta Garcia, Firenze, Firenze University Press, 2026, pp. 85-95.

shepherd. Feraspe is Argia's brother from Negroponte, searching for his sister in Cyprus, where he appears in pilgrim's clothes and courts Dorisbe from this unpromising position.

From a Settecento hindsight, some of these complications would seem superfluous; in other words, later versions of the story are simplified adaptations. Apolloni's libretto takes a relatively histrionic view on morals. Prince Lucimoro/Selino is unknown to himself and an unfaithful lover. Argia/Laurindo is both a romantic adventurer (she also sustains a duel with Selino, her unrecognised lover) and a victim of male deceit. King Atamante is sexually attached to a scheming maid, Filaura. Otherwise, the distribution of good and bad, of heroism and cowardice, is much like in the later plays, especially for Lucimoro/Selino, whose remorse is emphatic, and for Dorisbe, who is naïve and unaware. Her infatuation with the page Laurindo is developed into scenes capable of homoerotic readings (I.8, II.13). The relationship Dorisbe-Selino (sister and unknown brother) brings up the danger of incest. When the king discovers Dorisbe and Selino as supposed lovers, it is a comical scene, emphasised by a ghost-ballet (II.21); in Act III both they and Laurindo are threatened with execution. In III.10, there is also a duel Laurindo-Feraspe (sister vs. brother), model for Saddumene's *La costanza*; but Feraspe aims to defend the honour of Dorisbe as her incognito champion (a motif imported from Ariosto). The resolution is brought about by Argia/Laurindo in person, who discovers her locks and her bosom, assisted by Osman who brings her child.

While comparing *L'Argia* and *La fede riconosciuta*, we cannot ignore Silvio Stampiglia's libretto *La Partenope* (Naples, 1699). Its atmosphere is still that of the romantic-heroic and partly comical drama of the *Seicento*, although the extra incognitos and complications of *L'Argia* are eliminated. Queen Partenope (<> Dorisbe/Nicea) is a true heroine, who defends her new city of Naples against the Cumans under Emilio, one of her three suitors. Like a Semiramis, she is not subjected to male power, whether of a King Atamante or a Captain Federico. The *innamorati* plot concentrates on the bitter quarrels between Rosmira, disguised as Eurimene (<> Argia/Dorinda), and Arsace (<> Selino/Silvio); the duel between them in Act III leads to Rosmira's uncovering, as Arsace demands that they strip to the waist for the combat. Other immoral allusions are, however, insignificant. The unfaithful Arsace (played in 1699 by Maria Maddalena Musi) is the most engaging character, with Rosmira/Eurimene (Maria Maddalena Manfredi) as his unflagging opponent. A clear distinction from

the other libretti is the authoritative role of Partenope, who is not so gullible as to fall for the disguised Rosmira: thus the drama does not really emphasise gender ambiguity. Rosmira's incognito is an empowerment, rather than serving any romantic or erotic purposes.

### *Paternity Incognitos*

My second main theme is the 'paternity incognito', which leads to a danger of incest. We may find it, for example, in another adaptation of the four *innamorati* plot. Domenico Lalli made a queen fall in love with her own unrecognised son in his dramma per musica *L'amor di figlio non conosciuto*, given at S. Angelo, Venice, in carnival 1716 (music by Tomaso Albinoni).<sup>21</sup> This virtuosic libretto combines motifs from *L'Argia* and *La fede riconosciuta*, in the heroic style, although enriched with the mock-magic incognito of the seconda donna Meroe as an Egyptian sorceress who poses as the ghost of her deceased self in an incantation scene.

Tomiri, queen of the Messagetes, is courted by two suitors whom she rejects, being in love with the young hero Tigrane, an officer in her service. He is appointed to choose which one of the two suitors the queen should marry, just as in *La fede riconosciuta*. But he is not cross-dressed: he is Tomiri's own lost son, unknown to himself. The libretto preface explains Tomiri's feelings for him: she is «spinta dalla forza occulta del sangue materno». Tigrane, however, loves Meroe, who has arrived to kill Tomiri in revenge for her father Ciro; Tigrane, motivated by love, takes the blame for Meroe's assassination attempt. Thus Tomiri has to imprison Tigrane and threaten him with death. Meroe, inspired by Tigrane's self-sacrifice, confesses her identity and her guilt; Tigrane's identity is revealed by a confession of his abductor and a birthmark (thus in a very traditional way). Tomiri marries the one of the suitors who has brought this to light.

In autumn 1716, Lalli also wrote *Arsilda regina di Ponto*, set to music by Antonio Vivaldi for the S. Angelo. It is a daring incognito and cross-dressing story. The crafty Princess Lisea, seeing that her unfaithful fiancé King Barzane is courting Queen Arsilda, poses as her brother Tamese and actually marries Arsilda, just to take her away from Barzane. Despite the

---

<sup>21</sup> Lalli had originally written the libretto as *Tigrane*. It was set to music under this title by Alessandro Scarlatti for the Teatro S. Bartolomeo of Naples in 1715.

obvious same-sex coupling, the Venetian censors approved the libretto.<sup>22</sup> In both of these libretti by Lalli, the female characters commit egocentric and partly ingenious actions: they are mixed characters, whereas the male leads are more unambiguously heroic. The incognitos are used to bring these character qualities to light.

The classical model of an incest tragedy was of course Sophokles's *Oedipus tyrannus*. This subject, however, was long avoided in opera, until Domenico Lalli introduced it with his tragedia per musica *Edippo* for the Munich court in 1729.<sup>23</sup> The *dramma per musica L'Olimpiade* by Pietro Metastasio (Vienna, 1733) picks up Sophocles's *fabula* of a paternity incognito, contradicting it.<sup>24</sup> Filinto, son of King Clistene of Sykion, had been exposed to die soon after birth, because it was prophesied that he would attempt to kill his father; but he remains alive and arrives at the court in Olympia, believing himself to be Licida, Prince of Crete (so far the analogy with Sophokles is intact). Now, however, Licida makes his friend Megacle compete under his name in the Olympic games for the hand of Princess Aristeia. As the deception is discovered and Licida, having attempted to murder the king, is condemned to death, his erstwhile fiancée Argene, who had been abandoned by him and was now living as a shepherdess, comes forward to reveal Licida's true ancestry as Filinto, the king's own son and Aristeia's twin brother. Aristeia can then marry Megacle, her true love, who has, after all, won the contest.<sup>25</sup> Thus the framework of the *Oedipus* story is filled in with the *La fede* story: Silvio<>Licida, Nicea<>Aristeia, Tirsi<>Megacle and Dorinda<>Argene, although there is no gender swap. A new plot device is the Olympic competition for the hand of the princess, in which Megacle acts as batman and self-sacrificing

---

<sup>22</sup> Cf. REINHARD STROHM, *Arsilda, regina di Ponto (1716-17)*, in ID., *The Operas of Antonio Vivaldi*, Florence, Olschki, 2008 (Quaderni Vivaldiani, 13), pp. 176-193. See also ID., *Ambition and confusion. Antonio Vivaldi's opera Arsilda, regina di Ponto* (liner notes), in CD *Vivaldi Arsilda RV 700*, La Cetra Basel (Andrea Marconi), Naive OP8676 (Vivaldi Edition vol. 74), 2025.

<sup>23</sup> REINHARD STROHM, *Ancient tragedy in opera, and the operatic debut of Oedipus the King (Munich, 1729)*, in *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, ed. by Peter Brown and Suzana Ograjenšek, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 160-176.

<sup>24</sup> REINHARD STROHM, *Das Vermeiden alter Fehler*, in ID., *Oper in Bewegung: Europäisches Musiktheater vom Barock zur Romantik*, Kassel / Stuttgart, Bärenreiter / Metzler, 2025, pp. 135-137.

<sup>25</sup> For a comprehensive introduction to dramaturgy and music, cf. FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *Fra musica e drammaturgia: l'Olimpiade di Metastasio-Pergolesi*, «Studi musicali», n.s. 01/02 (2010), pp. 389-429.

friend to the egocentric Licida. The patriarch's final consent and mercy for the lovers may be seen as a reference to Captain Federico in *Li zite* or King Atamante in *L'Argia*. King Clistene had in fact resisted Aristeia's bond with Megacle out of xenophobia, and Argene had not been allowed to marry Licida because of her inferior social status. Metastasio's drama shifts the blame for the complications to the patriarchs and their outdated morality. He also mixes tragic, romantic and pastoral elements in an attempt to outdo any earlier plays.

We have already mentioned Metastasio's *Demofonte* (Vienna 1733), with its double paternity incognito and the tragic suffering of the *innamorati*. The death threat of the patriarch against the secret spouses clearly recalls those of *L'Argia* and *Li zite ngalera*. As Francesca Menchelli-Buttini has shown, the storyline of *Demofonte*, for all its exaggerated complexity, is greatly indebted to literary tradition (Houdar de la Motte and Tasso);<sup>26</sup> among the special concerns of this drama there is the motif of heroic love and the return to legitimacy of the entire family, including the freeing of a young child from the incest suspicion.

Metastasio's *Demetrio* (1731) is a *dramma per musica* which demonstrates the triumph of love and fidelity over the confusion caused by a false paternity.<sup>27</sup> At this time in his career, Metastasio seems to have worked with the idea that incognitos, caused by avoidable human error and blindness, were only the means by which the protagonists could be tested, before returning to dignified regularity as the main aim of their life-paths. It was their generosity, love or heroism that counted in resolving such instabilities of life. This would be a far cry from the cultivation of ambiguity, fiction and error, whether for their own sake, or for performative challenges, in Saddumene, Lalli and Seicento drama.

#### *La sorella amante* and *Lo frate innamorato*

Two Neapolitan musical comedies of this same period advertise their interest in paternity incognito and incest danger in their titles: Saddumene's *La sorella amante*, set by Johann Adolf Hasse for the Teatro Nuovo in the spring of 1729, and Gennarantonio Federico's *Lo frate*

---

<sup>26</sup> MENCHELLI-BUTTINI, *Sources, literature* cit.

<sup>27</sup> Cf. PIETRO METASTASIO - JOHANN ADOLF HASSE, *Demetrio* (facsimile edn), ed. by Reinhard Strohm and Francesca Menchelli-Buttini, with a critical edition of the libretto and introductory essays by IDEM, Milan, Ricordi, 2014 (Drammaturgia Musicale Veneta, 17).

*nnamorato*, set by Giambattista Pergolesi for the Teatro de' Fiorentini in autumn 1732. These are by no means the only incognito-based plays at the time in Naples.

*La sorella amante* is not only remarkable for the apparently full assimilation of its German composer in the musical and linguistic traditions of the *commedia per musica*. It also shows, I believe, Saddumene's insistence on character comedy within rather stereotypical dramaturgical conventions. The protagonist is Lavinia, daughter of the Neapolitan tradesman Alfonzo. Her brother Odoardo, abducted by pirates as a child, returns twelve years later, unknown under the name of Lelio. He is in the service of Alfonzo, who «per forza di sangue qual suo figlio l'amava».<sup>28</sup> Lelio falls in love with the local girl Cassandra; but so does Alfonzo, who intends to marry her. Alfonzo also promises the hand of his daughter Lavinia to his silly friend Gianferrante, whereas she is being courted by the gentleman Alidoro, a «giovane di stravagante umore». With Alidoro's help, she succeeds in delaying her wedding to Gianferrante. The relationships are similar to those in *Li zite*, except that Lelio, loved by Lavinia, is not ineligible because he is a cross-dressing woman (<> Belluccia/Peppariello), but because he is her unknown brother. Thus the leading plot element of 1722 is replaced by another, equally well-known one, while the storyline remains similar. Lelio's reciprocated love for Cassandra is contested neither by gender nor paternity, but only by the stereotypical claims of his old employer/father. Secondary deceptions include the appearance of Ninetta as a *medico francese* (cross-dressed, of course) and the dictation of a fake love-letter. The egotistic Lavinia commands her suitor Alidoro to work for her ends while rejecting him as a lover; in her determination to possess Lelio, she makes Cassandra jealous of him and orchestrates a deceit in which he has to fake love for Lavinia towards Alfonzo; he becomes the scapegoat of both women and is in mortal danger, as well as being banished by the jealous Alfonzo. Raffaele Mellace has paralleled the character of the self-serving Lavinia with that of Metastasio's Vitellia or Emilia.<sup>29</sup> Lelio is the victim of an aggressive

---

<sup>28</sup> The libretto dedication (preface, p. A 3) and the *argomento* are written in Tuscan. In the play, only the two *vecchi* Alfonzo and Gianferrante speak Neapolitan.

<sup>29</sup> «Lavinia, la protagonista della *Sorella amante*, risoluta, volitiva, irascibile, dalla psicologia complessa, fraudolenta e macchinatrice, una vera furia paragonabile a una Emira o Vitellia nel coevo teatro metastasiano»: RAFFAELE MELLACE, «*Io v'era frate*». *Sorelle e fratelli innamorati tra Pergolesi e Hasse*, in «Studi pergolesiani / Pergolesi studies», 9,

woman and the male object of compassion for the audience. Lavinia is finally humiliated by the recognition of Odoardo's identity through the discovery of a birthmark, which his father recognises. The last scene features a deliberate play with ambiguity, recalling *La fede riconosciuta*: as the reunited brother and sister embrace each other, Cassandra and Alidoro, uninformed, become upset and threaten violence until they are better informed by the maid Ninetta (who also accepts Gianferrante as her husband). The marriages of the correct partners are then no longer impeded. The collective farewell includes an evviva for the two *vecchi*. In fact, paternal authority is the main triumphant force.

Federico's *Lo frate innamorato* uses the same or similar dramaturgical conventions with five *innamorati*, two *vecchi* and two maids, acting in parallel. There are five *innamorati*, because Ascanio alias Lucio (long ago kidnapped by robbers) is loved by the two sisters Nina and Nena, a pair arising by duplication from the Nicea<>Ciomma<>Lavinia role. Their parallel behaviour ridiculises the female experience. Lugrezia, who loves Ascanio and finally gets him, is not a prominent or heroic character. Ascanio suffers more by having tender feelings for Nina and Nena, who turn out to be his sisters.

### *Conclusion*

Nina Treadwell suggests that the real-life significance of *Li zite ngalera* is to recommend a return to patriarchal order:

Non-theatrical or social female cross-dressers were praised in many contemporary sources because, although they were crossing the bounds of typical 'feminine' behaviour, they were doing nothing to threaten the hegemony of patriarchy or the constitution of family or country; on the contrary, many women who cross-dressed for romantic or patriotic motives or both were seen to be transcending the apparent limitations of their own sex in order to uphold important (male-defined) societal values.<sup>30</sup>

---

(2015), pp. 197-210: 202-203. Cf. also Id., *Saddumene, Bernardo* (Andrea Belmudes et al.), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89 (2017) in [https://www.treccani.it/enciclopedia/bio-saddumene-bernardo\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bio-saddumene-bernardo_(Dizionario-Biografico)/) (latest access 16/02/2026).

<sup>30</sup> TREADWELL, *Female Operatic* cit., p. 143.

This is in fact the resolution in almost all other incognito plays, including those by Metastasio. And, this social effect of social cross-dressing was widely advertised through theatrical fiction.

The incognitos, designed by men, helped spectators to judge women. Although the female characters affected by a cross-dressed or paternal incognito have gone through several transformations, from Dorisbe in *L'Argia* via Nicea, Ciomma, Tomiri and Lavinia to Nina and Nena, these characters are never treated fairly by their poets and are rather being disrespected, to the point of being comically duplicated as Nina and Nena. The person who commits the identity deception or is unknown to himself, on the other hand, is portrayed as superior, sometimes as selfish, but usually as intelligent, heroic and worthy of compassion. This *personaggio* is always a man or a cross-dressed woman (*Argia*, *Dorinda*, *Tigrane*, *Belluccia*, *Odoardo*, *Lucio*). The acting skills required in that role are varied and challenging; often they include fencing or narrowly escaping death.<sup>31</sup> Stampiglia's Queen Partenope, affected by Rosmira's incognito, has exceptionally been the title-heroine of the libretto (1699), but Faustina Bordoni insisted in Venice, 1725, that the opera was to be re-named *La Rosmira fedele* after her own (incognito) role. The greater respect apportioned to Partenope and to Zeno's Merope (1711) corresponds to the fact that these women do not fall in love with the disguised person. Homoerotic intentions are never part of these plots; rather, they are mere banter or misunderstandings, for which the female characters are usually blamed. The danger of incest is never explicitly mentioned.

Metastasio introduces some changes to this tradition. In *Demetrio*, the woman (Cleonice) who suffers from the paternity incognito of her beloved performs the main heroic and romantic role. In *L'Olimpiade*, the four *innamorati* affected by a paternity incognito and involved in an additional fake identity are all active, well-behaved and worthy of compassion. In *Demofonte*, two interlocking paternity incognitos (an exaggeration of the previous pattern) tragically affect four young people. The poet is striving to outdo the conventions, but he preserves the authoritative function of the older generation (in *Demetrio* this function is performed by the courtly nobility). Metastasio's plots are resolved by returning to a orderly, peaceful

---

<sup>31</sup> Women may sometimes have been preferred to castratos for such roles as they were physically more agile: see DOROTHY KEYSER, *Cross-Sexual Casting in Baroque Opera Musical and Theatrical Conventions*, «The Opera Quarterly», 5/4 (1987), p. 51, <https://doi.org/10.1093/oq/5.4.46> (latest access 17/01/2026).

existence within the hierarchy. In this respect, little has changed since the seventeenth century. A more typical eighteenth-century element is the insistence on family values including paternal responsibilities, promoted by Metastasio among others.

My impression is that staged incognitos of this period primarily served to show ‘the return to order from the instabilities of life’. This was their main social aim. In terms of the poetics of the time, incognitos were usually *demonstrationes e contrario*, showing what should ‘not’ be.<sup>32</sup> The secondary aims of incognitos were dramaturgical embellishment and licences for actors to show their skills. Thus I propose to subordinate issues such as gender ambiguity to performativity, to dramaturgical expedience and above all, to the aim of moral instruction.

Let me raise a last question. What was the real-life equivalent of the ways in which paternity incognitos are introduced and resolved in the plays? The devices of kidnapping or swapping young children, the recognition by birthmark or necklace, were as popular in the *Settecento* as they had been in ancient drama and Shakespeare. Did eighteenth-century opera-goers really often hear of real children abducted by Turkish pirates or high-street robbers, to be later recognised by silly trinkets? Is there a sense in which these motifs were perceived as ‘ironic’, because they were old stereotypes rather than modern life experiences?

---

<sup>32</sup> Cf. STROHM, *Oper in Bewegung* cit., pp. 124-128.

## Abstract

La partecipazione delle donne nell'opera italiana del Settecento spesso coinvolge l'agire in incognito, l'uso della falsa identità sia individuale che sessuale. Il ruolo *cross-gender* (personaggio rappresentato da una persona di genere di sesso opposto) e quello, differente, *en travesti* (personaggio travestito in scena nel genere di sesso opposto) sono degli stratagemmi universali che nel teatro musicale settecentesco prendono funzione di didattica sociale, soprattutto concernente la vera natura delle donne, di bravura attoriale e di divertimento. Essi servono per vari scopi drammaturgici (inganni, atti criminali, rifugio, protezione, nobiltà nascosta, ecc.) e si svolgono in diversi stili e generi letterari (eroico, magico, tragico, comico, romantico, pastorale). La relazione esemplifica alcune funzioni dell'agire in incognito nelle due varianti importanti del travestimento volontario (giovane travestita da uomo viaggiando per raggiungere l'amante infedele) e della falsa paternità involontaria (persona di nascita sconosciuta, con possibili risultati tragici di incesto o parricidio). Fra le opere discusse ci sono *L'Argia* (1655), *Il trionfo di Camilla* (1696), *La Partenope* (1699), *La fede riconosciuta* (1707), *L'amor di figlio non conosciuto* (1716), *Li zite ngalera* (1722), *La costanza* (1729), *La sorella amante* (1729) e *Lo frate innamorato* (1732). Si propone che i messaggi socio-culturali prevalenti di questi canovacci teatrali non siano tanto allusioni di natura omoerotica o sovversiva, ma dimostrazioni dell'abilità dei personaggi della capacità di ritornare all'ordine gerarchico istituzionalizzato della famiglia e del matrimonio dopo azioni caratterizzate da confusione e falsità.

«*Lode al ciel, donzella io sono*»: *Low Male Voices and Gender  
Ambiguity in Viennese Court Opera*

The figure of the ugly and therefore ‘undesirable’ woman, who stands in opposition to the idealized femininity widely present in all arts, became a widely disseminated *topos* across centuries and artistic media forms, as numerous scholars have observed.<sup>1</sup> Her advanced age is frequently accompanied with the reminiscence of her once beautiful and alluring younger self, eliciting pity, disgust, or amusement from those around her, and typically plays a central part in satirical representations. As Patrizia Bettella notes in her monograph on the cultural history of the ‘ugly woman’ in Italian poetry between the Middle Ages and the Baroque, by early modern times, comic poetry of the Trecento and Quattrocento had developed a *topos* of the «old female guardian», who «transgresses the conventional lines of the gendered gaze» and becomes «the subject of the gaze, although this gaze is not necessarily an erotic look».<sup>2</sup> Bettella further explains that «in these poems, generally vituperations, the guardian is presented as a dangerous and completely negative figure, with physically grotesque features. Old age is the quality that signals her impossibility of being the object of male desire».<sup>3</sup>

This should not suggest that the description of female age and ugliness played no role before the 14<sup>th</sup> century. The so-called «vituperazione della vecchia»<sup>4</sup> had been a recurring theme since late Roman antiquity. From

---

<sup>1</sup> One of the most prominent works on this topic is, of course, the sixth chapter of Umberto Eco’s *Storia della bruttezza, La bruttezza della donna tra Antichità e Barocco*, focusing on representations of ugliness in literature and in the visual arts (cf. UMBERTO ECO, *Storia della bruttezza*, Milano, Bompiani, 2007, pp. 159–177). Other studies on the cultural history of female ugliness include PATRIZIA BETTELLA, *The Ugly Woman. Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto, University of Toronto Press, 2005 and EMMA LOUISE BRUCKLACHER, *Frauensatiren in der frühen Neuzeit. Traditionen, Topoi, Tendenzen*, Berlin, De Gruyter, 2023. Brucklacher touches on the subject of ugliness numerous times in her monograph, especially in Chapter 3, pp. 245–288.

<sup>2</sup> PATRIZIA BETTELLA, *The Ugly Woman* cit., p. 45.

<sup>3</sup> PATRIZIA BETTELLA, *The Ugly Woman* cit., p. 45.

<sup>4</sup> UMBERTO ECO, *Storia della bruttezza* cit., p. 163.

that time onward, the portrayal of advanced female age – and the physical characteristics associated with it – appeared predominantly in comical or satirical contexts. However, this is not true for all representations of *vecchie* across the centuries: As recent studies on female satire in early modern literary texts have shown, female ugliness is articulated in various ways and with varying inventions, not all of which are confined to comedy. For example, depictions of female inner ugliness with a clear didactical scope coexist with portrayals of actual physical ugliness, proposed merely in order to evoke laughter.<sup>5</sup> For the most part though, female figures who do not conform to prevailing beauty standards or contemporary ideas of femininity elicit some form of comical response. By the 18<sup>th</sup> century, Baroque poetry had shifted its focus and began to promote «new aesthetic values, where ugliness no longer figures as an absolute category»<sup>6</sup> seeking instead to depict female beauty together with its imperfections and even celebrate forms of «unconventional beauty».<sup>7</sup>

### *The 'ugly woman' in opera*

When turning to opera and the development of the genre throughout the first century of its existence, the portrayal of female figures not conforming to idealized beauty standards moves at a different pace. Also, the representation on stage offers a variety of new possibilities. Unlike the abstract descriptions of women in literary texts, opera – and theatrical forms more broadly – possess a visual and performative dimension that can be used to intensify comedic and grotesque effects. In this regard, Bettella's observations quoted above will undoubtedly resonate with opera historians. The description of the 'old and ugly woman', whose dramaturgical position lies not at the center but rather at the margins, functioning merely as guardian to the young female protagonist, corresponds closely to the widespread *vecchia* roles found in many 17<sup>th</sup> century

---

<sup>5</sup> BRUCKLACHER identifies three main strategies of early modern description of female ugliness, depending on their effect aesthetics, which are «Didaxie, misogynyer Lachanlass, erotische Indienstnahme», see EMMA LOUISE BRUCKLACHER, *Frauensatiren* cit., pp. 248–249. Regarding the satirical description of ugliness, the author refers to literary currents of so-called 'anti-petrarchism', which mocks the descriptions of the ideal (and beautiful) woman of Petrarca's poems, stylizing them as the so-called «Anti-Laura»; see BRUCKLACHER, *Frauensatiren* cit., pp. 271–275.

<sup>6</sup> PATRIZIA BETTELLA, *The Ugly Woman* cit., p. 129.

<sup>7</sup> PATRIZIA BETTELLA, *The Ugly Woman* cit., p. 129.

opera libretti. The old woman frequently - if not invariably - appears as the nurse (*nutrice*) of one of the principal female characters and thus occupies a dramaturgical position comparable to the «guardians» Bettella identifies.

These figures became regular appearances on the operatic stage, especially with the rise of commercial opera beginning in the 1640's. With regard to the performative amplification of their ridiculousness, the operatic *vecchia*, as many scholars have noted, assumes a distinctive place in operatic history because such roles were often sung by male singers. Yet it is not the mere fact of cross-gender casting and the singer's physical attributes that mark their uniqueness, as I will elaborate in the conclusion of the present article. What sets the *vecchie* of Venetian opera apart is that they were frequently, though not universally, portrayed by low male voices, that is, by non-castrated singers. However, while high-voiced men performing female roles remained very common in Italian baroque opera at least until Enlightenment reforms in the later 18<sup>th</sup> century,<sup>8</sup> the appearance of tenors and basses, and voices falling 'in between'<sup>9</sup> those voice categories, appearing in female roles did not develop into a lasting tradition. By the last decade of the 17<sup>th</sup> century, the prominent *vecchia* roles gradually began to disappear from European stages<sup>10</sup> and with that, the phenomenon of cross-gender casting of female roles with low-voiced male singers became extinct. The strict Arcadian dramaturgy of *dramma per musica* left little, if any, space for grotesque portrayals of elderly women of low social standing.

---

<sup>8</sup> The most-quoted example of this practice is, of course, Rome, where women were typically (if not continuously) excluded from singing in public contexts until the end of the 18<sup>th</sup> century. See on this topic, KORDULA KNAUS, *Männer als Ammen, Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800*, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 122–149; MARTINA GREMLER, *Das Teatro valle in Rom 1727–1850. Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit*, Kassel, Bärenreiter, 2012, especially pp. 119–121. This, however, did not hinder female singers from participating in semi-public or private musical performances, as e.g. ANDREA ZEDLER has shown regarding cantata performances for Francesco Maria Ruspoli, see ANDREA ZEDLER, *Kantaten für Fürst und Kaiser: Antonio Caldaras Kompositionen zwischen Unterhaltung und höfischem Zeremoniell*, Wien, Böhlau, 2020, pp. 80–84. However, outside of cities where women were not allowed to appear on stage—even Vienna forbade it for a short period of time during the 1690's—castrati regularly sang female roles, especially at the beginning of their careers.

<sup>9</sup> See on that topic, MARCO BEGHELLI, *Sulle tracce del baritono*, in *Tra le note: Studi di lessicologia musicale* ed. by Fiamma Nicolodi - Paolo Trovato, Fiesole, Cadmo, 1996, pp. 57–91.

<sup>10</sup> KORDULA KNAUS: *Männer als Ammen* cit., p. 53.

The dramaturgic changes the Arcadia only began to spread over Europe gradually, especially north of the Alps. In the following article, I plan to focus my attention on Viennese court opera, arguably the most prestigious one in the German speaking area. Especially under the reign of Emperor Charles VI. (1711–1740), courtly stages aimed to showcase Italian opera at its finest, which of course also included the adaptation of the newest dramaturgical developments. However, during the first years after him taking on the throne, Viennese opera only caught up to them bit by bit. As I will show, this becomes very evident with the appearance of ‘ugly women’ sung by low male voices within court opera. Based on a few very specific examples, I will illustrate how during the 1710’s, librettists and composers seemingly still tried to propose those grotesque or comic female characters to the Viennese audience, that were sung by men. The puzzling aspect, which I will address in the concluding paragraph, is that those exceptional examples do not seem to draw on the Venetian *vecchia* - tradition previously described, but rather seem based on a different handling of cross-gender casting and gender ambiguity in general. This is evident, for example, by the consequent casting of the female *buffa* of the *intermezzi* as a castrato *en travesti* throughout the first decades of the 18<sup>th</sup> century, even though during the same years there were no restrictions for female singers. It seems as if composers and librettists had attempted to create quite unique portrayals of sung by male singers. However, there is one important feature, that would determine the fate of these operatic characters: voice register. While high-voiced male singers interpreting grotesque or ‘ugly’ women somewhat prevailed in Vienna, casting basses or tenors as women remained limited to single attempts.

*Gender ambiguity in Viennese court opera: on high and low voices*

Viennese court opera featured a variety of dramaturgical styles, ranging from tragic *dramma per musica*, pastoral plots to comic carnival operas and *intermezzi*. The separation of the styles, notably the tragic and the comic, did not occur as strictly as in operatic center adhering more closely to Arcadian standards. Outside the realm of serious opera, male singers performing female roles - whether fully enacted or merely imitated within the plot - appear, even though *vecchia*-figures are almost inexistant

in Vienna.<sup>11</sup> However, pastoral plots, which were cultivated intensively at the Viennese court and were in principle more receptive to grotesque elements, offered a lot of possibilities for disguise and mistaken identity. There are examples of female *buffo* roles, whose ugliness constitutes the central comedic device and is accentuated by the casting of a male singer: One of them is the Viennese *favola pastorale I satiri in Arcadia*<sup>12</sup> (1714), which features two *buffo* characters: the satyr Damone and his unwanted lover, Nigella, who in the libretto is described as «cingara egizia». The lustful Damone is interested in anything but his wife, whom he characterizes as

una mora goffa e brutta,  
un'arringa al fumo asciutta,  
una mummia secca e nera.<sup>13</sup>

The negative descriptions of Nigella's physical features—undoubtedly reflective of her labeling as a «cingara»<sup>14</sup>—stand in contrast to the opening segment of Damone's aria, in which he expresses a desire for a lover who is fairer, more attractive, and blonde.

Second, although the *vecchia*-figure vanished from the stage, cross-gender casting and/or male singers who imitate or briefly disguise themselves as female characters remained common throughout the Baroque period - provided that both the imitator and the imitated were high-voiced. As mentioned above, Nigella was indeed performed by a male singer, specifi-

---

<sup>11</sup>In Vienna, there is one exception, Giovanni Bononcini's *L'Etearco* (1707). The *nutrice* Zelta was, however, sung by the soprano castrato Giuseppe Galloni and not by a low male voice. The identity of the singers is only evident in the score A-Wgm IV 2776 (Q 1202), fol. 1v., where the former owner and collector, Johann Adam von Questenberg, added not only the names of the singers (as is typical for Viennese opera scores), but also their vocal register.

<sup>12</sup>PIETRO PARIATI – FRANCESCO BARTOLOMEO CONTI, *I satiri in Arcadia*. Favola pastorale da rappresentarsi nel felicissimo giorno natalizio [...]. Vienna, Eredi Cosmeroviani [1714]. <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0038499> (accessed 02/02/2026).

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>14</sup> On 'gypsy'-representations in Western music history and the factor of «near exoticism» see ANNA PIOTROWSKA, *Gypsy Music in European Culture. From the Late Eighteenth to the Early Twentieth Centuries*, Boston, Northeastern University Press, 2014, pp. 86–99. The term «egizia» is due to the fact that during the 18<sup>th</sup> century, Romani people were «incorrectly assumed to have belonged to Egypt proper», see ANNA PIOTROWSKA, *Gypsy Music* cit., p. 92.

cally the soprano castrato Giovanni Vincenzi, known as ‘Giovannino’ in most Viennese sources. A part from this specific example, Vincenzi was a permanent member of the Viennese court opera and became specialized in portraying female *buffo* roles.<sup>15</sup>

As I mentioned above, the situation regarding low voices is quite different. During my research on tenors and basses of the Viennese court opera in the first half of the 18th century, I systematically examined scores between the 1690s and the 1730s, spanning the reigns of Habsburg Emperors Leopold I, Joseph I, and predominantly Charles VI. My objective was to identify recurring casting patterns for low male voices within the courtly opera production system. As with most singers employed at the Habsburg court, tenors and basses were predominantly recruited from Italy, although no single Italian city appears to have served as the principal source. Once in Vienna, however, these singers quickly developed highly specific professional profiles and positioned themselves within the hierarchy of the court ensemble.<sup>16</sup> Given the court’s substantial investment in cultural, and especially musical, activities, the singers were expected to participate across a wide range of liturgical and non-liturgical vocal performances, including three-act *dramma per musica*, large- or small-scale encomiastic serenata, comic carnival operas, and both chamber and church music. Almost all singers - with few exceptions - performed in all types of Viennese productions, with some even alternating between serious and comic repertoire.

Consistent with most operatic centers performing Italian opera, roles for tenors and basses were numerically fewer than those for castratos and female sopranos. These low male voices were generally paid less and

---

<sup>15</sup> He appeared not only in intermezzi, but also in Viennese carnival operas, see CLAUDIA MICHELS, *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. (1711–1740). Kunst zwischen Repräsentation und Amusement*, Wien, Hollitzer, 2019, p. 109. Vincenzi earned quite a high salary of 1440 fl. a year (almost as much as the court chapel’s first castrato Gaetano Orsini) and died in Vienna in 1739, see his estate file in A-WHh HA OMAA 707-4719.

<sup>16</sup> For example, the tenor Silvio Garghetti usually sang *secondo uomo*, father roles, sometimes antagonistic roles, while the slightly younger tenor Francesco Borosini specialized in serious antagonistic and comic roles of carnival opera. The dynamics of how and why, certain singers developed a certain role profile is examined in my recently concluded thesis, see EMILIA PELLICCIA: *Tenöre und Bässe in der Wiener Hofoper im frühen 18. Jahrhundert: Stimmen, Rollen, Karrieren*, Ph. D. Diss., Universität Wien, 2025.

assigned less prominent roles within the hierarchy of Baroque drama.<sup>17</sup> However, the Viennese court - possibly even the emperors themselves - appears to have held a particular appreciation for low male voices, as some soloists of the court chapel were able to cultivate substantial careers.

Regarding the topic of cross-gender casting and the imitation of female figures more broadly, the diversity of theatrical styles at the Viennese court during this period constitutes a key factor for the following considerations. Depending on the type of libretto, a male singer portraying or impersonating a female character could carry different dramaturgical implications. At this point, I propose further distinguishing between two primary forms of gender ambiguity in Italian Baroque opera. The first involves actual cross-gender casting, in which a male singer performs a female role (or viceversa), regardless of voice type. This category encompasses the aforementioned *vecchia* roles as well as any castrato performing female roles.<sup>18</sup> While the latter phenomenon was common in Vienna—as demonstrated by the case of ‘Giovannino’, to my knowledge, no *vecchia* roles by low male voices appear in the Viennese repertoire of the early 18<sup>th</sup> century.

The second form involves the imitation or impersonation of a character of the opposite gender for a specific scene or limited portion of the plot. For instance, a male singer may appear as a male character within the drama but temporarily disguise himself as - or imitate - a female character, and vice versa. Such cross-gender impersonation can serve comic purposes, but it is not necessarily restricted to humor. Indeed, female characters assuming male disguises within the plot are often linked to heroic motives, as exemplified by Bradamante and the «the scorned-lover in disguise trope prevalent [...] foremost through the versions of Torquato Tasso and Ludovico Ariosto».<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> For an overview of singer’s payments in different European cities (including Vienna), that confirms this often-quoted tendency, see MICHAEL WALTER, *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart, Metzler, 2016, pp. 290–291.

<sup>18</sup> This issue regarding the definition of cross-gender casting in the context of Baroque Italian opera tradition is addressed by KORDULA KNAUS, especially regarding the term «trouser role», which is not applicable for this practice; see KORDULA KNAUS, *Männer als Ammen* cit., pp. 14–15.

<sup>19</sup> ANKE CHARTON, *Amastre to Armida. Tropes of Female Agency in Handel’s operas*, «Händel-Jahrbuch», 66 (2020), p. 329. For a comparison of different operatic settings of Ariosto-episodes featuring Bradamante, see e.g. NICOLE BOTTI, *Bradamante e il suo doppio: dualismo maschile/femminile nella Bradamante dei melodrammi*, in *Femminile e maschile*

The Viennese repertoire, particularly the so-called *componimenti drammatici*<sup>20</sup> with mythological plots, provides numerous instances of female disguise or impersonation. However, in most of these cases—be it comic scenes or not—the male singer in disguise is high-voiced. For example, in the aforementioned opera *I satiri in Arcadia*, the male *secondo uomo* Tirsi (sung by the soprano castrato Domenico Genovesi) disguises as the nymph Nicea in order to escape the wrath of the antagonist Damone. The lustful yet malevolent satyr Damone is unable to resist the apparent beauty of the nymph, unaware that it is actually his adversary in disguise.

When a tenor or a bass imitates a female character, however things are quite different. The juxtaposition of a male appearance, a low vocal register, and a female disguise or vocal imitation is only feasible within comic contexts. As noted in the introduction to this paper, the *vecchia* figure had largely vanished by the eighteenth century, and Viennese court opera conforms to this broader trend. Nonetheless, a few exceptional cases persist that recall the seventeenth-century *topos* of the ridiculed ‘ugly woman’, whose male features underscore the comedic effect—a motif prevalent in Italian Renaissance poetry and other art forms.<sup>21</sup>

### *Pampalugo in disguise*

A particularly striking example is found in the two-part intermezzo *Galantina e Pampalugo*, performed between the acts of the *dramma per musica Teseo in Creta* in August of 1715.<sup>22</sup> It features two singers

---

*nel settecento*, ed. by Cristina Passetti - Lucio Tufano, Firenze, Firenze University Press, 2018, pp. 247–256.

<sup>20</sup> MICHELE CALELLA, *Kleinere szenische Gattungen* (‘*componimenti drammatici*’), in *Die Oper im 18. Jahrhundert*, ed. by Herbert Schneider – Reinhard Wiesend, Laaber, Laaber, 2001, pp. 63–74. For a detailed analysis of the Viennese *componimenti* in the context of political representation, see KONSTANTIN HIRSCHMANN, “*Componimenti*”, “*poemetti*” und “*feste*”: *musiktheatrale Huldigung am Hof Kaiser Josephs I.*, Ph. D. Dissertation Universität Wien, 2024.

<sup>21</sup> One must only think of the famous satirical painting *The Ugly Duchess* (1513), ascribed to the Flemish painter Quinten Matsys, showing the portrait of a woman with a male physiognomy.

<sup>22</sup> PIETRO PARIATI – FRANCESCO BARTOLOMEO CONTI, *Teseo in Creta*. Drama per musica da rappresentarsi nel felicissimo giorno natalizio [...]. Vienna, Van Ghelen [1715] in <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0042263> (accessed 10/02/2026). This intermezzo was discussed in another article of mine, regarding the career and vocal profile of the bassist interpreting Pampalugo, Pietro Paolo Pezzoni. See EMILIA PELLICCIA, *Pietro Paolo Pezzoni*,

specialized in comic roles, the bass Pietro Paolo Pezzoni in the role of Pampalugo and the soprano castrato Giovanni Vincenzi in the female role of Galantina. While Vincenzi had been part of the Viennese court since 1713, Pezzoni, originally from Piacenza, had previously been employed at the Spanish Habsburg court in Barcelona in 1708.<sup>23</sup> After performing in Northern Italy between 1708 and 1713, he secured his position at the Viennese court in the same year that the intermezzo premiered. Prior to this, Pezzoni had only appeared in Pariati's intermezzo for *Ciro* earlier that year and was still relatively new to the court, despite receiving a higher salary than most of his bass colleagues in the court chapel from the outset of his Viennese employment.<sup>24</sup>

The plot of the intermezzo centers on the *buffo* character Pampalugo and his various attempts to win the affection of his beloved Galantina. Throughout the two parts of the intermezzo, he adopts multiple disguises. At first, he dresses up as a parrot, imitating the bird's call through onomatopoeic expressions such as «papagà»<sup>25</sup>. He continues to exhibit conventional *buffo* topoi, including the mimicry of multilingual speech, in an effort to impress Galantina, who, naturally, sees through his deception.

In the second part of the intermezzo, Pampalugo finally appears disguised as a female character. The dwarf («nana») Cicobimba seeks employment at court, applying for a position as a chambermaid for Galantina. In reality, this is merely another of Pampalugo's stratagems to remain close to his beloved and to impress her. The dialogue between the two *buffi* demonstrates how the librettist Pietro Pariati engages with contemporary courtly events, addressing the Viennese audience directly while

---

, der am Hof einen besonderen gusto macht': ein Buffo-Bass der Wiener Hofkapelle, in *Opera buffa – gestern und heute*, ed. by Arnold Jacobshagen, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2025, pp. 69–88.

<sup>23</sup> Very little is known about his short stay in Barcelona, as mostly libretto prints have survived. See DANIELE LIPP – ANDREA SOMMER-MATHIS, *Neue Quellen zum Musiktheater am Hofe Erzherzog Karls in Barcelona während des Spanischen Erbfolgekrieges (1705–1713)*, in *Herrschaft und Repräsentation in der Habsburgermonarchie (1700–1740)*, ed. by Stefan Seitschek, – Sandra Hertel, Berlin, De Gruyter, 2020, pp. 421–449.

<sup>24</sup> Regarding Pezzoni's prestigious position at court, see EMILIA PELLICCIA, *Pietro Paolo Pezzoni* cit., p. 87.

<sup>25</sup> *Teseo in Creta* and the intermezzo have also been analyzed by ANGELA ROMAGNOLI, *Teseo in Creta di Pariati-Conti-Bibbiena, con balli di Pillebois, Levassore de la Motta e Matteis (Vienna 1715). Riflessioni in preparazione di un'edizione per la scena*, in *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, ed. by Francesco Cotticelli - Roberto Puggioni, Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 243–274.

simultaneously parodying familiar *dramma per musica* topoi. The second intermezzo opens with a ‘letter scene’, in which Galantina reads Cicobimba’s application letter. The letter addresses her with the salutation «Fraila», an Italianized and linguistically incorrect version of the German form of address «Fräulein». This clearly references the German-speaking members of the court, who likely constituted the majority of the audience at the court theater.

*Galantina*

Qui la nana verrà. Leggiam di nuovo.

*Fraila*. Mi piace. *Fraila*. [...]

*Voi nel real giardin, Fraila, vedrete quella che voi come sua Fraila onora.*

Scrive bene costei. *Sua servidora,*

*La Ba...la Ba...ronessa Cicobimba.*

Baronessa? Vediamla..<sup>26</sup>

Upon reading Cicobimba’s flawed spelling, Galantina ironically comments on how well-written the letter appears. The applicant not only boasts of her exceptional skills—culminating in Cicobimba’s *aria di catalogo*, «Allacciar ben un corsé»—but also alludes to her purported noble lineage. Clearly, Galantina is aware that the dwarf is, in fact, Pampalugo in disguise. Nevertheless, she plays along, maintaining her character. She proceeds to question Cicobimba about her origins, her references, and her marital status.

*Galantina*

Vuoi servir?

*Pampalugo*

*Fraila*, sì.

*Galantina*

Sei maritata?

*Pampalugo*

*Fraila* no. Lode al ciel, donzella io sono..<sup>27</sup>

In response to Galantina’s inquiries regarding Cicobimba’s prior experience as a chambermaid, Cicobimba explains that she had been at the service of another *signora*. She clarifies, however, that this former employer sought to appear youthful and noble but was, in reality, quite the

<sup>26</sup> PIETRO PARIATI – FRANCESCO BARTOLOMEO CONTI, *Teseo in Creta* cit., Intermezzo II, p. 74.

<sup>27</sup> PIETRO PARIATI – FRANCESCO BARTOLOMEO CONTI, *Teseo in Creta* cit., Intermezzo II, p. 74.

opposite. The disguised Pampalugo then proceeds to describe this woman, employing the full range of poetic topoi associated with the ‘ugly woman,’ as commonly found in Italian literature:

<i>Pampalugo</i>	Ma Fraila, e più che Fraila esser volea. Come voglion tant’altre.
<i>Galantina</i>	E chi è?
<i>Pampalugo</i>	Una figlia... Non voglio dir. Superba a più non posso. col gran diavolo adosso. Cinquant’anni vuol che sien venticinque. È goffa: è brutta; ma bella e destra ella si crede: ed io ogn’or perdea il cervello, nel portar letterina a questo, e a quello.
<i>Galantina</i>	Tanti amoretto?
<i>Pampalugo</i>	Fraila, sì. Stupite? Questo è’l costume. Oh! Le sapreste buone, s’io volessi dir mal de le padrone.» <sup>28</sup>

This description not only incorporates all the conventional traits associated with the *topos* of the old yet still lascivious woman—who maintains lovers as though she were a young girl—but also contains a pointed critique of courtly life. Cicobimba’s almost offhand, ironic remark, «Questo è’l costume», functions as a subtle commentary on the customs and affectations of courtly love.

In preparation for Pampalugo/Cicobimba’s first aria of the second intermezzo—the aforementioned ‘catalogue aria’—Galantina enumerates the specific duties of a chambermaid. For each task, such as sewing, cooking, or bleaching, she asks Cicobimba whether she is capable of performing it, to which the disguised Pampalugo consistently replies, «Faila sì». Francesco Conti’s musical setting of this *secco*-recitative is particularly noteworthy: he assigns these responses to a considerably higher tessitura than the remainder of Pampalugo’s bass part, often highlighting them with a characteristic descending major third. (see Ex. 1).<sup>29</sup>

<sup>28</sup> PIETRO PARIATI – FRANCESCO BARTOLOMEO CONTI, *Teseo in Creta* cit., Intermezzo II, p. 75.

<sup>29</sup> The music of the intermezzo is preserved in the score of Conti’s *Teseo in Creta*, A-Wn Mus.Hs. 17196/1–3 in <http://data.onb.ac.at/rec/AC14316013> (accessed 11/02/2026).



Ex. 1. F. B. CONTI, *Teseo in Creta*, Intermezzo II, A-Wn Mus.Hs. 17196/2 fol. 97v.

Pampalugo's part is written in bass clef, since it was assigned to the bass singer Pezzoni. Even when he imitates the female character Cicobimba, the clef remains unchanged in both the recitatives and the subsequent aria.<sup>30</sup> However, as illustrated in Fig. 1, the interjections «Fraila si»

<sup>30</sup> Changes in clef occur quite frequently with low male voices, especially between tenor and bass clef, and have certainly nothing to do with a change in vocal sound production. However, in the Viennese repertoire there are a few (very unique) cases, where a change to a soprano clef within a bass or a tenor part strongly hint to the use of falsetto – when a female voice is imitated in a comic context. CLAUDIA MICHELS discovered one such example for the tenor Borosini, in Conti's carnival opera *Archelao, re di Cappadocia* (1722), see CLAUDIA MICHELS, *Karnevalsopern* cit., p. 244. The king Archelao (sung by Borosini) fakes his own craziness, which leads to a series of misunderstandings: At one point, he purposely misinterprets the word «tenore» (meaning 'tone' in this context); he then lists the vocal registers «tenori, contralti e soprani», while in the score each term coincides with a change in clef. This case strongly suggests that the singer might have employed falsetto to imitate the sound of «contralti» and «soprani». Borosini also composed a curious cantata for soprano and basso continuo for the Duke Anton Ulrich of Saxe-Meiningen, presumably written for himself singing in falsetto, see EMILIA PELLICCIA, *His Voice and Something More: Francesco Borosini's Cantata 'Quando miro o stella o fiore' for Anton Ulrich, Duke of Saxe-Meiningen*, «*Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies*» (January 13, 2022), <https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/120> (accessed 12/02/2026).

and «A merveile», again mocking Cicobimba's presumed knowledge of French, stand out in comparison to the rest of the recitative. Pezzoni's written ambitus in the Viennese scores between 1715 and 1736 spans between F2–G4, so the interval C4–E4 does not necessarily exceed his vocal range.<sup>31</sup> Given that the singer is imitating a female character in the context of a comic scene, it is reasonable to think of some sort of manipulation of the high sound, such as croaking, or perhaps even the use of falsetto. A similar vocal distortion may have been utilized in the first part of the intermezzo in Pampalugo's first aria, «La beltà, papagà», where an ascending motif imitated the sound of a parrot.

Pampalugo's second solo aria, the only one he sings disguised as Cicobimba, displays typical textual and musical trademarks of a buffo-aria. Here Cicobimba lists all the things a proper chambermaid is able to do, such as sewing, dressing her mistress or making tea or chocolate. Similar to Pampalugo's attempts to lure Galantina in the first part of the intermezzo, we can see imitations of the French language. The endings of most of the verses are modified in order to end with an emphasized syllable at the end, imitating the sound of the French language. In between, actual French verses are inserted to give the impression of a higher social status – as the chambermaid does throughout the previous recitative. In several occasions, Cicobimba hints to the fact that she is particularly well-educated, knowing all about poetry. In response to Galantina's question, whether she herself had written the letter, Cicobimba replies: «Mi son le muse. I versi bene intendo. E troppi endecasillabi detesto».<sup>32</sup>

Cicobimba's aria «Allacciar ben un corsé» displays typical trademarks of a bass-buffo aria. It is written in a rather unconventional two-part form, as opposed to the predominant Da-Capo-structure typical for Viennese court opera (and other vocal genres) of that particular period. Other than that, the B $\flat$ -Major aria is rather simple: It displays a 4-part orchestra featuring oboes, that alternate with *sol*i and *tutti* whenever the vocal part enters. Cicobimba's vocal style is syllabic or semi-syllabic with quite a lot of *parlato*-style parts, characterized by fast note repetitions and progressions. There are little to no melismatic passages, and the total ambitus of G2–F4 corresponds to the usual written ambitus found in many of Pezzoni's other Viennese roles. In contrast to the previous recitative, where he might could

---

<sup>31</sup> Pezzoni's vocal range in the Viennese scores between 1715 and his death in 1736 was examined in EMILIA PELLICCIA, *Tenöre und Bässe in Wien* cit. pp. 314–315.

<sup>32</sup> PIETRO PARIATI – FRANCESCO CONTI, *Teseo in Creta* cit., Intermezzo II, p. 76.

have employed falsetto, this aria does not seem to feature specific instances, where the singer should manipulate the vocal technique or alter the sound. The highest note f' is reached only once throughout the aria. As for the rest, the *tessitura* lies within a conventional range for a more 'baritone' bass, as Pezzoni was for sure. The lowest note G2 is reached only twice throughout the aria.



Ex. 2. F. B. CONTI *Teseo in Creta*, Intermezzo II, A-Wn Mus.Hs. 17196/2, fol. 98v.

The absence of coloratura passages or large interval leaps, which Pezzoni was clearly capable of executing, might have been a compositional choice to facilitate acting and stage movement. The text of the aria enumerates a series of tasks associated with a seamstress - such as fastening a corset, sewing a cloak to conceal someone's hips - and with a cook, including making tea, coffee, or chocolate. These actions may have been physically mimed on stage by the *buffo* bass Pezzoni. Beyond the few instances noted in the recitative, however, there is no definitive evidence that falsetto was employed to imitate the dwarf Cicobimba. Nevertheless, the contrast between the female disguise and Pezzoni's low bass voice likely enhanced the comedic effect of the scene. In particular, regarding the portrayal of the 'old woman,' although the libretto does not specify Cicobimba's age or appearance, the use of a low, masculine-coded vocal

register implicitly conveys her character. In this context, Pezzoni's bass voice functions as a crucial element in the comic construction of the role.

After having analyzed the Viennese operatic repertoire of the first half of the 18<sup>th</sup> century, it can be concluded that low male voices imitating female characters do not constitute a recurring phenomenon. The example of Pampalugo is quite unique across the diverse courtly genres, even though comic intermezzi and carnival operas performed in the Habsburg capital would have offered ample opportunity for such roles.

*Achille's disguise: an act of (high-voiced) heroes?*

Female disguise and impersonation occur frequently in mythological and even historical plots, provided, as stated previously, that the male character assuming a female identity possesses a high voice. Furthermore, when the male singer is high-voiced - that is, a castrato - his portrayal of a woman can encompass a wide range of stylistic registers, from the tragic and heroic to the absurd and comic, in contrast to the limited comic function observed in female impersonation by low male voices. For example, in the mythological plot of the aforementioned opera by Pariati/Conti *I satiri in Arcadia*, one of the main characters Tirsi (most likely sung by the soprano castrato Domenico Tollini)<sup>33</sup> disguises as nymph named Nicea. This disguise allows him to evade the wrath of his adversary, the satyr Damone, who also harbors a weakness for beautiful women. Within the pastoral framework, this setup generates a series of absurd and nearly comic situations. At the outset, in the second scene of the first act, the satyr attempts to seduce Nicea, unaware that she is, in fact, his enemy in disguise. Tirsi plays along with the mistaken-identity plot to avoid being unmasked. Damone's advances toward the ostensibly innocent nymph, however, grow increasingly intrusive, heightening the tension and humor of the scene.

---

<sup>33</sup> The singer is usually named «Domenico» in the scores. Tollini was one of the main sopranos of the court chapel and often sang *secondo uomo*-roles. He was not specialized in comic roles: His name is found in Viennese operas up until 1717, usually in *seria*-roles. For an overview of his activity in Vienna, see DAGMAR GLUXAM, *Verzeichnis der Sänger in den Wiener Opern- und Oratoriumspartituren 1705–1711*, «Studien zur Musikwissenschaft» 48 (2002), p. 318.

*Tirsi.* (Si deluda costui). Tu dunque mi ami?  
*Damone* Bestialissimamente.  
*Tirsi* Amami: io tel permetto.  
*Damone* Non basta ciò. Che tu pur m'ami io voglio.  
 O man di latte...E che? Fai la ritrosa?  
*Vuol baciarle la mano.*<sup>34</sup>

The comical dimension of this scene is underlined by Damone's unruliness and on the other hand, Tirsi's need to play along without letting the satyr come too close and his true identity being revealed.

A female disguise can also occur within a serious context, functioning as a heroic act. One notable example is Metastasio's libretto *Achille in Sciro*, which was set to music for the Viennese court. Antonio Caldara's 1736 Viennese production featured the celebrated castrato Felice Salimbeni as the *primo uomo* Achille, who assumes the female identity of Pirra.<sup>35</sup> This decision is not Achille's own but was made by his mother, Tetide, as a measure to protect his life, allowing him to grow up safely under the guardianship of Licomede, who raises Pirra as his own child. Achille, however, falls in love with Deidamia, one of Licomede's daughters. His false identity is discovered by Ulisse at the end of the second act, «the climax of the action».<sup>36</sup> When Ulisse, already aware of Achille's disguise, presents a series of weapons as a supposed gift, the disguised warrior is unable to contain himself and reveals his true identity.

---

<sup>34</sup> PIETRO PARIATI – FRANCESCO CONTI, *I satiri in Arcadia* cit., p. 11.

<sup>35</sup> The list of singers is found in the Viennese copy, A-Wn Mus.Hs. 17179/1–3, cf. <http://data.onb.ac.at/rec/AC14316004> (accessed 13/02/2026) The opera was performed in celebration of the wedding of archduchess Maria Theresa with Francis Stephan of Lorraine. For more on the genesis of Caldara's work, see FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *Achille in Sciro: Drama and Ceremony*, in *Italian Opera in Central Europe, Vol. 1: Institutions and Ceremonies*, ed. by Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy and Reinhard Strohm, Berlin, Berliner Wissenschafts Verlag, 2006, pp. 253–274. The issue of Achille's disguise in general was discussed in PETER J. HESLIN, *The Transvestite Achilles. Gender and Genre in Statius' Achilleid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 27–33. The author focused on the *Achilleid* by the Roman author Statius, which gives account for parts of Achilles's childhood. Within this narrative thread, his mother Thetis brings the young Achilles to Scyros and makes him dress up as a girl, in order not to be discovered by enemies. Achilles complies because he falls in love with Deidamia and recons, that in female disguise he might be able to get closer to her.

<sup>36</sup> PETER J. HESLIN, *The Transvestite Achilles* cit., p. 28.

*Achille* Ove son? Che ascoltai? Mi sento in fronte  
 le chiome sollevare! Qual nebbia i lumi  
 offuscando mi va! Che fiamma è questa  
 onde sento avvamparmi?  
 Ah frenar non mi posso: all'armi, all'armi!<sup>37</sup>

One might argue that the manner in which Achille's true identity is revealed functions as a kind of 'heroic justification' for the male hero's initial assumption of female attire: he is not unmasked by accident or betrayal, but rather because he cannot suppress his inherent masculinity. The whole tension of Metastasio's plot is centered around «the constant possibility that Achille's barely concealed masculinity will burst forth».<sup>38</sup> Yet Achille exhibits no comic traits; he is instead embroiled in a conflict typical of all *opera seria* heroes, torn between his duty and obedience to his mother and his love for Deidamia, who yearns to be with him.<sup>39</sup>

Metastasio's *Achille in Sciro* was set to music by numerous other composers outside of Vienna.<sup>40</sup> Outside of the widely spread Metastasio-version, there is one earlier setting that shows a very effective way of turning Achille's female disguise into something grotesque and somewhat comic: by casting him as a low male voice. A libretto-setting was performed in Prague at Count Sporck's theatre in April of 1727,<sup>41</sup> under the direction of the singer-impresario Antonio Denzio and his opera troupe. The bilingual libretto lists the tenor Felice Novelli in the role of Achille (under the name of Arminda). The plot is further complicated by the fact that the King Licomede, sung by Antonio Denzio, is in love with Achille's *alter ego* Ar-

---

<sup>37</sup> PIETRO METASTASIO – ANTONIO CALDARA, *Achille in Sciro*. Drama per musica da rappresentarsi nel gran teatro dell'imperial corte [...], Vienna, Van Ghelen, 1736, p. 48 in <https://corago.unibo.it/libretto/DD00054459> (accessed 13/02/2026).

<sup>38</sup> PETER J. HESLIN, *The Transvestite Achilles* cit., p. 29.

<sup>39</sup> PETER J. HESLIN, *The Transvestite Achilles* cit., p. 29.

<sup>40</sup> An overview of scientific literature examining different settings of the libretto by Sarti, Leo, Hasse and others was given by FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *Achille in Sciro* cit., p. 253. The three most prominent settings by Caldara, Leo and Hasse were meticulously analyzed in RAFFAELE MELLACE, *Le tre intonazioni dell' 'Achille in Sciro' a confronto: Caldara, Leo, Hasse*, «Il Saggiatore Musicale» 3/1 (1996), pp. 33–70.

<sup>41</sup> ANONYMOUS, *Achille in Sciro*. Drama per musica [...], Prague, Joseph Anton Schillhart [1727]. <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0000281> (accessed 13/02/2026). The opera production at Count Franz Anton Sporck was, of course, studied by DANIEL FREEMAN, *The opera theater of Count Franz Anton von Sporck*, Stuyvesant (NY), Pendragon Press, 1992.

minda.<sup>42</sup> In the absence of a preserved score, observations must be limited to the plot. Without delving too deeply into this opera, which lies outside the Viennese context that forms the basis of this paper, the comedic elements of the libretto are nonetheless evident. The opening scene features Licomede's daughters Deidamia and Elmira, along with Achille/Armind, engaged in sewing under the supervision of their nurse, Pasquella. Arminda alone refuses to sew, opting instead to read. Achille's disguise is apparent to both Deidamia and Elmira, who engage in a conversation laden with double entendres about love, directed at the presumed Arminda—who, importantly, is sung by a tenor.

<i>Deidamia</i>	Armind, tu che tanti libri leggesti, dimmi in grazia, è vero, che per amor si more? Mi spiaceria, che dasse morte amore.
<i>Achille</i>	Dà morte, ma una morte, che di dolce piacer l'anima pasce: tosto si more e tosto si rinasce.
<i>Elmira</i>	Io per amore non sono morta ancora, ma goderei provar come si mora. <sup>43</sup>

Despite its designation *dramma per musica*, this particular libretto exhibits a lot of dramaturgical features of comedy. A detailed analysis of the plot would diverge too far from the focus on Viennese court opera; however, it illustrates a crucial point regarding female disguise in Italian Baroque opera: when the male character is high-voiced, such disguise functions effectively across diverse dramaturgical contexts, whereas when the male character is a tenor or bass, it is restricted almost exclusively to comic contexts, at least in the 18<sup>th</sup> century.

### *Conclusions*

The examples shown above, although restricted to the Viennese context, illustrate a broader tendency in opera on the eve of the Enlightenment: the increasing demand for a more realistic representation of vocal registers. In contrast to the previous century, by the first decade of

---

<sup>42</sup> Interestingly, the cast also includes a *vecchia*-figure, Pasquella, sung by a female singer named Anna Piccinelli.

<sup>43</sup> ANONYMOUS, *Achille in Sciro* cit., p. [9].

the eighteenth century - and unlike high voices, whose association with the female gender would remain more fluid for longer - tenor and bass voices had already become strongly gendered. Low vocal ranges were increasingly associated with masculinity, whereas high voices retained a more flexible gender connotation, at least until the latter part of the eighteenth century.

The only role type that permitted low voices in female disguise—the *vecchia*—had largely disappeared or was, at most, performed by high-voiced singers. Even within the context of Viennese court opera, which was inclined toward comic and grotesque genres and stylistic hybridity, male singers with low voices briefly impersonating female characters appear to have been unusual, if not alienating. How, then, are we to contextualize Pezzoni's Cicobimba? The character Pampalugo, who assumes multiple disguises, bears little resemblance to the *vecchia* figures, who appeared as women throughout the plot. Pampalugo's adoption of a female disguise instead points to a dramaturgical experiment that was not repeated thereafter.

Perhaps the unconventional nature of this figure - a female dwarf who is neither explicitly old nor grotesque - required a highly distinctive vocal characterization that emphasized her otherness. Such an interpretation would align with the general casting strategy for tenors and basses in the Viennese context, where low male voices were frequently employed to depict the 'other' or the extraordinary, in contrast to the predominance of high voices (for instance, in mythological roles). Alternatively, it is possible that a bass performing as a female character - even within the comic framework of an *intermezzo* - did not resonate well with Viennese audiences. This latter hypothesis may explain the singularity of the event, both in the Viennese case of Pampalugo and in that of the 'low-voiced Achille,' who disguises himself as Arminda.

In contrast to the numerous examples of gender ambiguity associated with high voices, the two unusual cases discussed in this article seem to reflect a fundamental shift in the perception of vocal registers. By the beginning of the eighteenth century, low male voices had already lost much of their gender 'permeability' on the operatic stage, a flexibility that high voices would retain for at least another century.

## *Abstract*

Il travestimento e la finzione rivestono un ruolo fondamentale nelle varie forme di teatro musicale del periodo barocco. I personaggi che si celano sotto finte identità e/o che camuffano il loro aspetto agiscono in trame comiche o di carattere mitologico, in particolare nelle scene comiche afferenti a queste trame. Al contrario dei numerosi esempi di ambiguità di genere associati alle voci acute, le voci maschili gravi (cioè tenorili o di basso) che imitano un personaggio femminile, sono esclusivamente legate alla sfera comica. Si tratta di un fenomeno che non riesce a sviluppare una vera e propria tradizione attraverso i secoli: il ruolo (spesso comico) di 'vecchia' in ambito secentesco, pur stabilendosi come tipologia di ruolo abbastanza consolidato, non sopravvive durante il secolo successivo. Nel primo Settecento, tuttavia, il travestimento femminile da parte di tenori o bassi esiste ancora, pur solitamente limitandosi a singole scene. L'opera di corte viennese della prima metà del Settecento nella sua declinazione comico-grottesca degli spettacoli carnevaleschi e degli intermezzi, ma pure in alcuni drammi per musica con scene comiche, include esempi di questo tipo. Il saggio intende esaminare le suddette scene in varie forme di spettacolo, soffermandosi su diversi aspetti del travestimento e dell'imitazione femminile da parte dei cantanti maschili impiegati alla cappella di corte.

*I personaggi femminili de Il prigioniero fortunato  
di Francesco Maria Paglia e Alessandro Scarlatti (Napoli, 1698)*

*Il prigioniero fortunato* frutto dell'ennesima collaborazione fra il romano Francesco Maria Paglia e Alessandro Scarlatti (Fig. 1)<sup>1</sup> andò in scena al S. Bartolomeo di Napoli il 14 dicembre 1698. La *pièce* (v. Fig. 2) – che seguiva di qualche mese l'escuzione de *La donna ancora è fedele*<sup>2</sup> e dell'oratorio *La religione giardiniera*<sup>3</sup> fu salutata da un lusinghiero suc-

---

<sup>1</sup> IL | PRIGIONIERO | FORTUNATO | DRAMA PER MUSICA | DI FRANCESCO MARIA PAGLIA. | DEDICATO | *All'Illustriss. & Eccell. Signora* | LA SIGNORA | D. CATERINA | DE SILVA, SANDOVAL, | Y MENDOZA. | Contessa di Lemos. &c, | [...] In NAPOLI 1698. | Per Dom. Ant. Parrino, e Michele Luigi Mutio. | *Con Licenza de' Superiori*. | Nella Stampa del Mutio, sita allo Spedaletto; cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, n. 19071a; visibile attualmente online in <https://Corago.unibo.it/libretto/DPC0000975> (consultato il 22 aprile 2021). La stampa non riporta il nome del compositore delle musiche. Sull'argomento si rinvia a NICOLÒ MACCAVINO, *Le scene buffe de «Il Prigioniero fortunato» (Napoli, 1698) di Alessandro Scarlatti*, in *Entremets e Intermezzi: lo spettacolo nello spettacolo nel Rinascimento e nel Barocco*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 ottobre 2017), a cura di Gaetano Pitaresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", 2020, pp. 153-206; ID., *Il prigioniero fortunato (Napoli, 1698) di Alessandro Scarlatti*, in *Francesco Cilea e l'interesse per il Medioevo nell'opera italiana fra Sei e Novecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 28-29 ottobre 2016), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", 2022, pp. 177-270. Per conto dell'Edizione nazionale delle opere di Alessandro Scarlatti è in fase di realizzazione l'edizione critica de *Il prigioniero fortunato* a cura dello scrivente.

<sup>2</sup> Cfr. ULISSE PROTA GIURLEO, *Breve storia del Teatro di Corte e della Musica a Napoli nei sec. XVII-XVIII*, in *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, L'arte tipografica, 1952, p. 59; JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, *L'opera durante il primo periodo napoletano di Alessandro Scarlatti*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, Napoli, Turchini Edizioni, 2019, 2 voll., pp. 681-682; PAOLA DE SIMONE, "Il core mi brilla e l'alma mi balla": *così non fan tutte secondo La donna ancora è fedele di Alessandro Scarlatti*, in *Alessandro Scarlatti Tra Roma e Napoli: passato e futuro*, a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica "F. Cilea", in corso di pubblicazione.

<sup>3</sup> Cfr. NICOLÒ MACCAVINO - AUSILIA MAGAUDDA, *La religione giardiniera (Napoli, 1698) - Il giardino di rose (Roma, 1707): nuove acquisizioni*, in *Devozione e passione: Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita*, Atti del Convegno internazionale di studi

cesso, come si apprende da un avviso della «Gazzetta di Napoli» apparso il 24 dicembre 1698:

[...] Continua [...] a rappresentarsi con applauso ed innumerabil concorso, intervenendovi questi eccellentissimi signori viceregnanti, il dramma musicale intitolato Il Prigioniero fortunato, parto della famosa penna del sig. abate Paglia, posto eccellentemente in musica dal maestro di questa Real Cappella sig. Alessandro Scarlatti, quale recitossi per la prima volta in questo Teatro di S. Bartolomeo nella sera della trasandata domenica 14 del corrente.<sup>4</sup>



Fig. 1 – F. M. PAGLIA - [A. SCARLATTI], *Il prigioniero fortunato* (Napoli, Parrino e Mutio 1698): frontispizio ed elenco dei personaggi. I-MOe, 70.G.10.04

(Reggio Calabria, 8-9 ottobre 2010), a cura di Nicolò Maccavino, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2013, pp. 303-368.

<sup>4</sup> Cfr. AUSILIA MAGAUDDA - DANILLO COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, Ismez Editore, 2009, pp. 36-37 e 117; in Appendice, pp. 89-90.



Fig. 2 – A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*, 1698 e 1699: frontespizio. I-Nc, Rari 7.1.14. olim 31. 3. 32, c. 1 r.

Dedicato alla «bellissima»<sup>5</sup> Donna Caterina da Silva, Sandoval Y Mendoza, Contessa di Lemos, il dramma fu sinceramente apprezzato dai numerosi nobili intervenuti, i quali non persero occasione di godere del piacevolissimo spettacolo loro offerto. Una *mise en scène* attentamente pianificata dall'*entourage* vicereale,<sup>6</sup> impreziosita dalla raffinata e stupefacente scenografia ideata dai Bibiena (Ferdinando e Francesco Galli), che fece da sfondo alla esibizione – sostenuta da un *ensemble* strumentale di prim'ordine, formato in maggior parte da strumentisti in servizio presso la

<sup>5</sup> «[...] “era Dama bellissima, di persona delicata e volto festante, di statura giusta [...], et era tutto moto nella sua persona, et oltremodo vagheggiata dalla Nabilità Napolitana”. [...] I Lemos abitavano d'estate a Posillipo, nel Palazzo del Principe di Belvedere, ma avevano una lussuosissima casa “sopra il Ponte di Chiaia”, dove davano continuamente feste, recite e balli. Nella loro piccola Corte c'era anche il M<sup>o</sup> di Cappella Gian Battista Stuck, “virtuoso di Camera e compositore”, e fra le damigelle della Contessa brillavano le cantatrici sorelle Isabella ed Anna Maria de Piedz»; cfr. U. PROTA GIURLEO, *Breve storia del teatro di corte e della musica a Napoli nei sec. XVII-XVIII* cit., p. 60.

<sup>6</sup> Cfr. J. M. DOMÍNGUEZ, *L'opera durante il primo periodo napoletano di Alessandro Scarlatti* cit., pp. 687-688.

Real Cappella, diretta dallo stesso Alessandro Scarlatti –<sup>7</sup> del *cast* di cantanti (v. *supra* la Fig. 1) scelto fra «li più celebri musici d'Italia» con la solita cura e senza badare a spese.<sup>8</sup> Se in ambito strumentale 'strumentale' Scarlatti poté contare sulla collaborazione di violinisti del calibro di Giovanni Carlo Cailò e Pietro Marchitelli,<sup>9</sup> di Baldassarre Infantes e Andrea Bindi, di 'violisti' quali Rocco Grego e Giulio Marchetti, del liutista (tiorbista) Pietro Ugolini e di Torquato Sisti «musicò di violone»,<sup>10</sup> sul versante 'vocale' ebbe la collaborazione di cantanti quali: Francesco Sandri (tenore) e Antonia Merzari (soprano) – impegnati nei ruoli di Aceste, re di Sicilia, ed Elvira, sua sorella –, e di Nicolò Grimaldi (soprano), «Virtuoso della Cappella di Napoli» che recitò nel ruolo di Arconte re di Sardegna «sotto nome di Feraspe». A Maria Maddalena Musi (soprano), detta la 'Mignatti', «virtuosa del Serenissimo di Mantova», che rivestì i panni di Emilia (sorella di Arconte/Feraspe) «sotto nome di Alindo», seguirono Maria Maddale-

---

<sup>7</sup> Cfr. PAOLOGIOVANNI MAIONE, «*Este cierto del puntual servicio de estos sugetos, como conviene*»: la Cappella reale di Napoli all'aurora del Settecento, in *Domenico Scarlatti. Musica e storia*, Atti del Convegno internazionale (Napoli, 9-11 novembre 2007) a cura di Dinko Fabris e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2010, pp. 25-40; PAOLA DE SIMONE, *Le arie di Alessandro Scarlatti per la ripresa napoletana della Semiramide di Aldrovandini: metamorfosi musicali d'autore nei primi anni del Settecento teatrale Partenopeo*, in *Devozione e passione: Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita* cit., pp. 99-222: 124-126. La nomina nel 1684 di Alessandro Scarlatti alla guida della Cappella Reale, fra i vari cambiamenti, portò a un più stretto e strutturato legame fra l'istituzione musicale e la produzione teatrale. Come afferma Guido Olivieri «fra le conseguenze di maggior portata [...] vi fu il graduale ampliamento della compagine strumentale della Cappella Reale, particolarmente della sezione degli archi»; GUIDO OLIVIERI, *La musica strumentale a Napoli*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento* cit., vol. II, pp. 1493-1537: 1520-1521. Sul finire del XVII secolo l'orchestra dell'istituzione viceregia poteva contare su 8 violini, 2 viole (da intendersi come due violoncelli), 1 contrabbasso, due arciliuti e un'arpa; cfr. *ivi*, p. 1521.

<sup>8</sup> Cfr. U. PROTA GIURLEO, *Breve storia del teatro di corte e della musica a Napoli nei sec. XVII-XVIII* cit., p. 60.

<sup>9</sup> Cfr. GUIDO OLIVIERI, *Per una storia della tradizione violinistica napoletana del '700: Giovanni Carlo Cailò*, in *Fonti d'archivio per la storia a Napoli dello spettacolo tra XVI e XVIII secolo*, Atti del Convegno (Napoli, 13-14 maggio 2000), a cura di Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2001, pp. 227-249; ID., *La musica strumentale a Napoli* cit., pp. 1521-1526 e 1529-1530; ID., *Condizione sociale dei musicisti nella Napoli del '700: Pietro Marchitelli*, in *Napoli Musicalissima. Studi in onore di Renato Di Benedetto*, a cura di Enrico Careri e Pierpaolo De Martino, Lucca, LIM, 2006, pp. 45-68.

<sup>10</sup> Cfr. P. DE SIMONE, *Le arie di Alessandro Scarlatti per la ripresa napoletana della Semiramide di Aldrovandini* cit., pp. 124-128; J. M. DOMÍNGUEZ, *L'opera durante il primo periodo napoletano di Alessandro Scarlatti* cit., p. 730.

na Manfredi (soprano) «virtuosa di Camera dell'Altezza Reale di Savoia», Luigi Abbarelli (contralto) «Virtuoso del Serenissimo di Modena», e Domenico Sarti (tenore) «Virtuoso del signor Duca d'Airola» impegnati, rispettivamente, nei ruoli della principessa Doricle, del generale Clearte e del confidente di Arconte, Evandro. L'elenco si chiude con il tenore Antonio Predieri «virtuoso del Serenissimo di Parma» e il basso Giovanni Battista Cavana, «Virtuoso del Serenissimo di Mantova», interpreti dei due personaggi 'buffi' del dramma, cioè di Lucilla, «vecchia nutrice» di Elvira, e di Delbo «servo d'Emilia». Un *cast*, pertanto, comprendenti cantanti provenienti dalla cappella reale di Napoli e, in particolar modo, dal 'circuito ducale'<sup>11</sup> – nel caso specifico Savoia, Mantova, Parma, Airola e Modena – che sono il frutto più evidente della «forza del flusso artistico-culturale creatosi grazie alla politica del Medinaceli».<sup>12</sup>

Scorrendo il testo poetico del *Prigioniero fortunato* è possibile constatare quanto esso viaggi sempre sul piano serio, sentimentale e arcadico e, insieme, su quello buffo (oltremodo divertente), secondo un modello di spettacolo misto assai caro alla tragicommedia spagnola.<sup>13</sup> La narrazione del Paglia, imperniata su doppie identità, finzioni e su una certa 'agentività' quasi tutta al femminile, insaporita dagli arguti inserimenti dei personaggi buffi, è raffinata e a tratti veloce, con repentini cambiamenti di registro quasi da commedia musicale. A essa fa *pendant* una versificazione che si distingue per leggerezza, ilarità e briosa ironia, e in cui affiorano tutti quegli artifici letterari tipici del genere buffo: ambiguità e doppi sensi, ripetizioni ossessive di parole o locuzioni, divertenti effetti ritmici e sticomitie incalzanti e serrate. Una drammaturgia puntualmente sottolineata dalla raffinata, affascinante e complessa musica di Alessandro Scarlatti la cui funzione, già in quegli anni, era principalmente quella di vestire «il senso

---

<sup>11</sup> Cfr. SERGIO DURANTE, *Il cantante*, in *Storia dell'Opera Italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1987, 4, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, pp. 347-415: 366-367.

<sup>12</sup> Cfr. P. DE SIMONE, *Le arie di Alessandro Scarlatti per la ripresa napoletana della Semiramide di Aldrovandini* cit., p. 122.

<sup>13</sup> Cfr. ANGELA ROMAGNOLI, *Accertamenti filologici sulle scene buffe di Napoli nel primo decennio del Settecento*, in *L'edizione critica fra testo musicale e testo letterario*, a cura di Renato Borghi e Pietro Zappalà, Lucca, LIM, 1995, pp. 477-480; FRANCESCO DEGRADA, *Origine e destino dell'opera comica napoletana* [1975], in ID., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, 2 voll., Fiesole (FI), Discanto Edizioni, 1979, pp. 41-65: 41; L. TOZZI, *Et in Arcadia ego* cit., pp. 360-361.

delle parole e 'l costume, e passione del Personaggio». <sup>14</sup> Per cui – come ha ben spiegato Lorenzo Bianconi <sup>15</sup> e, recentemente, ribadito José María Domínguez <sup>16</sup> – l'origine (e la comprensione) della poetica musicale scarlattiana è da ricercarsi nell'analisi dell'intreccio drammatico di cui si deve avere sempre presente il contesto.

Per meglio entrare in *medias res* iniziamo riportando il breve antefatto così come presentato «a chi legge» nel libretto dallo stesso Paglia:

[...] Vaglia dunque solo per sua chiarezza maggiore, che Aceste Re di Sicilia rimane vincitor di Arconte Re di Sardegna portando seco in trionfo fra gl'altri prigionieri Clearte generale dell'Armi e favorito d'Arconte. Viene questi [Arconte] in Palermo sotto nome di Feraspe per vedere Elvira, sorella di Aceste, della quale è amante per mezzo di un ritratto, e per machinare la libertà di Clearte, amante di cui è Emilia sorella del detto Arconte, la quale si trova parimente alla Corte sotto nome d'Alindo. Da questo personaggio e dalla prigionia di Clearte prende motivo il presente Drama. <sup>17</sup>

La storia, dunque, ha inizio con l'arrivo a corte di Clearte (contralto) e di Alindo/Emilia (soprano). Del primo s'innamora subito Elvira (soprano) sorella di Aceste (tenore), a sua volta amata da Feraspe/Arconte «re di Sardegna» (soprano); del secondo s'invaghisce la principessa Doricle (soprano). Come si può osservare nella Tavola 1 (in cui si riportano la costellazione dei personaggi e le loro relazioni) i personaggi che – spinti dall'amore – condizioneranno sin dall'inizio, più o meno consapevolmente, lo sviluppo drammaturgico della *pièce* (segnato da una serie incredibile di equivoci risolti solo alla fine dell'opera), sono appunto le tre principesse – Elvira, Doricle e, ovviamente, Emilia, sorella del re di Sardegna, sebbene nascosta nei panni del cavaliere Alindo – a cui bisogna aggiungere il personaggio 'buffo' di Lucilla.

---

<sup>14</sup> Cito da una lettera di Alessandro Scarlatti del 18 aprile 1711, da Napoli, indirizzata ad Annibale Albani che integralmente si può leggere in LUCA DELLA LIBERA, *Con la dovuta humiltà del mio profondo rispetto. Le lettere della famiglia Scarlatti ad Annibale Albani*, Lucca, LIM, 2025, pp. 133-134.

<sup>15</sup> L. BIANCONI, *Il Seicento* cit. p. 221.

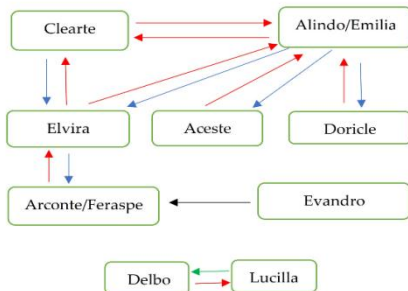
<sup>16</sup> JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, *Fonti d'archivio, mecenatismo e gusto. Per un rinnovamento degli studi scarlattiani*, in L. DELLA LIBERA, *Con la dovuta humiltà del mio profondo rispetto* cit., pp. IX-XX: XIX.

<sup>17</sup> Cfr. FRANCESCO MARIA PAGLIA - [ALESSANDRO SCARLATTI], *Il prigioniero fortunato* (Napoli, Parrino e Mutio, 1698, pp. 5-6.

Facendo nostri i suggerimenti di Lorenzo Bianconi e José María Domínguez seguiamo adesso l'evolversi della vicenda, la cui scena – come si legge nel libretto – è ambientata interamente «in Palermo».<sup>18</sup>

COSTELLAZIONE DEI PERSONAGGI  
 Legenda per le frecce della costellazione:  
 freccia rossa: sentimento amoroso; freccia azzurra: sentimento non ricambiato;  
 freccia verde: sentimento apparentemente non ricambiato; freccia nera: personaggio secondario.

COSTELLAZIONE DEI PERSONAGGI DALL'INIZIO DELL'OPERA SINO AL III ATTO



COSTELLAZIONE DEI PERSONAGGI AL TERMINE DELL'OPERA

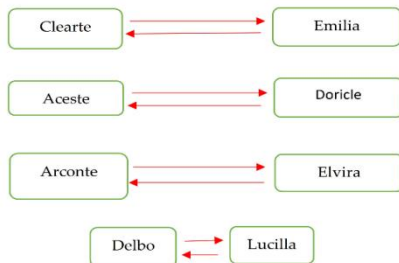


Tavola 1 – Costellazione dei personaggi ne *Il prigioniero fortunato*

Preannunciata dal fasto sonoro della Sinfonia «avanti l'opera» (ottenuto con l'impiego di quattro trombe e fagotto) il dramma prende il via con il

<sup>18</sup> Nel corso dei tre atti sono previste le seguenti «Mutazioni di Scene». Tre nel primo atto: «Notte. Piazza illuminata con Popolo spettatore ai Balconi»; «Sala Regia»; «Logge che introducono agli appartamenti reali». Alla fine dell'atto è previsto il «Ballo di Mori». Due nel secondo: «Gabinetto di Quadri»; «Giardino con fontane e veduta di campagna». Alla fine dell'atto è previsto il «Ballo di Giardinieri». Tre nel terzo atto: «Stanze reali»; «Giardino chiuso»; «Anfiteatro reale con Colonne e statue».

trionfale ingresso di Aceste (I.1) che in battaglia ha sconfitto le truppe di Arconte. Egli avanza, nella piazza illuminata con il popolo che lo acclama, portando seco «soldati e prigionieri»; fra questi Clearte, Alindo/Emilia e Delbo. Ad accoglierlo (II.2) vi sono la principessa Doricle, la sorella Elvira e la di lei vecchia nutrice Lucilla. Incalzato dalla curiosità delle due principesse (Doricle ed Elvira) il re rivela dapprima l'identità di Clearte («sì nobil preda») generale di Arconte, che viene assegnato al servizio di Doricle. Poi quella di Alindo/Emilia («Cavalier di fortuna | che bramò di seguir le nostre insegne») il quale – già 'notato' da Doricle, che ne apprezza la «grazia [e il] ciglio») – viene affidato al servizio della principessa Elvira. Quest'ultima, a sua volta, è rimasta affascinata da Clearte («Prigioniero è Clearte, e m'incatena»). L'unico a non essere preso in considerazione è Delbo il quale, durante il tentativo di rivelare la sua identità, viene fatto seccamente tacere dallo stesso re. Egli, però, ha notato la presenza di Lucilla «vecchia nudrice» di Elvira; e a lei si rivolge (ma è una scusa) per conoscere l'identità di Doricle, Elvira e Clearte.

La sorte del prigioniero dipende dalle scelte delle due principesse! Ma è, appunto, un destino 'fortunato', poiché entrambe decidono che la sua prigionia non debba aver luogo in un carcere buio e fra catene; piuttosto, come si deve a un soldato del suo valore, egli sarà «custodito [...] ma non in prigione». Mentre Doricle, con in mente sempre Alindo/Emilia («Già il non veder Alindo al cor dà pena»), tranquillizza il generale cantando l'aria «Cangia il cielo aspetti agli astri» [I.2; Allegro, C, Re maggiore], Elvira gli suggerisce di essere fedele e obbediente alla principessa. Ella, tuttavia, intonando l'aria «Quell'esser misero» [I.3; A tempo giusto, 3/8, Re minore] mostra 'teneramente' di essere sempre più infatuata di Clearte.<sup>19</sup> Sentimento che non vuole manifestare nemmeno alla sua nutrice, Lucilla, la quale però ha già compreso tutto allorché afferma: «Non occorre ch'Elvira | dissimuli con me l'amor che sente».

Siamo a corte in una sala della reggia; Alindo/Emilia, che ha appena cantato l'intensa aria «Ferma per un momento o dea fallace» [I.5; Largo/Presto, C, Do minore], è sola con Delbo, il quale ha compreso che si tratta di una donna. Ciò induce Alindo/Emilia a svelare innanzi tutto la propria identità, indi il motivo della guerra combattuta fra Aceste e Arcon-

---

<sup>19</sup> Questi i versi dell'aria che presenta un organico composta da «flautino» concertante, violini unisoni, violoncello liuto, e continuo: «Quell'esser misero | lo rende amabile | nel mio pensier, | E par, che l'anima, | voglia esser carcere | d'un prigionier».

te (causata dal rifiuto del genitore, Argea, di concederla come sposa ad Aceste), infine di essere, sin da giovanissima, innamorata di Clearte e da lui corrisposta, e di averlo seguito, a sua insaputa, sin dallo scoppio della guerra. Alindo/Emilia non vuol farsi riconoscere da Clearte; desidera, però, liberarlo e, al contempo, constatarne «la giurata fè» e per giungere allo scopo è disposta a tutto perché:

Quell'ardore, che m'accende,  
è contento nel cimento  
e difende questo cor.  
Al mio foco tutto è poco:  
tutto è niente a un grande amor.

Liberare Clearte non sarà facile; egli, infatti, pur non essendo «legato [...] è ben guardato» dalla principessa Elvira. La scena si chiude con Delbo che al termine di un emblematico recitativo («La sorella d'un re lasciar la corte» intona l'aria «Se una donna è innamorata» [A tempo giusto, C, *Sib* maggiore] con fagotto concertante, da cui emerge lo stupore, per ciò che una donna può fare se innamorata.<sup>20</sup>

Fa ora il suo ingresso Feraspe/Arconte assai pensieroso, protagonista di una scena a solo (I.6) durante la quale – intonando la bellissima aria, con «violetta sola», «Miei pensieri | pur ch'io spero» [A tempo giusto, 12/8, *Sol* minore] rende chiari i motivi che lo hanno spinto presso la corte nemica: l'amicizia verso Clearte ma, soprattutto, l'amore nei confronti di Elvira. Anche lui – come la sorella – è giunto a corte sotto le sembianze di Feraspe; ma è un inganno che dura poco; la sua vera identità viene svelata durante il colloquio fra Arconte e il suo confidente Evandro a cui assiste – senza essere visto – Aceste (I.7), il quale irrompe sulla scena dando subito ordine di far disarmare Feraspe/Arconte. Aceste, tuttavia, allontanato Evandro e, conosciuti i veri motivi che hanno portato a corte Feraspe/Arconte presso la sua corte, in un solo istante decide di far liberare il re di Sardegna dandole in sposa la sorella, Elvira, e chiedendo in cambio la mano dell'amata Emilia, che il padre Argea un tempo aveva negato. Richiesta che viene prontamente accolta con sommo contento dei due (Ace-

---

<sup>20</sup> Eccone i versi: «Se una donna è innamorata | è una furia scatenata, | è un demonio, e già si sa. || Tutto sta che s'innamori | perché finge d'ordinario | sol per svario | quegli ardori che non ha».

ste e Feraspe/Arconte) che insieme intonano l'aria «Son le stelle» [Staccato et Allegro, 3/8, La maggiore].

Le decisioni appena assunte scompigliano la vicenda, generando tutta una serie di situazioni che coinvolgono le protagoniste del dramma.

La prima a pagarne lo scotto è Alindo/Emilia. Infatti, mentre Elvira e Doricle perseverano nella loro passione amorosa – che rendono manifesta rispettivamente nelle arie «Spera sì che ne i tormenti» [I.8; Allegro, C, Do maggiore] e «Fin che il martire» [I.10; Allegro, 3/4, Sol maggiore] – Alindo/Emilia, ascoltando di nascosto un dialogo fra Arconte e il fido Evandro (I.12), apprende di essere stata promessa sposa ad Aceste. Notizia che, se per un verso la getta nello sconforto, al contempo la convince sempre più ad amare e desiderare Clearte. Decide, dunque, di non arrendersi e, intonando l'aria «Quante frodi | quanti inganni» [I.13; C, La maggiore]<sup>21</sup> che segna la fine del I atto dell'opera, s'impegna a 'inventare' qualsiasi sotterfugio, anche a rischiare la morte, pur di «serbar la fedeltà» all'uomo di cui è innamorata.

Nel corso del secondo atto la storia si aggroviglia ulteriormente. Doricle è sempre più accesa d'amore per Alindo/Emilia (II.1) e per dichiarargli il proprio amore gli/le ordina di scrivere una lettera (con tanto di effetti ad eco) senza destinatario ma a lui/lei destinata:

DORICLE (detta)

*Il mio cor di te privo*

ALINDO (ripete)

privo

DORICLE

*viver non puote*

*il mio destin crudele*

*non vuol ch'io parli.*

Intendi?

ALINDO

Intesi.

DORICLE

*Io scrivo*

*non mi tradir, sei mio.*

Sei mio?

---

<sup>21</sup> Questi i versi dell'aria: «Quante frodi - quanti inganni, | quanti modi - inventarò | per serbar la fedeltà. || Se non basta morirò, | e la morte, - non la sorte | de gl'affanni - goderà».

ALINDO  
 Già scrissi.

DORICLE  
 Attendi,  
*Se tu sarai fedele*  
 sarai fedele?

ALINDO  
 E poi?

DORICLE  
*Tua sarò per sempre.*  
 Intendi?

ALINDO  
 Ho scritto.

DORICLE  
*Addio. (parte)*

ALINDO  
 Tu parti?

DORICLE  
 Addio. (torna)

Si tenga a mente il testo di questa missiva poiché sarà causa di ulteriori complicazioni.

La lettera, comunque, non sortisce gli effetti sperati: Alindo/Emilia non vuole e non può intendere; inoltre, dopo aver appreso di essere stata promessa ad Aceste, è sempre più confusa e tormentata come si evince nell'aria con fagotto «Mi tormenta» [II.2; Presto, C, Do maggiore].<sup>22</sup> Delbo, nel frattempo (II.3), rende manifesta la sua passione a Lucilla che, tuttavia, si mostra ancora indifferente.

Clearte, intanto (II.4), apprende dallo stesso Arconte, che Emilia è stata promessa sposa ad Aceste. Sconsolato intona l'aria «E vuoi che ti dia fede» [II.4; Largo e staccato, 3/8, Fa minore] da cui emerge tutto lo sconforto del protagonista che ha perduto ogni fede nella «speme bugiarda, infida e lusighiera», stato d'animo che Scarlatti fa trasparire con un languido *melos* discendente, in tempo di minuetto lento, incastonato nella tonalità di Fa minore e sostenuto dalle calde e umbratili sonorità di violoncello e liuto soli.

---

<sup>22</sup> «Mi tormenta, | ma contenta | de la piaga | s'appaga | la fè. || Se il bendato | nume alato | infedele, e crudele | non è».

Elvira, intanto, dopo aver constatato l'indifferenza del generale, improvvisamente, confida a Lucilla di 'volere' e 'bramare' Alindo (II.5). E per rendere la vicenda ancora più intricata, nel corso della sesta scena, allo scopo di capire se Alindo/Emilia è sensibile o meno al suo fascino, non solo gli/le fa credere di essersi invaghita di Clearte («Sappi dunque ch'io l'amo | ed egli sa la dolce pena mia») suscitando così la gelosia di Alindo/Emilia («[...] che sento [...] | Oh gelosia»), ma gli/le suggerisce di parlare con lui («voglio, che tu li spieghi | la fiamma, che avanza a l'alma mia») allo scopo di conoscere veri sentimenti di Clearte. Al recitativo segue un «aggitato» duetto [II.6; Allegro, C, La maggiore] in cui si fronteggiano lo stato d'animo di Alindo/Emilia – di una donna che soffre per gelosia («Dirò ch'egl'è un indegno | perfido traditor») –, e quello di Elvira («Parlagli senza sdegno | Spiegali il mio dolor») in ansia e che spera che Alindo/Emilia si accorga del suo amore. Scarlatti dà corpo sonoro a tale contrasto affidando ai violini all'unisono rapidi disegni in levare di semicrome seguiti da sincopi che contornano il declamato nervoso delle due donne.

Elvira, tuttavia, è attratta solo da Clearte come appare chiaro al termine della scena allorché intonando l'aria «Con lusinghe, sospiri, e vezzi» [Allegro e staccato, 3/8, Mi maggiore] spiega le modalità d'approccio 'amoroso' usato nei confronti dell'amato per cui

Con lusinghe, sospiri, e vezzi  
dolci lacci – si fanno al cor;  
se lo sprezzi, – se lo minacci  
sa ch'ha l'ali, e ti fugge amor.

Quest'aria, con archi e violoncello concertante, la cui melodia avvolge letteralmente il canto delicato e appassionato di Elvira, presenta un ritornello finale in cui Scarlatti indica che i violini primi suonino «con oubue»! La presenza degli oboi è assai significativa poiché – se nel frattempo non sono state scoperte precedenti utilizzazioni – è, in ogni caso, una delle prime testimonianze, se non la prima, relativa al loro impiego in un'opera rappresentata a Napoli.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Tale primato finora riguardava *Il pastor di Corinto*, un'altra opera di Scarlatti rappresentata (lo abbiamo già detto) nell'agosto 1701 nel Casino del viceré a Posillipo; cfr. A. MAGAUGDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)* cit., p. 67. Tuttavia, mentre nel *Pastor di Corinto* troviamo una «sinfonia con oubuè», nel *Prigioniero fortunato* gli oboi, all'unisono coi violini, sono

In questo dramma anche quando non sono in scena i personaggi femminili incidono sulla psiche di quelli maschili e, di conseguenza, anche sul proseguo dell'azione. Emblematico è, in tal senso, quanto avviene nella scena 8 del II atto allorché Arconte, che ha rischiato la vita per Elvira (di cui si è innamorato solo avendola ammirata in un ritratto), non fidandosi più della principessa considerata troppo «facile a gl'amori» (II.8), ordina a Clearte di fingersi invaghito della principessa, allo scopo di scoprire i veri sentimenti di Elvira. Clearte, nonostante l'ordine e la prigionia, non ha dubbi sul suo amore come si evince dai versi del recitativo «Ch'io finga amar Elvira | con Emilia nel core | no, che non posso [...]» e da quelli dell'aria che segue «Ne men per gioco» [II.8; Senza indicazione, C, Re maggiore]<sup>24</sup> cantata a conclusione di scena.

Ma non è ancora finita: saranno proprio Doricle e Alindo/Emilia a complicare ancor più la vicenda. In un «giardino con fontane» (II.9) le due principesse, posizionate ai lati opposti, hanno appena intonato il suggestivo duetto «Belle fonti che correte | Zeffiretti che volate» [II. 9; C 3/8, Si minore] in cui la disposizione sul palcoscenico degli strumenti crea un inedito effetto stereofonico (v. Fig. 3). Alindo/Emilia s'avvede della presenza di Doricle; subito le si avvicina cercando di restituirle la lettera. Ma la principessa la rifiuta invitandolo a tenerla per sé. Fa ora il suo ingresso Aceste (II.10) il quale, accortosi della lettera tenuta fra le mani da Alindo/Emilia, gli/le ordina di consegnargliela per conoscerne il contenuto. Letto il testo (si tratta della lettera dettata da Doricle all'inizio dell'atto II) Aceste gli/le domanda se è lui il destinatario della missiva e di svelare il nome della dama che l'ha scritta. Per non mettere in imbarazzo Doricle e, cogliendo l'insperata opportunità di mettere in cattiva luce la futura sposa del re (cioè Emilia, dunque sé stessa), risponde ad Aceste – con conseguenze facili da intuire – rivelando di essere lui il destinatario della missiva, aggiungendo di amare ancora «Emilia di Sardegna» con cui aveva avuto una *liaison* amorosa. Egli, infatti, era stato costretto a lasciare la Sardegna per il timore di essere scoperti e di evitare, così, spiacevoli conseguenze all'amata principessa, il cui «affetto» nei suoi confronti era cresciuto a dismisura.

---

previsti in quest'aria e nel duetto «Ecco un core» (III.12) che ha per protagonisti Lucilla e Delbo finalmente e felicemente innamorati; cfr. N. MACCAVINO, *Il prigioniero fortunato* (Napoli, 1698) di Alessandro Scarlatti cit., p. 222.

<sup>24</sup> Eccone il testo: «Ne men per gioco | un altro foco | m'accenderà. || La mia costanza | mai di sembianza | si cangerà».



Fig. 3 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*, 1698 e 1699; duetto: «Belle fonti che correte | Zeffiretti che volate». I-Nc, Rari 7.1.14. (olim 31. 3. 32), c. 159r.

La lettera era dunque di Emilia, scritta e consegnatagli assieme a un anello (che Alindo/Emilia mostra e consegna ad Aceste) poco prima della partenza. Su invito dello stesso Aceste che, incuriosito, vuol conoscere altri particolari, Alindo/Emilia continua la sua narrazione descrivendo il momento dell'addio 'arricchito' di particolari assai scabrosi:

ALINDO  
 [...]
   
Meglio lo crederesti,
   
Se mostrar ti potessi
   
Quegl'amplessi tenaci,
   
Le lusinghe, i sospiri, i vezzi, e i...

ACESTE

Taci.

ALINDO  
 Taccio Signor.

ACESTE

Segui

ALINDO  
 Nel mio partire
   
Naufragavan gl'accenti

Fra mille perle cadenti,  
Poi le labra vivaci  
Mi diedero l'addio con mille...

Alindo/Emilia ottiene l'effetto sperato riuscendo in sol colpo a salvare Doricle e, soprattutto, a insinuare il dubbio nella mente di Aceste il quale comincia a non essere più sicuro di voler sposare Emilia allorché decide:

ACESTE  
De l'Imeneo promesso  
s'ammorzino le faci; il cor sia pago  
d'amar quella beltà sol nell'Imago.

In tanto caos Delbo (II.12) finalmente riesce ad addolcire il cuore dell'amata Lucilla, la quale non solo non rifiuta *tout court* le *avances* dell'innamorato (allorché esclama «Mi torna d'amar la fantasia»), ma – consigliandolo di essere paziente e di non disperare (specie se la donna «è ritrosa [e] sdegnosa») – gli promette, infine, di prendere in considerazione la sua richiesta di matrimonio.

In ambito 'serio' intanto la situazione precipita. Fra Elvira e Clearte (II.13) v'è un duro alterco poiché quest'ultimo – e nonostante ella minacci di togliersi la vita con uno stilo – le ha confessato di essere invaghito di un'altra donna. La reazione di Elvira nei suoi confronti è veemente e, facendo di necessità virtù, gli si rivolge – quasi con sprezzo – cantando l'aria (con violini unisoni e violette, senza basso continuo) «Datti pace - o sventurato» [II.14; Allegrissimo, Sol minore]:

Datti pace - o sventurato  
l'amor mio non è per te.  
Non mi piace - un cor privato  
Tendo lacci al cor d'un re.

Il sopraggiungere di Arconte porta un po' di calma. Tuttavia, parlando con Clearte, finalmente, viene a sapere che è Emilia (sua sorella quindi) la donna che egli ama segretamente. Arconte con un certo imbarazzo mette subito al corrente Aceste, il quale, senza esitazione e sciogliendo la promessa di nozze, mostra ai due la lettera e l'anello di Alindo, accendendo così l'animo di Arconte che sfoga la sua ira intonando «Laverò dentro il suo sangue» [II.15; Allegro, C, La maggiore] e suscitando dubbi e incer-

tezze nell'animo di Clearte il quale, cantando l'aria «Flaggellate | la crudele» [Allegro, C, Re maggiore]<sup>25</sup> con cui si chiude il secondo atto, non sa se considerare Emilia traditrice o vittima di un'ingiustizia.

Il terzo atto si apre all'insegna della confusione che regna sovrana fra i protagonisti 'seri' del dramma. Gli animi sono accesi, in particolare quello di Clearte che, vedendo Alindo/Emilia ritenendolo amante di Emilia (III.2), vorrebbe affrontarlo per ucciderlo; tentativo impeditogli solo dall'arrivo improvviso di Doricle ed Elvira (III.3).

Aceste non si perde d'animo e, incontrata Doricle (III.6), le comunica di non desiderare più Emilia e di essere lei la donna che ha scelto di sposare. La principessa, però, è innamorata di Alindo/Emilia e, sebbene inizi a dubitare del proprio amore nei confronti del cavaliere (come si evince dai versi dell'aria «Ondeggiante, agitato il pensiero» [III.7; Allegro, C, Re maggiore]),<sup>26</sup> non esita a difenderlo dalla reazione di Feraspe che vorrebbe ucciderlo (o farlo esiliare) per difendere l'onore della sorella Emilia. La tensione giunge al culmine quando Alindo/Emilia e Clearte – l'uno per gelosia, l'altro perché crede Alindo l'amante di Emilia – si sfidano a duello. Ma non fanno in tempo a sfoderare le armi che Alindo si accascia a terra svenuto. Alla scena assistono impauriti Delbo e Lucilla i quali dopo aver chiamato aiuto fuggono. Clearte, rimasto solo, pur desiderando colpire a morte il nemico, quasi inconsapevolmente getta la spada a terra avvicinandosi al ferito per soccorrerlo. E mentre l'osserva riconosce il volto dell'amata Emilia (III.9).

Alindo/Emilia, soccorso dal fido Delbo, in realtà è solo svenuto e non reca alcuna ferita (III.11); appena sveglia chiede di Clearte il quale, poco prima, per ordine di Aceste è stato condotto in prigione e condannato a morte (III.10). Nel frattempo, Lucilla e Delbo (III.12) possono finalmente esprimere il loro amore reciprocamente sebbene provino una certa compassione per gli altri «poveri amanti afflitti» del dramma che sono ancora in profonde ambascie.

Clearte, in prigione attende il suo destino. Emilia (III.14) per salvarlo svela, infine, la sua vera identità e il motivo che la spinse a compiere una simile azione e cioè

---

<sup>25</sup> Questi versi dell'aria: «Flagellate | la crudele, che mi tradi | no | fulminate | chi il mio bene mi rapì. || Sì. | Tormentate | questo core, che l'amò | sì | no».

<sup>26</sup> Eccone il testo: «Ondeggiante, agitato il pensiero | gran battaglia m'accende nel cor. || Il timore s'è fatto guerriero, | la speranza combatte il timor».

[...]  
Per serbar quella fede  
ch'ho giurata a Clearte.  
Tanto fei, tanto finì, hor tu perdona  
riverito fratello  
a un eccesso d'amore.

Doricle è delusa, sconcertata Elvira; Arconte perdona la sorella. Aceste, invece, riconosciuta l'innocenza di Emilia, cambia ancora una volta idea decidendo di volerla sposare. E a nulla serve il rifiuto della principessa; il re è irremovibile e minaccia di far uccidere Clearte se ella non acconsente alle nozze. Emilia, pur di essere fedele all'amato preferisce dividerne la dura sorte come si evince dai versi della bellissima aria (anch'essa con violoncello concertante e cembalo) «Luce degl'occhi miei» [Allegro, C, Si minore] cantata al termine della terz'ultima scena del III atto:

Luce degl'occhi miei  
se la mia vita sei  
devi morir con me.  
Prima ch'ad altri in braccio  
sciolga quel dolce laccio  
voglio morir con te

La stessa volontà è espressa anche da Clearte (III.15) che, con sprezzo della vita, così risponde alle minacce di Aceste:

Fin che la vita è mia  
voler ch'Emilia io ceda  
ch'è la vita de l'alma mia, è gran follia.  
Con qual cor lo farei  
se il mio cor vive in lei;  
fammi morire, e allora  
con l'alma di Clearte Emilia adora.

Aceste, colpito da tale costanza desiste decidendo, infine, di sposare Doricle, e al contempo di concedere in sposa Elvira ad Arconte e di benedire l'unione di Clearte ed Emilia e quella di Lucilla e Delbo. Doricle non può far altro che indicare in Clearte il «Prigionier Fortunato» dando così il via al 'tutti' finale, un breve quanto intenso concertato *ante litteram* a sette

voci, in cui si esaltano le pene e le catene amorose, simbolo della fedeltà che rendono appunto 'fortunato' un prigioniero.

\* \* \*

Alle varie declinazioni delle vicende amorose che costituiscono il fulcro della storia de *Il prigioniero fortunato* nella quale i personaggi femminili, come si è evidenziato, hanno parte rilevante e determinante, corrisponde l'ampio ventaglio di soluzioni musicali realizzate da Alessandro Scarlatti nella sua fortunata partitura. Felice non solo per la capacità con cui riesce a delineare musicalmente le differenze psicologiche e i diversi stati d'animo dei personaggi, ma anche per i tratti di modernità che si ravvisano e che ne determinarono il successo.

Focalizzando gli esempi sui pezzi (arie e duetti) destinati ai personaggi femminili è possibile affermare che essi oltre a fruire, nella maggior parte dei casi, di un accompagnamento strumentale sfoggiano una grande varietà melodica e ritmica. Se, infatti, vi sono brani brevi in ritmo di danza o in tempo veloce, come la già ricordata aria di Elvira «Datti pace - o sventurato» [II.14; Allegrissimo, C 3/8, Sol minore] o quella di Alindo/Emilia «Sol per difendere» [III.13; Allegro, 3/8, Do maggiore], non mancano le grandi arie caratterizzate da ritmi vigorosi e da estesa coloratura. Ne sono un esempio l'aria con archi di Doricle «Fin che il martire» [I.10; Allegro, C 3/4, Sol] dove ampi passaggi melismatici sottolineano parole cardine quali «costanza», «tacerà» e «scoprirà», riferite ai limiti di sopportazione del dolore (v. Es.1):<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> «Fin che il martire | si può soffrire | la mia costanza | lo tacerà. || Se poi avanza | per non morire | lo scoprirà».



come pure la citata «Ondeggiante, agitato il pensiero» (III.7) cantata dallo stesso personaggio che, innamorata di Alindo, è messa in crisi dalla proposta di matrimonio da Aceste. Il *melos* impervio e virtuosistico del canto ri-valeggia, a lungo e alla pari, con quello della tromba, con cui Scarlatti dà immediata rappresentazione sonora della «gran battaglia» che campeggia nell'animo della principessa, in cui si fronteggiano la speranza e il timore (v. Es. 2).<sup>28</sup>

6

Tr

VI I

VI II

Vla

Dor.

B. c.

On-deg-gian - - - te,

10

Tr

VI I

VI II

Vla

Dor.

B. c.

a-gi-ta - - to il pen - sie-ro gran bat - ta-glia, bat-ta - - -

<sup>28</sup> Questi i versi dell'aria: «Ondeggiante, agitato il pensiero | gran battaglia m'accende nel cor. || Il timore s'è fatto guerriero, | la speranza combatte il timor».

14

Tr

VI I

VI II

Vla

Dor.

B. c.

glia m'ac-cen-de nel cor, gran bat -

18

Tr

Dor.

22

Tr

Dor.

26

Tr

Dor.

Es. 2 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*, aria: «Ondeggiante, agitato il pensiero», bb. 6-31

A quest'aria impetuosa e virtuosistica – composta, lo ricordiamo, per Maria Maddalena Manfredi – che sembra anticipare la più nota ‘competizione’, raccontata da Charles Burney,<sup>29</sup> fra il giovane Farinelli e «un famoso esecutore di tromba» segue, nella successiva scena, l'aria (con ritornello strumentale alla fine) «Aprir io voglio il petto» [III.8; Allegro, 12/8, Sol maggiore], cantata da Alindo/Emilia, la quale – credendo Clearte infedele – parlando fra sé, vuole che egli decida con chi stare:

Aprir io voglio il petto  
 Del barbaro crudele  
 Che mi manco di fè.  
 Voglio che l'infedele  
 O torni al primo affetto  
 O renda il core a me.

<sup>29</sup> Cfr. CHARLES BURNLEY, *The present State of Music in France and Italy*, London, T. Becket and Co., 1771, pp. 205-206; trad. in italiano, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, Edt, 1979, p. 187; MICHAEL F. ROBINSON, *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Marsilio Editori, 1984, pp. 122-123.

Uno stato d'animo accorato ma deciso che il palermitano ricrea, sin dalle battute iniziali, con una melodia in ritmo di siciliana, affidata a «Cembali e Violini» all'unisono (come indicato nel manoscritto napoletano)<sup>30</sup> e poi ripresa dal Canto, procedente per piccoli intervalli diatonici ora con salti di quinta, quarta e ottava, e sorretta dai cembali e dagli archi all'unisono a cui si alterna il delicato accompagnamento di due liuti (v. Es. 3).

Allegro

Alindo

Cembali e Violini

Liuto II

Liuto I

5

Al. A - prir io vo-glio il pet - to del

Cemb/ Vlni

Li II

B. c.

9

Al. bar - ba-ro cru-de - le che mi man-cò di fe,

Cemb/ Vlni

Li II

B. c.

Es. 3 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*, aria: «Aprir io voglio il petto», bb. 1-11.

Il brano appena indicato – a cui va senz'altro aggiunto «Povera pellegrina» (II.11) cantato sempre da Alindo/Emilia – è un esempio emblematico

<sup>30</sup> Nella fonte londinese gli strumenti indicati sono «Cembali e Violoni»; cfr. «Il Prigionier Fortunato | Poesia del Sig.<sup>r</sup> Abbate Fran.<sup>co</sup> Maria Paglia Musica | Musica del Sig.<sup>r</sup> Aless.<sup>o</sup> Scarlatti | Anno Dni 1709»; partitura manoscritta in GB-Lbl, con segnatura: Ms Add 16126, c. 124v.

co della dovizia raggiunta all'epoca da Scarlatti nell'uso del «dodiciottavi»,<sup>31</sup> in particolare per ottenere effetti patetici e amorosi, ma anche per suggerire ambientazioni pastorali e – come vedremo – decisamente comiche. In tal senso è emblematico quanto avviene nella III scena del II atto che ha inizio con l'ascolto, fuori scena, di un languido *melos* in Re minore e in ritmo di siciliana appunto, che intona i seguenti versi: «Fin che amor nel cor non provo, | manterrò la castità» (v. Es. 4):

[Lucilla] Fin che a - mor nel cor non pro - vo,  
 [B.c.]  
 3  
 Luc. fin che a - mor nel cor non pro -  
 B.c.  
 5  
 Luc. - vo, man - ter - - rò, man - ter - -  
 B.c.  
 7  
 Luc. - rò la ca - - - sti - tà,  
 B.c.  
 9  
 Luc. la ca - - - sti - tà.  
 B.c.

Es. 4 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*, aria: «Fin che amor nel cor non provo», bb. 1-10.

La voce è quella di Lucilla (intrepretata dal tenore Antonio Predieri) tosto riconosciuta da Delbo che ne apprezza la «grazia, ch'incanta» e il «bon gusto». La donna, ora in scena, ignorando Delbo, continua il suo canto (una sorta di sezione «B» dell'aria precedente, sempre in ritmo di «siciliana» ma con un'altra sequenza melodica nel tono di La minore e violini

<sup>31</sup> Cfr. M. F. ROBINSON, *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca* cit., pp. 111-112; R. ZANETTI, *La musica italiana nel Settecento* cit., p. 106.

all'unisono) in cui chiarisce la scelta di mantenersi casta: non è ancora riuscita a trovare l'uomo degno delle sue attenzioni (v. Es. 5).

The image shows a musical score for Example 5, consisting of two systems. The first system includes parts for Violini Unisoni, Lucilla (soprano), and B.c. (basso continuo). The second system includes parts for Vlni (Violini), Luc. (Lucilla), and B.c. (basso continuo). The lyrics are in Italian and describe a scene where Lucilla expresses her desire for a man worthy of her attention, while Lucio responds that she is not yet ready to find one.

Es. 5 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*, aria: «Quel che voglio», bb. 1-6.

Delbo, convinto di essere lui quell'individuo, è rapito tanto da asserire:

Bisogna darsi pace:  
è vecchia, ma mi piace.

Lucilla intanto, fingendo di non sentire le parole dell'uomo, continua intonando il mesto motivo iniziale ora arricchito dai violini all'unisono. La *verve* comica dell'episodio culmina nel melisma sull'ultima sillaba della parola «castità» (v. *supra*, Es. 4, bb. 8-9) e Scarlatti ne evidenzia i tratti con divertita ironia ed eleganza impiegando però uno stile musicale solitamente impiegato, anche nella stessa opera, per segnare situazioni e stati d'animo seri e patetici.

Gli esempi riportati, pur nella loro esiguità, evidenziano uno degli elementi più interessanti e peculiari di questa partitura, rappresentato dalla ricchezza e dalla varietà degli organici strumentali predisposti da Scarlatti per accompagnare le arie. Per averne contezza basti confrontarli con quelli previsti dal musicista per *La caduta de' decenviri*, andato in scena il 15 di-

cembre 1697,<sup>32</sup> e *La donna ancora è fedele*,<sup>33</sup> rappresentato fra aprile e maggio 1698. Mentre nei due drammi appena citati l'organico è composto da due trombe, colascione, percussioni, archi e continuo nella prima,<sup>34</sup> di soli archi e continuo nella seconda,<sup>35</sup> ne *Il prigioniero fortunato* lo strumentale richiesto prevede un «flautino», due oboi, un fagotto, quattro trombe, archi al completo (con parti 'a solo' per tromba, violini, viola e violoncello), due liuti e due cembali.<sup>36</sup> Ricchezza e varietà di organico con cui Scarlatti può liberamente creare particolari *nuances* sonore, ottenute sia con l'impiego di strumenti solisti in funzione concertante, sia utilizzando l'intera compagine, distinguendo fra concerto grosso e concertino, ma anche con l'attenta utilizzazione degli strumenti chiamati a realizzare il continuo. In tal modo il musicista può dar corpo sonoro alle diverse situazioni ambientali e drammatico-affettive suggerite dai versi e che coinvolgono, di volta in volta, i personaggi (quelli femminili in particolar modo) nei punti nodali della vicenda. Ne offre un esempio la citata aria «Quell'esser misero» [I.3; A tempo giusto, C 3/8, La minore] cantata da Elvira, che alla vista del prigioniero Clearte, subito, prova nei suoi confronti un tenero trasporto amoroso:

Quell'essere misero  
lo rende amabile  
nel mio pensier.  
E par che l'anima  
voglia essere carcere  
d'un prigionier

Scarlatti musica i versi con estrema pregnanza e buon gusto, accompagnando il canto con «flautino» e violini all'unisono, sostenuti da un continuo affidato ora al violoncello e al liuto ora al contrabbasso (anch'esso espressamente richiesto) e al cembalo (v. Es. 6).

---

<sup>32</sup> Cfr. SARTORI, n. 4332.

<sup>33</sup> *Ivi*, n. 8204; v. *supra* la nota 16.

<sup>34</sup> *La Caduta De Decemviri* | Dramma in 3 atti | Poesia di Silvio Stampiglia | Musica Del Sig. Alessandro Scarlatti | 1697; partitura Ms. in I-Nc Rari Cornice 6.7.15-17.

<sup>35</sup> *La Donna ancora è | fedele* | Del Sig.r Alesandro Scarlatti | 1698; partitura Ms. in I-Nc Rari Cornice 5-8.

<sup>36</sup> N. MACCAVINO, *Il prigioniero fortunato (Napoli, 1698) di Alessandro Scarlatti* cit., pp. 222 e 257-268.

16

Elv. Quel-l'es-ser mi-se-ro lo ren-de-a-ma-bi-le, lo ren-de-a-ma-bi-le

Cib. B. c.

22

Vlni

Elv. nel mio pen-sier, a-ma-bi-le, a-ma-bi-le, quel-l'es-ser

Vlc/Lt.

Cib. B. c.

29

Fl.

Vlni

Elv. mi-se-ro lo ren-de-a-ma-bi-le, lo ren-de-a-ma-bi-le nel mio pen-sier,

Vlc/Lt.

Cib. B. c.

Es. 6 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*, aria: «Quell'esser misero», bb. 16-35

Notevole, a tal proposito, è anche il duetto (già segnalato e che precede l'episodio della lettera) «Belle fonti che correte / Zeffiretti che volate» [II.9; C 3/8, Si minore] in cui la fresca aura che aleggia nel «Giardino con fontane», generata dal soffio gentile degli «zeffiretti» e dallo scorrere delle acque, è musicalmente resa dalla soave melodia (in tempo di minuetto) che Doricle e Alindo/Emilia, ubicati ai lati opposti del giardino, eseguono – in alternanza indi parallelamente – accompagnati da un proprio basso continuo costituito da violoncello, liuto e contrabbasso (v. Es. 7).

19

Vlc II  
L1 II Cb

Vlc I/II  
Cb

29

Dor.

Vlc II  
L1 II Cb

Al.

Vlc I/II  
Cb

38

Dor.

Vlc II  
L1 II Cb

Al.

Vlc I/II  
Cb

Es. 7 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*, duetto: «Belle fonti, che correte», bb. 19-46

Altro esempio è dato da «Povera pellegrina» [II. 11; Staccato e largo, C 12/8, *Sib* minore] dove lo sconforto profondo di Alindo/Emilia

Povera pellegrina  
 son'io – cor mio – per te;  
 Se inclina – la tua stella  
 a una beltà reale,  
 lasciami, non son quella,  
 scordati il mio natale  
 per non mancar di fè

rea di aver mentito per salvare Doricle e messo in cattiva luce la principessa Emilia (sé stessa dunque), è reso – oltre che dalla melodia ancora in rit-

mo di siciliana – dalla remota tonalità di *Sib* minore unitamente alla particolare orchestrazione che prevede il concertino con «due violini soli», viola e violoncello chiamato a sorreggere il canto a cui si aggiungono i violini all'unisono e il continuo nei passaggi di ripieno (v. Es. 8).

3

VI I

VI II

VI unis

Vla

Dor.

Vlc

B. c.

Po - ve-ra pel-le-gri - na,

9

VI I

VI II

VI unis

Vla

Dor.

Vlc

B. c.

po - ve-ra pel - le - gri - na son io cor mio per

12

VI I

VI II

VI unis

Via

Dor.  
te, son io cor mi - o, cor mi - o son io po - ve-ra pel - le -

Vic

Es. 8 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*, aria: «Povera pellegrina», bb. 5-14

Gli esempi sin qui mostrati, rivelano la varietà e la molteplicità delle combinazioni strumentali impiegate da Alessandro Scarlatti per le sue arie, scelte grazie alle quali riesce a esaltarne le diverse pregnanze drammaturgiche. Tale peculiarità fa *pendant* con il denso senso tonale con cui il musicista plasma l'opera, differenziando al contempo le atmosfere dei singoli brani. E se le tonalità maggiori di Do, Re, Fa, Sol, e La sono quelle che il compositore sceglie per dare risalto, lo si è già osservato, alla brillantezza delle trombe, del flauto e dei violini quelle con i bemolli vengono utilizzate per infondere il particolare *pathos* suggerito dal testo, come è possibile osservare oltre che nell'aria di Aceste «L'amerò dov'è dipinta» in *Sib* maggiore, anche nel duetto «Luci belle / Crude stelle» in *Mib* maggiore [III. 3; Allegro, 3/8, *Mib* maggiore] che ha per protagonisti Clearte e Alindo/Emilia: mentre il primo, disperato, si rivolge a Elvira, il secondo cede allo sconforto avvisando Elvira di non fidarsi di Clearte (v. Es. 9):

CLEARTE

Luci belle *a Elvira*

ALINDO

(crude stelle)

CLEARTE

Se vi piace il mio dolore

Forse l'anima vi adorerà

ALINDO

Non gli credere t'ingannerà *piano a Elvira*

CLEARTE  
 Forse amore  
 ALINDO

(traditore)

CLEARTE  
 sol per voi m'impiagherà

Allegro

[Violini Unisoni]

Alindo

Clearte

[B. c.]

9

Vlni

Al.

Cl.

B. c.

17

Vlni

Al.

Cl.

B. c.

a Elvira (Cru - de\_\_\_ stel -  
 Lu - ci\_ bel-le,\_\_\_

- le)  
 lu - ci\_ bel-le\_\_\_ se vi pia - ce il mio do - lo - re for - se l'a - ni - ma

piano a Elvira  
 (non gli cre - de - re t'in - gan - ne - rà)  
 v'a - do - re - rà, for - se l'a - - - - -

25

Vlni

Al.

Cl.

B. c.

piano a Elvira

(non gli cre-de-re t'in-gan-ne-rà)

ni-ma v'a-do-re-rà, for-se l'a-

6 6 6 4 8 6 5 6 6 4 6 4

[Fine]

33

Vlni

Al.

Cl.

B. c.

(non gli cre-de-re t'in-gan-ne-rà).

ni-ma v'a-do-re-rà. For-se a-

6 6 6 6 6 6 6 6

Es. 9 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*, duetto: «Luci belle», bb. 1-40

I brani in modo minore sono invece quelli più marcati sotto l'aspetto espressivo, che Scarlatti enfatizza con sincopi, passaggi cromatici, ritardi nei disegni melodici e armonie particolari (settime diminuite, sesto grado abbassato), come si è potuto distinguere in «Povera pellegrina» (in *Sib* minore), e che si possono apprezzare nella bellissima aria, con due violette concertanti «Quanto sarei beata» [III.6; Largo assai, C, Mi minore] cantata da Doricle all'inizio della scena sesta del terzo atto. Questo brano, tuttavia, e non se ne conosce il motivo, fu sostituito dall'aria, con violini unisoni, «Folli amanti» [III.6; Allegro e staccato, 12/8, Mi minore] nella medesima tonalità e in tempo di siciliana. Si tratta di due arie i cui versi esprimono un significato simile consistente nel dare amore senza chiedere nulla in cambio, confidando nella sensibilità altrui; tuttavia, in «Quanto sarei beata»<sup>37</sup> la protagonista parla di sé e, pur rattristata (il timbro caldo delle viole ne esprime l'intima essenza sonora), spera sempre che Alindo si accorga del suo sentimento amoroso ricambiandolo (v. Es. 10):

<sup>37</sup> Questi i versi: «Quanto sarei beata | Se l'idol mio sapesse | Ch'io gli donai la fè. || Vorrei, che m'intendesse | Ma forse la mia pena | Gli parlerà di me».

Largo assai

[Violetta I]

[Violetta II]

[Doricle]

[B. c.]

6 6 6 6 6 6 6 6

4

Vla I

Vla II

Dor.

B. c.

Quan-to, quan-to sa-rei be-a-ta se l'i-dol mio sa-pes-se ch'io gli-do-nai la

6

7

Vla I

Vla II

Dor.

B. c.

fè, quan-to sa-rei be-a-ta se l'i-dol mio sa-pes-se ch'io gli-do-na-i la fè.

5 6 7 7 7 7

11

Vla I

Vla II

Dor.

B. c.

i la fè.

7 7 7 7 7 6 7 6 5 6 5

Es. 10 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*, aria: «Quanto sarei beata», bb. 1-14

Nella 'sostituta', invece, Doricle si rivolge ai «folli amanti» che soffrono, suggerendo loro in modo chiaro e diretto (questo spiega l'utilizzo

dei violini all'unisono) di avere fede in quell'amore «che nulla chiede»<sup>38</sup> perché è il migliore e il più autentico (v. Es. 11).

Allegro e staccato

Violini Unisoni

[Clarinet]

[B. c.]

4

Vlni

Cl.

B. c.

Fol-li-a-man-ti,

7

Vlni

Cl.

B. c.

fol-li-a-man-ti che pian-ge-te co-me

10

Vlni

Cl.

B. c.

s'a-ma non sa-pe-te im-pa-ra-te-lo, im-pa-ra-te-lo, im-pa-

Es. 11 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*, aria: «Folli amanti che piangete», bb. 1-12

<sup>38</sup> Eccone il testo: «Folli amanti che piangete, | Come s'ama, non sapete | imparatelo da me; | Quella fede | che nulla chiede, | è più bella d'ogni altra fè».

Un altro accenno merita il personaggio femminile ‘buffo’ dell’opera e cioè Lucilla che, dopo aver messo a dura prova la costanza di Delbo con ripetuti e aspri dinieghi («Sei noioso, sei pazzo, e tanto basta»), accortamente, cede alle sue *avances* (II.12) solo quando l’uomo inizia a inveire contro la vecchia nutrice minacciandola di interrompere il corteggiamento. La donna, colpita dalla reazione di Delbo, temendo in cuor suo di farsi sfuggire l’ennesimo marito (come si vedrà), comincia ad addolcirsi («Mi ritorna d’amar la fantasia»). Tuttavia, prendendo ancora tempo, con una certa generosità, non esita a dargli «un necessario avvertimento [...] in materia d’amore»: cioè di saper attendere poiché

Con la donna ch’è sdegnosa,  
Ch’è ritrosa  
Non bisogna  
Così presto disperar.  
Abbi flemma, che vergogna;  
Quando meno te lo credi,  
Tu la vedi innamorar.

Il duetto «Si può | Non lo so» [II.12; 12/8, Si minore] chiude la scena con la promessa di Lucilla di considerare finalmente la richiesta di Delbo.

Come segnalato precedentemente nella scena V del III atto, mentre la confusione regna sovrana fra i protagonisti seri del Dramma, Delbo e Lucilla, finalmente, si dichiarano reciproco amore. Delbo, infine, è riuscito a conquistare la fiducia e il cuore della donna che accetta anche di sposarlo, ma ovviamente alle giuste condizioni:

Ma ch’io sia moglie  
Ch’io voglia bene  
Per aver pene  
Disgusti e doglie  
Questo poi no.

Tutto ciò non prima che Delbo (e il pubblico) abbiano conosciuto il motivo di tanta riluttanza da parte di Lucilla. La donna, infatti, non aveva più «voluto | accettar per marito un forestiero», perché l’ultimo, il «quarto caro consorte estinto», appunto un «forestiero», l’aveva abbandonata (crudele!), subito dopo il matrimonio; e non a causa di morte improvvisa come aveva supposto Delbo, bensì perché le fu tolto da «un’improvvisa fuga»

del povero gentiluomo. Il racconto è così vivo e commovente che entrambi piangono copiosamente consolandosi a vicenda. Il duetto «Vieni o caro/cara nel mio seno», con cui ha termine la scena, suggella la raggiunta intesa amorosa fra Delbo e Lucilla.

Alla *verve* comica contenuta nei versi di Francesco Maria Paglia corrisponde la musica di Alessandro Scarlatti il quale, ancora una volta e con l'ironia che lo distingue, plasma su stilemi musicali solitamente impiegati in situazioni più auliche e drammatiche. Faccio riferimento all'esplicito (esilarante) accenno all'*eros* languido del madrigale polifonico cinque-seicentesco<sup>39</sup> (lì dove musica i versi «io languisco | io vengo meno») e al duetto amoroso, caro alla tradizione operistica coeva,<sup>40</sup> con sezioni in tempo ordinario alternate e incorniciate a sezioni (ancora una volta) in ritmo di siciliana (v. Es. 12).

<sup>39</sup> Genere che Scarlatti e, da par suo, coltivava; cfr. ERNESTA GILYTE - AZZURRA MONTESANO - NICOLÒ MACCAVINO, *I madrigali di Alessandro Scarlatti*, in *Devozione e Passione* cit., pp. 459-514; ALESSANDRO SCARLATTI, *Madrigali a 4 e 5 voci*, edizione critica a cura di Nicolò Maccavino, Bologna, Ut Orpheus, 2022.

<sup>40</sup> Cfr. GLORIA STAFFIERI, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo di Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci Editore, 2014, pp. 193-194.

16

Luc. *ret-ti vez-zo set-ti, deh ve-ni-te, deh ve-ni-te in-tor-no a me,*

Del. *ret-ti vez-zo set-ti, deh cor-re-te, cor-re-te in-tor-no a me, cor-*

B.c.

19

Luc. *cor-re-te in-tor-no a me, il ben-da-to par-go-let-to ha fe-ri-to que-sto*

Del. *re-te, cor-re-te in-tor-no a me, il ben-da-to par-go-let-to ha fe-ri-to que-sto*

B.c.

Es. 12 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*, duetto: «Vieni o caro | cara nel mio seno», bb. 10-21

L'ultima scena de *Il prigioniero fortunato* che ha per unici protagonisti i due buffi è la 12 del III atto. Delbo e Lucilla, provando una certa compassione per gli altri «poveri amanti afflitti» del dramma che sono ancora in ambascie, sono felici di poter esprimere il loro amore, dapprima singolarmente e poi in coppia. Inizia Delbo intonando la graziosissima aria «Belle luci di Lucilla»<sup>41</sup> che, su un elegante ritmo di minuetto, descrive le beltà dell'amata: gli occhi, i denti, le «vaghe labbra» paragonate a «infuocati carboncini» che ne hanno acceso il cuore. Lucilla, con ironia mostrandosi timorosa di non sapersi esprimere con pari eleganza, risponde con l'aria «Alma mia, cor del mio core», con cui invita Delbo «con soavi, e grati accenti» a far da eco ai «sensi» suoi. Suggerimento che Scarlatti coglie alla lettera allorché nella partitura, all'inizio del brano – ancora una volta su un lento ritmo di siciliana –, aggiunge la seguente indicazione: «Aria che la

<sup>41</sup> Eccone i versi: «Belle luci di Lucilla | quanta luce in voi scintilla. | siate lucide lucerne | siate lucciole, o lanterne | fate lume al cieco amor. || Denti voi, se pur ci siete | alabastri mi parete | vaghe labra io non direi | né coralli, né rubini, | ma oh i miei | infuocati carboncini, | che accendete questo cor».

ripete il Basso | nel medesimo tono con l'istesse parole». <sup>42</sup> Alla voluta 'semplicità' dei versi dell'Abate Paglia,

Alma mia, cor del mio core  
bella gioia non sopirar.  
Cessi omai tutto il dolore  
deh non più, non più tremar

corrisponde una musicazione che oltre a evidenziare le capacità canore-interpretative di Antonio Predieri, è, ancora una volta, parodia di situazioni drammatiche ben più serie, resa ancor più efficace dal suggestivo ritornello strumentale che fa da cornice al canto (v. Es. 13).

[Largo]

Ritorn[ello]

[Violino I]

[Violino II]

[Viola]

[Lucilla]

[B.c.]

VI I

VI II

Vla

Luc.

B.c.

Largo

Aria che la ripete il Basso nel medesimo tono con l'istesse parole.

Al-ma mia, cor del mio co - re - - - - - bel-la gio-ia non so - spi -

<sup>42</sup> Nella partitura napoletana viene riportata la seguente didascalia: «Delbo va ripetendo tutta l'Aria verso per | verso su l'istesse corde»; in quella londinese: «Aria che ogni verso | vien replicato | da Delbo».

Es. 13 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*, aria: «Alma mia, cor del mio core», bb. 1-11

Se il successo del *Prigioniero fortunato* fu determinato dalla perizia con cui ogni aspetto del «drama» – fu predisposto e curato con il massimo impegno, non v'è dubbio che l'elemento catalizzatore, in grado di armonizzare le singole componenti della *mise en scène*, sia stata la musica creata da Alessandro Scarlatti. Ispirata dal testo di Francesco Maria Paglia, essa ne segue passo passo il complesso e ambiguo gioco dei travestimenti, dei doppi sensi e delle finzioni, messo in atto in particolare dai personaggi femminili, che anima la drammaturgia dell'intera opera, sostenendone la struttura. Tutto ciò realizzato grazie alla grande varietà di strategie compositive messe in atto da Scarlatti e che, nello specifico, riguardano sia i mutevoli organici strumentali che accompagnano le voci sia i singoli climi espressivi, accentuati dalle suggestioni che il musicista coglie – da par suo – dal testo poetico: la tenera infatuazione di «Quell'esser misero» (I.3), lo sprezzo di «Datti pace, o sventurato» (II.14), il piglio marziale di «Ondeggiante, agitato pensiero» (III.7), la sofferenza di «Aprir io voglio il petto» (III.8) senza dimenticare la divertita ironia di «Fin che amor nel cor non provo» (II.3). Ci si augura, pertanto, che in tempi rapidi si possa assistere alla ripresa del *Il prigioniero fortunato* favorendone una ricezione quanto più ampia possibile poiché, come asseriva Claude Debussy già nel 1903, non è ragionevole

[...] eseguire sempre le stesse cose, facendo credere alla gente che la musica sia nata ieri, quando invece ha un Passato di cui smuovere le braci: esse nascondono quella fiamma inimmaginabile a cui il nostro Presente dovrà sempre un pezzo del suo splendore.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Cfr. CLAUDE DEBUSSY, *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, a cura di François Lesure, edizione italiana di Enzo Restagno, traduzione di Anna Battaglia, Milano, Il Saggiatore, 2018, p. 149.

## *Abstract*

On 14 December 1698, *Il prigioniero fortunato*, the result of a collaboration between Francesco Maria Paglia and Alessandro Scarlatti, was performed at the Teatro S. Bartolomeo. As the chronicles tell us, the opera was a resounding success, undoubtedly due to the stunning set design created by the Bibiena, which provided the backdrop for the performance of the cast of singers «fra li più celebri [...] d'Italia» («among the most famous [...] in Italy»), supported by a first-rate instrumental ensemble, all committed to bringing to life the music that the Sicilian composer had set to the text by the Roman poet. A text whose protagonists are women, both in the serious part of the drama – centred on Elvira's loves and, above all, on a whole series of 'romantic misunderstandings' arising from Princess Emilia's false identity – and in the comic part, where the elderly Lucilla, courted by the young Delbo, stands out. The aim of my presentation will be to highlight how these female characters influence the dramatic and musical development of the opera, alongside the compositional strategies employed by Scarlatti to best capture their various nuances.

*Paolo Vida da Capodistria: un musico en travesti*

Attorno alla figura di Paolo Vida aleggia una sorta di mistero. Le due apposizioni, *Kastrat* e *Falsettist* o Falsetto, che accompagnano nei libretti, nei documenti e nella letteratura musicologica il suo nome, hanno contribuito a creare una certa ambiguità.<sup>1</sup>

Sebbene non sia dimostrabile con prove sicure, dal momento che non esistono fonti documentarie e non è possibile procedere a nessuna verifica sul cadavere di Paolo Vida, sepolto in chissà quale campiello o calle dei morti a Venezia e in tutti i casi ormai dissolto, si potrebbe ipotizzare che egli non fosse un castrato iatrogeno (prodotto cioè con intervento chirurgico dall'esterno), ma endogeno (frutto cioè di una disfunzione biologica interna) e che, per qualche malfunzionamento endocrinologico (carenza di testosterone o altro), non si fosse sviluppato virilmente, sfuggendo alla mutazione vocale. L'effetto canoro e il sembiante generale di Vida potrebbe dunque essere stato assai prossimo a quello di un castrato, e come castrato avrebbe dunque intrapreso una carriera artistica, potendo sostenere anche parti vocalmente assai difficili. Ma tecnicamente non era un castrato: era fisiologicamente integro (un dato di fatto verificabile all'epoca), cosa che a tempo debito gli avrebbe consentito di sposarsi in tutta legalità. È a quel punto, però, che gli sarebbe divenuto necessario giustificare al mondo l'anomalia, da cui lo stratagemma di affibbiarsi ufficialmente l'epi-

---

<sup>1</sup> Cfr. almeno: [CARLO PAGANI CESA], *Nel perdono la vendetta*, drama per musica da rappresentarsi nel nuovo teatro della regia città di Jesi, nel mese di settembre l'anno MDCCXXXII, Jesi, Gio. Battista de Giulij, 1732, con la musica di Giovanni Porta, p. 4: (nel ruolo di Rolando) «il signor Paulo Vida detto il Falsetto veneziano»; *L'Egeste*, melodrama per musica da rappresentarsi nella città di Trieste in occasione della fiera dell'anno 1733, Venezia, Steffano Valvasense, [1733], con la musica di Ignazio Fiorillo, p. 7: (nel ruolo eponimo) «il signor Paulo Vida detto il Falsetto, virtuoso della Ducal Capella di San Marco»; JOHANN MATTHESON, *Grundlage einer Ehrenp-forte: woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler ec. Leben, Wercke, Verdienst ec. erscheinen sollen*, Hamburg, 1740, p. 374: «Signore Paolo Vida, von Capo d'Istria, ein vortreflicher Falsettist»; ERNST L. GERBER, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil, 2, 1792, s.v. *Vida (Paolo)*: «ein vortreflicher Sopran-sänger»; *Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens*, a cura di Konrad Wutke, vol. 44, Breslau, Ferdinand Hirt, 1910, p. 23: «der Kastrat Paulo Vida von Capo d'Istria», e p. 27: «der Falsettist Vida».

teto di *falsettista*, altrettanto veritiero e assai più comprensibile per l'epoca di *castrato ormonale*.<sup>2</sup>

Paolo Vida da Capodistria, o giustinopolitano come registrano i libretti, figlio del vicedomino Rizzardo,<sup>3</sup> nacque nel 1701, come si evince dal necrologio conservato nell'Archivio di Stato di Venezia, e morì a Venezia nel 1763.<sup>4</sup>

Allo stato attuale delle ricerche, poco o nulla si conosce della sua formazione. La prima traccia della sua attività musicale risale al 1716, quando esordì nel ruolo di Cassandro al San Moisè di Venezia nella *Co-stanza combattuta in amore* di Francesco Silvani, rivestita dalle note di Giovanni Porta.<sup>5</sup> Un allestimento sfortunato, segnato dalla morte misteriosa della giovanissima Elisabetta Denzio, sorella di Antonio, anch'egli in scena, e futuro impresario a Praga, con il quale Vida avrà in seguito occasione di collaborare.<sup>6</sup>

Il debutto in laguna, dunque, rende plausibile l'ipotesi che Vida abbia deciso di fissare la sua residenza nella capitale della Serenissima, allontanandosi soltanto in occasione di qualche tournée teatrale.

Stando ai documenti conservati nell'Archivio di Stato di Venezia è infatti certo che il 15 dicembre 1720 venne assunto, per un compenso di 80 ducati, come contralto nella cappella ducale di San Marco.<sup>7</sup> La sua pre-

---

<sup>2</sup> Devo tale suggestiva ipotesi a colloqui personali con Gioia Filocamo e Marco Beghelli, che ringrazio di cuore per avermi consentito di esporla in questo mio scritto. Un ringraziamento va anche a Valentina Anzani, alla cui importante bibliografia sulla spinosa questione dei castrati rinvio; cfr. almeno VALENTINA ANZANI, *Castrato per amore: Casanova, Salimbeni, Farinelli e il mistero del Bellino (Bologna 1740)*, in *Il Farinelli ritrovato*, Atti del Convegno di Studi, Bologna 29 maggio 2012, a cura di Luigi Verdi, Lucca, LIM, 2014, pp. 75-100; VALENTINA ANZANI, *Il castrato Antonio Bernacchi: virtuoso e maestro di canto bolognese*, Lucca, LIM, 2022.

<sup>3</sup> Cfr. ANDREA TOMMASICH, *Famiglie capodistriane esistenti nel secolo XVI con cenni storico-biografici. Appendice alla recensione del professore Paolo Tedeschi sul processo di Pier Paolo Vergerio di L. A. Ferrari*, Capodistria, Tipografia di Carlo Priora, 1886, p. 17.

<sup>4</sup> I-Vas, *Provveditori e sopraprovveditori alla sanità*, 950. *Registro dei necrologi dell'anno 1763*, cc. n.n., 23 Giugno 1763.

<sup>5</sup> [FRANCESCO SILVANI], *La costanza combattuta in amore*, drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano a S. Moisè, Venezia, Giacomo Valvasense, 1716, con la musica di Giovanni Porta.

<sup>6</sup> Cfr. MILADA JONÁSOVÁ, *I Denzio: tre generazioni di musicisti a Venezia e a Praga*, «Hudební věda», xlv, 2008, 1-2, pp. 57- 114.

<sup>7</sup> Cfr. CLAUDIO MADRICARDO, *Dall'Archivio di Stato di Venezia: registrazioni e documenti sulla musica a San Marco*, in FRANCESCO PASSADORE, FRANCO ROSSI, *San Marco: Vitalità di una tradizione*, Venezia, Edizioni della Fondazione Levi, 1996, p. 311.

senza nell'organico della cappella, fra i soprani o i contralti, è documentata fino al 26 marzo del 1754, quando venne dispensato per motivi di salute dalle funzioni ordinarie, con l'obbligo di essere presente alle straordinarie.<sup>8</sup> L'incarico fu svolto, almeno inizialmente, in maniera discontinua, dal momento che dal 1724 al 1727 Vida figura nella troupe di Antonio Denzio, attiva nel teatro praghese del conte Sporck.

Ma non è solo un impegno professionale a trattenere Vida a Venezia. Con buona probabilità si può ipotizzare che vi sia anche un motivo di natura sentimentale. E la notizia si ricava da tre fonti: due d'archivio e una di cronaca, del tutto insospettabile. La prima si desume dallo studio fondamentale dedicato al teatro del conte von Sporck da Daniel Freeman,<sup>9</sup> nel quale si legge che nel marzo 1725 Vida, che si trovava da un anno a Praga con la troupe di Denzio e intendeva lasciare la compagnia, fece richiesta al luogotenente affinché obbligasse lo stesso impresario a fornire a lui e a sua moglie, inequivocabilmente in trasferta con lui, la somma necessaria per il viaggio di ritorno.<sup>10</sup> La seconda consiste in un gustoso aneddoto raccontato nelle *Histoire de ma vie* di Giacomo Casanova. Il celebre avventuriero veneziano, descrivendo una delle sue imprese, ricorda che, all'inizio degli anni '40, rinchiuso per motivi poco chiari presso il forte di Sant'Andrea a Venezia, venne invitato a pranzo dal comandante del forte, Giovanni Pelodoro. Tra i invitati, vi erano alcuni militari e due persone comuni: il cappellano e, al di sopra di ogni sospetto, Paolo Vida, in qualità di cognato del comandante, avendo sposato Elena Pelodoro, la sorella. Casanova sottolinea poi con ironia la scelta del virtuoso di vivere al forte, relegando la moglie, che era «encore jeune», in una sorta di isolamento, perché «il en était jaloux».<sup>11</sup> Nell'Archivio di Stato di Venezia in-

---

<sup>8</sup> Cfr. MADRICARDO, *Dall'Archivio di Stato di Venezia: registrazioni e documenti cit.*, 1996, p. 326; OLGA TERMINI, *Singers at San Marco in Venice: the Competition between Church and Theatre (c1675-c1725)*, «Royal Musical Association Research Chronicle», XVII, 1981, pp. 65-96: 87; PIER GIUSEPPE GILLIO, *Cantanti d'opera alla Cappella Marciana (1720-1800)*, in *La Cappella musicale di San Marco nell'età moderna*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, 5-7 settembre 1994, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1998, pp. 119-153: 130.

<sup>9</sup> DANIEL E. FREEMAN, *The opera theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, Stuyvesant, New York, Pendragon press, 1992.

<sup>10</sup> FREEMAN, *The opera theater* cit., p. 56, nota 2, e p. 358.

<sup>11</sup> GIACOMO CASANOVA, *Histoire de ma vie*, tome I, chapitre 6, Paris, Gallimard, 2013, pp. 128-129: «Le lendemain de très bonne heure, le major Pelodoro [...] me fit monter chez lui, et me dit qu'en me faisant passer la nuit au corps de garde il n'avait fait qu'obéir à l'ordre qu'il avait reçu du président de guerre qu'on appelle a Venise le Sage à l'Écriture. [...] Je

fine ho potuto di recente rinvenire il suo testamento, nel quale, nell'aprile del 1763 davanti al «notaro veneto» Bortolamio Baratti, il cantore dichiara di lasciare tutti i suoi beni alla sua «dilettissima consorte», Elena Chissura detta Pellodoro.<sup>12</sup>

Oltre alla sua attività di cantore nella cappella ducale, grazie ai dati forniti dal database dei cantanti curato da Alfredo Vitolo per il sito Corago,<sup>13</sup> si può parallelamente ricostruire anche la sua carriera teatrale che, dopo il debutto veneziano del 1716, riprese proprio a partire dal 1720, anno di assunzione nella basilica di San Marco (Tabella 1 a fine saggio).

Interpretò dapprima ruoli ancillari, come quello del patetico «amante non corrisposto», per scalare successivamente la gerarchia delle parti, fino a sostenere i ruoli eponimi di primissimo uomo, come avvenne ad esempio a Praga nel 1725 nel *Lucio Vero* di Albinoni<sup>14</sup> o a Trieste nel 1733 nell'*Egeste* di Fiorillo.<sup>15</sup>

Tra il 1720 e il 1724, Vida comparve sui palcoscenici di alcuni teatri di provincia della Serenissima: a Vicenza, dove debuttò nel ruolo di Adrasto nei vivaldiani *Inganni per vendetta*,<sup>16</sup> una ripresa dell'*Armida al campo d'Egitto*, forse, come congetturato da Reinhard Strohm, sotto la direzione dello stesso compositore;<sup>17</sup> a Udine, dove si esibì insieme a un drappello di futuri cantori della cappella dogale. Nel *cast* scritturato per la stagione del

---

monte chez cet honnête homme que je trouve en grande compagnie. Après m'avoir présenté à son épouse, il me nomma toutes les autres personnes qui étaient là. Plusieurs officiers militaires excepté deux, dont l'un était l'aumônier du fort, l'autre un musicien de l'église de Saint-Marc nommé Paolo Vida, dont la femme était soeur du major, encore jeune, que le mari faisait habiter dans le fort à cause qu'il en était jaloux, car à Venise les jaloux se trouvent tous mal logés. Les autres femmes qui étaient là n'étaient ni belles ni laides, ni jeunes ni vieilles; mais leur air de bonté me les rendit toutes intéressantes».

<sup>12</sup> I-Vas, *Notarile Testamenti*, b. 98 n. 47, 22 aprile 1763, notaio Baratti.

<sup>13</sup> Cfr. *Corago Cantanti. Cronologia degli spettacoli*, a cura di Alfredo Vitolo, consultabile online all'indirizzo <https://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti.asp> (accesso effettuato il 10/02/2026).

<sup>14</sup> [APOSTOLO ZENO], *Lucio Vero*, drama per musica consecrato a sua eccellenza il signor conte Francesco Antonio di Sporck, Praga, Wolfgango Wickhart, 1725, con la musica di Tomaso Albinoni.

<sup>15</sup> *L'Egeste melodrama* cit.

<sup>16</sup> [GIOVANNI PALAZZI, DOMENICO LALLI], *Gl'inganni per vendetta*, drama per musica da rappresentarsi nel nuovo teatro delle Grazie in Vicenza, Venezia, Stefano Valvasense, 1720, con la musica di Antonio Vivaldi.

<sup>17</sup> Cfr. REINHARD STROHM, *The operas of Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 2008, vol. I, p. 226.

1720 infatti nel teatro Mantica,<sup>18</sup> o almeno in due titoli del cartellone, il *Lucio Papirio* di Luca Antonio Predieri<sup>19</sup> e l'*Astarto* con musica di compositore anonimo,<sup>20</sup> figurarono ben tre cantanti che più o meno nello stesso periodo prestarono servizio nella cappella marciana: oltre a Paolo Vida, cantarono il tenore Andrea Costa,<sup>21</sup> nel *title role* in entrambe le opere, e il contralto Raffaele Signorini,<sup>22</sup> rispettivamente assunti nella cappella ducale, nel 1726 e nel 1724.

Nelle due *pièces* in scena nella stagione 1721 nei teatri minori di Chioggia ed Este, Vida indossò i panni del personaggio «in incognito». Si tratta, beninteso, di due casi diversi di travestimento: il primo si potrebbe definire involontario e apparente, il secondo consapevole e convenzionale, contemplando il tradizionale cambiamento di sesso, uno dei *topoi* più fortunati dell'opera in musica dell'epoca. Vida fu dunque Pelope, figlio del re di Sparta, destinato ad essere dato in pasto alle belve ma salvato e cresciuto, sotto nome d'Aliso, da Uranio nobile spartano nel *Pastor regio*,<sup>23</sup> un dramma pastorale attribuito a Nicolò Minato con la musica di compositore anonimo, a ben vedere una sorta di festa in maschera, dal momento che quasi tutti i personaggi agiscono in incognito; interpretò poi Rodrigo, il «giovanello» re di Granata, in scena «in abito da dona» [*sic*] o meglio «di schiava» e «col nome di Rosminda», al centro di tresche amorose, oggetto di attenzioni da parte di personaggi di entrambi i sessi, nel dramma intonato da Matteo Lucchini *Dal finto al vero*,<sup>24</sup> ripresa di un libretto di Francesco Silvani, *L'inganno innocente*, andato in scena per la prima volta a Venezia nel 1701 con la musica di Albinoni.

---

<sup>18</sup> Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 volumi, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994, s.v.

<sup>19</sup> ANTONIO SALVI, *Lucio Papirio*, drama per musica del signor dot. Antonio Salvi da Firenze, da rappresentarsi nel Teatro Mantica il carnevale 1720, Udine, per li Gallici, [1720], con la musica di Luca Antonio Predieri.

<sup>20</sup> *Astarto*, drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Mantica d'Udine il carnevale dell'anno 1720, Udine, per li Gallici alla fontana, [1720].

<sup>21</sup> Cfr. GILLIO, *Cantanti d'opera alla Cappella Marciana* cit., p. 133.

<sup>22</sup> Cfr. GILLIO, *Cantanti d'opera alla Cappella Marciana* cit., p. 132.

<sup>23</sup> *Il pastor regio*, drama da rappresentarsi in musica nel nuovo Teatro Boegan di Chiozza sotto la protezione dell'eccell. Casa Valmarana il carnevale [*sic*] dell'anno 1721, Venezia, Steffano Valvasense, [1721].

<sup>24</sup> [FRANCESCO SILVANI], *Dal finto nasce il vero*, per musica da rappresentarsi in Este per la prossima fiera, il mese di ottobre 1721, Venezia, Steffano Valvasense, [1721], con la musica di Matteo Lucchini.

In seguito, nel luglio 1724 i coniugi Vida lasciarono Venezia per unirsi alla troupe di Antonio Denzio in partenza per Praga. «Der Falsetto», come viene annotato nei documenti di pagamento, risulta uno dei cantanti della compagnia con il salario più alto. Dopo Anna Maria Giusti e Barbara Bianchi, a cui spettano rispettivamente 868 e 620 gulden, a lui ne toccano 558.<sup>25</sup> La compagnia debuttò nei teatri del conte von Sporck nell'estate-autunno del 1724, prima a Kuks e poi a Praga, con l'*Orlando furioso*<sup>26</sup> intonato da Antonio Bioni, vecchia conoscenza di Vida, considerato che anche lui figurava nel cast delle opere rappresentate a Udine menzionate poco sopra.<sup>27</sup> Ed è con quest'opera che, com'è noto, si inaugura la tradizione dell'opera italiana a Praga.<sup>28</sup> Stando a una lettera inviata dal poeta Gottfried Benjamin Hancke a Tobias Seeman, Kapellmeister del conte von Sporck, citata nella monografia di Freeman, all'esibizione di Vida e alla sua voce non vennero risparmiate critiche piuttosto aspre:

Medoro dapprima fa una buona impressione, ma poi diventa presto insopportabile, un po' per via del suo falsetto, un po' per le sue inaudite licenze cromatiche, che si addicono più a un monocordo [che non a una voce umana].<sup>29</sup>

Il suo nome comparve in cartellone a Praga ancora nei due titoli successivi, nel *title role* nel *Lucio Vero*<sup>30</sup> con le note di Albinoni, e

---

<sup>25</sup> FREEMAN, *The Opera Theater* cit., p. 80.

<sup>26</sup> [GRAZIO BRACCIOLI], *Orlando furioso*, drama per musica da rappresentarsi nel rimodernato teatro Sporck, l'autunno de l'anno 1724, [Praga, W. Wickhart, 1724], con la musica di Antonio Bioni.

<sup>27</sup> ANTONIO SALVI, *Lucio Papirio*, drama per musica del signor dot. Antonio Salvi da Firenze cit., *Astarto*, drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Mantica d'Udine cit., cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa* cit., s.v.

<sup>28</sup> Cfr. STROHM, *The operas of Antonio Vivaldi* cit., vol. I, p. 139.

<sup>29</sup> FREEMAN, *The Opera Theater* cit., p. 288: «Medoro [Paolo Vida] suprenirt anfanglich und wird doch bald insuportable, theils weg seiner falsette, theils weg seiner iemahls erlaubten chromatique, die bloss auff monochordum gehohret», ringrazio Lorenzo Bianconi per la traduzione del tedesco piuttosto enigmatico di Benjamin Hancke.

<sup>30</sup> [APOSTOLO ZENO], *Lucio Vero*, drama per musica consecrato a sua eccellenza il signor conte Francesco Antonio di Sporck [...] et a rappresentarsi nel suo Theatro in divertimento della nobiltà illustre nel carnevale dell'anno MDCCXXV, Praga, Wolfgango Wickhart, [1725], con la musica di Tomaso Albinoni.

nell'*Innocenza giustificata*,<sup>31</sup> un pasticcio in cui tutti i pezzi chiusi cantati da Vida, nel ruolo del secondo uomo, Asprando, sono ascrivibili ad Andrea Stefano Fiorè.<sup>32</sup> In seguito, con buona probabilità in compagnia della prima donna Anna Maria Giusti, raggiunse la troupe di Antonio Peruzzi a Breslavia, dove nell'estate del 1725 interpretò di nuovo l'*Orlando furioso* di Bioni<sup>33</sup> e il suo cavallo di battaglia, *La costanza combattuta in amore*<sup>34</sup> di Porta. Per alcuni mesi prima del suo rientro in Italia, dall'autunno del '26 alla primavera del '27, fu di nuovo con Denzio a Praga. Nonostante gli attriti avuti in passato con l'impresario veneziano, fu scritturato per ben sei opere,<sup>35</sup> in sostituzione di Antonio Gaspari.<sup>36</sup>

Al suo rimpatrio, oltre a rientrare nel 1733 nelle file della cappella ducale, continuò ad esibirsi nei palcoscenici delle province della Serenissima almeno fino al 1741. Mette conto di segnalare le due presenze nei teatri di Lubiana, sua terra di origine: nel 1732 nel palazzo del Vice Dominato fu Andronico nel *Tamerlano*<sup>37</sup> intonato da Giuseppe Bonomi, con buona probabilità il maestro di cappella della cattedrale di Capodistria,<sup>38</sup> e, nel 1733 nel teatro di «Lubiana del ducato di Carniola», fu Ormonte, di nuovo

---

<sup>31</sup> [FRANCESCO SILVANI], *L'innocenza giustificata* [sic], drama per musica da rappresentarsi nel theatro di sua eccellenza il signor conte di Sporck nel carnevale dell'anno 1725, [Praga, Giovanni Venceslao Elm, 1725], con musica di diversi autori.

<sup>32</sup> Cfr. *Corago Arie*. Tradizione testuale delle arie nell'opera seria, 1700-1760, a cura di Angelo Pompilio, consultabile online all'indirizzo <https://site.unibo.it/corago-dbc/it/progetto/arie> (accesso effettuato il 12/02/2026)..

<sup>33</sup> Cfr. MATTHESON, *Grundlage einer Ehremp-forte* cit., pp. 374-375.

<sup>34</sup> [FRANCESCO SILVANI], *La costanza combattuta in amore*, drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Vratislavia, In Vratislavia, l'anno 1725, con la musica di Giovanni Porta.

<sup>35</sup> *Il contrasto di due gaudii è del terzo* di compositore anonimo (1726), *Arrenione* di Giovanni Maria Ruggeri (1726), *Tullo Ostilio* di compositore anonimo (1727), *Il confronto dell'amor coniugale* di autori vari (1727), *Achille in Sciro* di compositore anonimo (1727), *L'amor tirannico* di Francesco Feo (1727).

<sup>36</sup> Antonio Gaspari figura nella *troupe* di Denzio a Praga nel *Venceslao* di Boniventi nel 1725 (Casimiro), nella *Tirannia castigata* di Vivaldi (Plancio) e nella *Reità fortunata* di Guerra (Lavinio) nel 1726, cfr. *Corago Cantanti* cit., consultabile online all'indirizzo [https://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti\\_scheda.asp?ID=IDCAN01960003](https://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=IDCAN01960003), per una breve biografia di Gaspari, cfr. FREEMAN, *The opera theater* cit., pp. 317-319.

<sup>37</sup> [AGOSTINO PIOVENE], *Il Tamerlano*, tragedia per musica da rappresentarsi in Lubiana del Palazzo del Vice Dominato l'anno 1732, Venezia, Girolamo Savioni, 1732, con la musica di Giuseppe Bonomi.

<sup>38</sup> Cfr. METODA KOKOLE, *The earliest Operas in Ljubljana: The "Comedia Italiana in Musica" (1660) and "Il Tamerlano" (1732)*, in *Italian opera in Central Europe*, vol. 1 *Institutions and ceremonies*, a cura di Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy e Reinhard Strohm, Berlin, Berliner Wissenschaftsverlag, 2006, p. 64.

un ruolo «in incognito», nello zeniano *Euristeo*, ritoccato con buona probabilità da Domenico Lalli e rivestito con la musica di Hasse.<sup>39</sup>

Uno sguardo desultorio ai ruoli ricoperti da Vida (Tabella 2 a fine saggio), dalle parti di primo uomo ai ruoli femminili dissimulati «in abiti virili», sollecita a un confronto con gli altri interpreti che hanno dato voce ai medesimi personaggi. Nei panni di Lucio Vero, a Praga nel gennaio del 1725, non si può escludere che il falsetto veneziano si sia trovato a confrontarsi con la musica scritta da Albinoni nientemeno che per Nicola Grimaldi, nel ruolo dell'eroe eponimo nella *première* a Ferrara nel 1713.<sup>40</sup> Stando al libretto, ad eccezione di poche arie variate, nel teatro del conte von Sporck gli spettatori con buona probabilità hanno ascoltato dalla voce di Vida gli stessi pezzi chiusi cantati dal Nicolino e applauditi dal pubblico del Bonacossa di Ferrara.

In altri casi, l'interprete, per così dire rivale, da emulare poteva essere una virtuosa *en travesti*, imposta dalle convenzioni vocali dell'epoca che prevedevano di affidare a una voce di contralto femminile il ruolo di un giovane fanciullo o di un eroe.<sup>41</sup> Ad esempio, nel dramma intitolato *Amore e fortuna* di Giovanni Porta, a Bergamo nel 1729, col titolo *Amore di sangue*,<sup>42</sup> a Verona nel 1731,<sup>43</sup> e a Jesi nel 1732,<sup>44</sup> Vida interpretò il ruolo di Ismero, il «pittor reggio che si scopre esser Floridano, fratello d'Arnea», rivaleggiando con il contralto Diana Vico, Ismero nella prima napoletana

---

<sup>39</sup> [APOSTOLO ZENO, DOMENICO LALLI], *Euristeo*, dramma per musica da rappresentarsi in Lubiana del Ducato di Carniola nel carnevale dell'anno 1733, Venezia, Carlo Buonarrigo, 1733, con la musica di Johann Adolph Hasse.

<sup>40</sup> [APOSTOLO ZENO], *Lucio Vero*, drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Bonacossi la primavera dell'anno MDCCXIII, Ferrara, per il Filoni, ad istanza degl'eredi Pomatelli, [1713], con la musica di Tomaso Albinoni.

<sup>41</sup> Cfr. LORENZO BIANCONI, GIORGIO PAGANNONE, s.v. *Travesti*, in *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, in *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di Giorgio Paganone, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010, pp. 201-263: 258-259.

<sup>42</sup> [FRANCESCO PASSARINI], *Amore di sangue*, drama per musica da rappresentarsi in Bergamo il carnevale dell'anno 1729, Venezia, Andrea Pippari, [1729], con la musica di Giovanni Porta.

<sup>43</sup> [FRANCESCO PASSARINI], *Amore e fortuna*, dramma per musica da rappresentarsi nella città di Verona nel carnovale dell'anno MDCCXXXI, Verona, Jacopo Vallarsi, [1731], con la musica di Giovanni Porta.

<sup>44</sup> [FRANCESCO PASSARINI], *Amore e fortuna*, dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo teatro della regia città di Jesi, nel mese di settembre dell'anno 1732, Jesi, Gio. Battista De Giuly, 1732, con la musica di Giovanni Porta.

del 1725,<sup>45</sup> con Angelica Monteviali Rubini, Ismero a Bologna nel 1730<sup>46</sup> e con la virtuosa bolognese Margherita Gualandi detta la Campioli, il «pittor regio» ad Augusta nel 1733.<sup>47</sup>

Vale la pena di segnalare un ultimo caso in cui l'ignaro Vida si vide costretto a reggere il confronto con un altro celebre cantante dell'epoca. Come ricordato poco sopra, il virtuoso andò in scena a Lubiana nel 1733 nelle vesti del primo uomo, Ormonte il «generale del re Cisseo, riconosciuto per Euristeo principe d'Argo, amante di Aglatida», nell'*Euristeo* di Zeno. Si tratta, come si è detto, di un rifacimento dovuto probabilmente alla penna di Domenico Lalli e rivestito dalle note del Sassone del dramma zeniano, rappresentato per la prima volta nell'imperial palazzo di Vienna con un cast di eccezione e con la musica di Caldara nel 1724.<sup>48</sup> La prima del rifacimento Lalli-Hasse era andata in scena al San Samuele di Venezia nell'Ascensione del '32. Nel cast veneziano, come si desume dal libretto,<sup>49</sup> la parte di Ormonte fu assunta nientemeno che dal celeberrimo Gaetano Majorano detto Caffarelli. Grazie a una copia superstite della partitura dell'*Euristeo*, conservata a Dresda,<sup>50</sup> è possibile avere contezza dell'agilità e delle qualità richieste all'interprete. L'aria di tempesta cantata dal personaggio eponimo nel finale dell'atto secondo, «Vede il nocchier la sponda», qui riportata in appendice ad esempio, si rivela essere un pezzo da primo uomo con qualità straordinarie, dal momento che all'esecutore viene

---

<sup>45</sup> [FRANCESCO PASSARINI], *Amore e fortuna*, drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Bartolomeo a 1 ottobre di questo corrente anno 1725, Napoli, Francesco Ricciardo, 1725, con la musica di Giovanni Porta.

<sup>46</sup> [FRANCESCO PASSARINI], *Amore e fortuna*, drama da rappresentarsi in musica nel Teatro Pubblico di Bologna, il carnevale dell'anno 1730, Bologna, all'Insegna della Rosa sotto le Scuole, [1730], con la musica di Giovanni Porta.

<sup>47</sup> [FRANCESCO PASSARINI], *Amore e fortuna*, drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Augusta il 8 maggio 1733, Augspurg, Johann Jacob Lotter, [1733], con la musica di Giovanni Porta.

<sup>48</sup> APOSTOLO ZENO, *Euristeo*, drama per musica da rappresentarsi nell'imperial Palazzo da dame e cavalieri per comando della real maestà di Carlo VI imperador de' romani, Vienna d'Austria, Gio. Pietro van Ghelen, [1724], con la musica di Antonio Caldara; cfr. GIOVANNI POLIN, «A me convenne restringere a brevità e picciolezza di azione ma tutta nobile e allegra il mio componimento». Note su *Euristeo* di Zeno e Caldara (Vienna 1724), in *I libretti italiani a Vienna tra Sei e Settecento*, a cura di Adriana De Feo, Alfred Noe e Nicola Usula, Vienna, Böhlau, 2025, pp. 363-393.

<sup>49</sup> [APOSTOLO ZENO, DOMENICO LALLI], *Euristeo*, drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuele nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1732, Venezia, Carlo Buonarrigo, 1732, con la musica di Johann Adolph Hasse.

<sup>50</sup> JOHANN ADOLPH HASSE, *Euristeo*, D-DI, Mus.2477-F-14.

richiesta un'estensione vocale eccezionale. Se ammettiamo l'ipotesi che Vida a Lubiana abbia cantato esattamente tutte le arie contenute nella partitura veneziana, dobbiamo allora riconoscere che il falsetto veneziano doveva essere in possesso di doti canore notevoli, in grado di eseguire i virtuosistici vocalizzi di Hasse e di reggere l'arduo confronto con il Caffarelli, facendo dunque dimenticare le «inaudite licenze cromatiche» che tanto avevano fatto infuriare il poeta Hancke a Praga.

Tabella 1.

*La carriera di Paolo Vida, come desunta dal sito Corago Cantanti. Cronologia degli spettacoli, a cura di Alfredo Vitolo, consultabile online all'indirizzo <https://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti.asp> (acc. effettuato il 10/02/2026)*

<b>Titolo</b>	<b>Compositore</b>	<b>Piazza</b>	<b>Anno</b>
<i>La costanza combattuta in amore</i>	G. Porta	Venezia, San Moisè	1716
<i>Gl'inganni per vendetta</i>	A. Vivaldi	Vicenza, Grazie	1720
<i>Astarto</i>	Anonimo	Udine, Mantica	1720
<i>Lucio Papirio</i>	L. A. Predieri	Udine, Mantica	1720
<i>Il pastor regio</i>	Anonimo	Chioggia, Boegan	1721
<i>Dal finto nasce il vero</i>	M. Lucchini	Este	1721
<i>Il figlio non conosciuto</i>	F. Gasparini	Ferrara, Bonacossi	1722
<i>Arsace</i>	G.M. Buini	Ferrara, Bonacossi	1722
<i>L'inganno fortunato</i>	G. Boniventi	Verona, Accademia	1722
<i>La costanza combattuta in amore</i>	G. Porta	Verona, Accademia	1723
<i>Il figlio non conosciuto</i>	G. Porta	Verona, Accademia	1723
<i>L'innocenza giustificata</i>	A. S. Fiorè	Bergamo	1723
<i>L'inganno felice</i>	Anonimo	Chioggia, Boegan	1724
<i>Orlando furioso</i>	A. Bioni	Kuks, Sporck	1724
<i>Orlando furioso</i>	A. Bioni	Praga, Sporck	1724
<i>Lucio Vero</i>	T. Albinoni	Praga, Sporck	1725
<i>L'innocenza giustificata</i>	Diversi	Praga, Sporck	1725
<i>Orlando furioso</i>	A. Bioni	Breslavia, Ballhaus	1725
<i>La costanza combattuta in amore</i>	G. Porta	Breslavia, Ballhaus	1725
<i>Il contrasto di due. gaudio è del terzo</i>	Anonimo	Praga, Sporck	1726
<i>Arrenione</i>	G.M. Ruggeri	Praga, Sporck	1726
<i>Tullo Ostilio</i>	Anonimo	Praga, Sporck	1727
<i>Il confronto dell'amor coniugale</i>	Diversi	Praga, Sporck	1727
<i>Achille in Sciro</i>	Anonimo	Praga, Sporck	1727
<i>L'amor tirannico</i>	F. Feo	Praga, Sporck	1727
<i>Amore di sangue</i>	G. Porta	Bergamo	1729
<i>L'error punito</i>	G. Porta	Bergamo	1729
<i>I tre difensori della patria</i>	G. B. Pescetti	Venezia, Sant'Angelo	1729
<i>Siface</i>	Anonimo	Brescia, Erranti	1729
<i>L'amor della patria</i>	Anonimo	Vicenza, Grazie	[1730]
<i>Amore e fortuna</i>	G. Porta	Verona	1731
<i>Nel perdono la vendetta</i>	G. Porta	Verona, via Nuova	1731
<i>Il Tamerlano</i>	G.C. Bonomi	Lubiana, Palazzo del Vice Dominato	1732
<i>Nel perdono la vendetta</i>	G. Porta	Trieste	1732
<i>Nel perdono la vendetta</i>	G. Porta	Jesi	1732
<i>Amore e fortuna</i>	G. Porta	Jesi	1732
<i>Euristeo</i>	J. A. Hasse	Lubiana, Ducato di Carniola	1733
<i>L'Egese</i>	I. Fiorillo	Trieste	1733
<i>Arrenione</i>	G. M. Ruggeri	Bergamo	1741

Tabella 2.

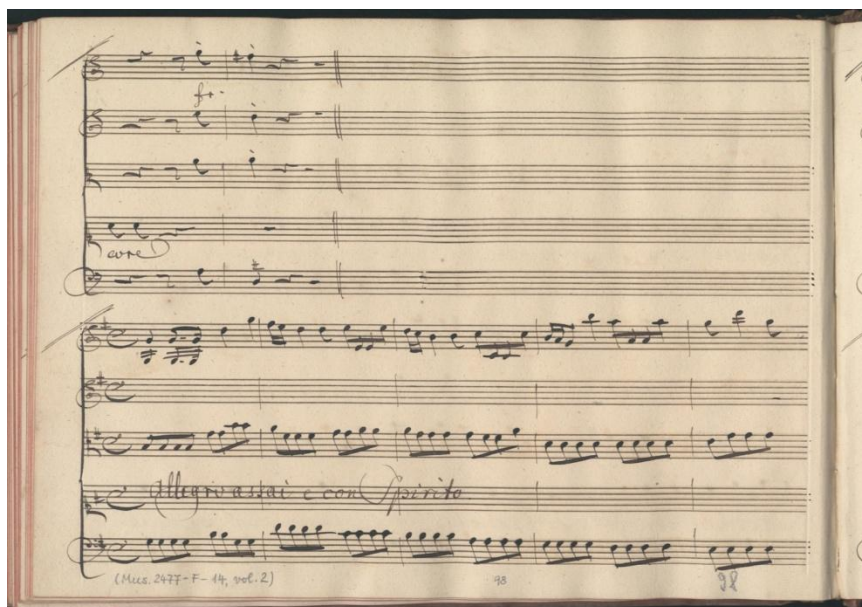
*I ruoli di Paolo Vida, come desunti dal sito Corago Cantanti. Cronologia degli spettacoli, a cura di Alfredo Vitolo, consultabile online all'indirizzo <https://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti.asp>. (acc.o effettuato il 10/02/2026)*

<b>Titolo</b>	<b>Anno</b>	<b>Personaggio</b>	<b>Didascalia</b>
<i>La costanza combattuta in amore</i>	1716	Cassandro	figlio d'Antipatro governatore di Macedonia, uno de' capitani dell'esercito sopraddetto, amante non corrisposto di Barsina
<i>Gl'inganni per vendetta</i>	1720	Adrasto	
<i>Astarto</i>	1720	Fenicio	
<i>Lucio Papirio</i>	1720	Marco Fabio	
<i>Il pastor regio</i>	1721	Pelope	sotto nome d'Aliso
<i>Dal finto nasce il vero</i>	1721	Rodrigo	re di Granata in abito da dona [sic]
<i>Il figlio non conosciuto</i>	1722	Giustiniano	principe del sangue imperiale
<i>Arsace</i>	1722	Mitrane	
<i>L'inganno fortunato</i>	1722	Idarne	
<i>La costanza combattuta in amore</i>	1723	Perdica	uno de' principali capi dell'esercito macedone, amante non corrisposto di Statira
<i>Il figlio non conosciuto</i>	1723	Giustiniano	principe del sangue imperiale
<i>L'innocenza giustificata</i>	1723	Berardo	principe spagnolo, duca di Septimania
<i>L'inganno felice</i>	1724	Aulete	
<i>Orlando furioso</i>	1724 (Kuks)	Medoro	sposo di Angelica
<i>Orlando furioso</i>	1724 (Praga)	Medoro	sposo di Angelica
<i>Lucio Vero</i>	1725	Lucio Vero	imperatore di Roma, amante di Berenice e promesso sposo a Lucilla
<i>L'innocenza giustificata</i>	1725	Asprando	cavaliere della corte di Giuditta e segreto dipendente di Lotario
<i>Orlando furioso</i>	1725 (Breslavia)	?	
<i>La costanza combattuta in amore</i>	1725	Perdica	uno de' principali capi dell'esercito macedone, amante non corrisposto di Statira
<i>Il contrasto di due gaudii è del terzo</i>	1726	Leonildo	generale dell'armi d'Egitto, amante di Agarista
<i>Arrenione</i>	1726	Aquilio	creduto Errenio giardiniere, pretore delle legioni romane, amante di Merope e fratello di Emilia
<i>Tullo Ostilio [I tre difensori della patria]</i>	1727	Silvio	principe incognito, promesso sposo a Sabina e sposo attualmente di Marzia
<i>Il confronto dell'amor coniugale</i>	1727	Gusmano	ambasciatore delle Spagne, amante di Messalina
<i>Achille in Sciro</i>	1727	Ulisse	re d'Itaca, in traccia d'Achille e in qualità d'ambasciatore di Agamennone re di Micene
<i>L'amore tirannico</i>	1727	Radamisto	figlio di Farasmane, poi finto Ismeno
<i>Amore di sangue [Amore e fortuna]</i>	1729	Ismero	pittor reggio che si scopre esser Floridano fratello d'Arnea
<i>L'error punito</i>	1729	Rolando	principe del regno, amante d'Asteria
<i>I tre difensori della patria</i>	1729	Silvio	principe incognito, promesso sposo a Sabina e sposo attuale di Marzia

Titolo	Anno	Personaggio	Didascalia
<i>Siface</i>	1729	Siface	
<i>L'amor della patria</i>	1730	?	
<i>Amore e fortuna</i>	1731	Ismero	pittore regio, che poi scopre esser Florindiano [ <i>sic</i> ] fratello d'Arnea
<i>Nel perdono la vendetta</i>	1731	Rolando	principe del regno, promesso suo sposo (Alidea)
<i>Il Tamerlano</i>	1732	Andronico	
<i>Nel perdono la vendetta</i>	1732 (Trieste)	Rolando	
<i>Nel perdono la vendetta</i>	1732 (Jesi)	Rolando	principe del regno, promesso sposo d'Alidea
<i>Amore e fortuna</i>	1732	Ismero	
<i>Euristeo</i>	1733	Ormonte	generale del re Ciseo, riconosciuto per Euristeo principe d'Argo, amante di Aglaidia
<i>L'Egese</i>	1733	Egese	generale e amico del re
<i>Arrenione</i>	1741	Amilcare	principe cartaginese, adulator del tiranno, amante d'Emilia e fratello di Merope

Appendice.

JOHANN ADOLPH HASSE, «Vede il nocchier la sponda» in *Euristeo*, II.10, D-DI, Mus.2477-F-14, pp. 98-111.



Handwritten musical score on page 99. The page contains eight staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including *mf* and *f*. The music appears to be a complex instrumental or vocal piece. The page number '99' is written at the bottom center.

Handwritten musical score on page 100. The page contains eight staves of music. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *fr*. A section of the music is marked with a bracket and labeled "Secil nac.". At the bottom of the page, there are lyrics: "chius la spona conveci il march infido conveci il mas ch'infido, segue ad a". The page number '100' is written at the bottom center.

This page of a handwritten musical score contains six staves. The top two staves are for the piano accompaniment, and the bottom four staves are for the vocal line. The lyrics are written in Italian. The first vocal line begins with the words "nar quell on" and continues with "non sa temer - quel lido". The second vocal line begins with "corre a naufragar". The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *fr.* (forte) and *pw* (piano). The page number "109" is written in the bottom right corner.

nar quell on non sa temer - quel lido  
 corre a naufragar

*fr.* *pw* 109

This page of a handwritten musical score contains six staves, continuing the composition from the previous page. The vocal line continues with the lyrics "non sa temer quel lido" and "e corre a naufragar". The piano accompaniment maintains its intricate rhythmic texture. Dynamic markings include *for.* (forte) and *pw* (piano). The page number "110" is written in the bottom right corner.

non sa temer quel lido e corre a naufragar  
 gar a naufragar

*for.* *pw* *for.* *pw* *for.* *pw*

*for.* *pw* 110

Handwritten musical score for page 103. The page contains eight staves of music. The bottom staff includes the lyrics: "Voci il Norchis la sponda conofce il marchi in fu". Dynamic markings include *p*, *f*, *pp*, and *ff*. The page number "103" is written in the bottom right corner.

Handwritten musical score for page 104. The page contains eight staves of music. The bottom staff includes the lyrics: "neque ad amar quell on non sa temer quel lido e corre a nau fra". Dynamic markings include *p*, *f*, and *pp*. The page number "104" is written in the bottom right corner.

Handwritten musical score on page 105. The page features eight staves of music. The top staff is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as *gar*, *forte*, and *fi.*. The bottom staff contains the lyrics "a naufragar" and is marked with a forte dynamic and the number "105" at the end.

Handwritten musical score on page 106. The page features eight staves of music. The top staff includes dynamic markings *pia*, *forte*, and *pau*. The second staff contains the lyrics "non sa temer que't uo" and "e corte a naufragar". The bottom staff is marked with a forte dynamic and the number "106" at the end.

Handwritten musical score for page 107. The page contains ten staves of music. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The lyrics "naufrogar a naufragar" are written across the bottom staves. The page number "107" is located in the bottom right corner.

Handwritten musical score for page 108. The page contains ten staves of music. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The lyrics "Allegro ma poco" and "veggio il sovrano che in un rato" are written across the bottom staves. The page number "108" is located in the bottom right corner.

Handwritten musical score for page 109. The page contains two systems of music. The first system includes a vocal line with the lyrics: "veggo che l'idol mio troppo per me è spietato ne". The second system includes a vocal line with the lyrics: "so di chi lagrarmi ma segua so spirar". The piano accompaniment consists of two staves with complex rhythmic patterns. The page number "109" is written in the bottom right corner.

Handwritten musical score for page 110. The page contains two systems of music. The first system includes a vocal line with the lyrics: "ma segua so pi rar". The second system includes a vocal line with the lyrics: "ame prima". The piano accompaniment consists of two staves with complex rhythmic patterns. The page number "110" is written in the bottom right corner.

Handwritten musical score on aged paper, featuring five staves. The top four staves contain musical notation, including a *da segno* marking. The fifth staff contains the text *Fine dell Atto Secondo.* in cursive. The page number *177* is written in the bottom right corner.

## *Abstract*

Paolo Vida, known as «Il Falsetto» (1701–1763), a virtuoso from Capodistria, served as a singer in the ducal chapel of St Mark in Venice from 1720 to 1754, with the exception of a brief interruption, and also performed *en travesti* in theatres across Central and Eastern Europe. His operatic debut, in *La costanza combattuta in amore* by Silvani, staged in 1716 at the San Moisè Theatre in Venice with music by Giovanni Porta, lends support to the hypothesis that Vida chose to establish his residence in the capital of the Republic of Venice. But it is likely that it is not just a professional commitment that is keeping Vida in Venice. It is plausible to posit the presence of a personal motive as well, given that, as evidenced by archival documentation and contemporary reports, Vida was married to Elena Pelodoro, sister of the commander of the Fort of Sant'Andrea in Venice, to whom he bequeathed all his possessions in his will. Alongside his activity as a singer in the ducal chapel, data provided by the singers' database hosted on the Corago website also permits the reconstruction of his theatrical career. Vida initially undertook subordinate roles, subsequently ascending the hierarchy of parts to assume leading eponymous roles. This excellent falsettist, as he was described by Johann Mattheson, performed on stages throughout the territories of the Republic of Venice—from Chioggia to Brescia and Bergamo—as well as in Central Europe, from Prague to Breslau and Ljubljana, demonstrating remarkable vocal abilities, including the execution of highly virtuosic and elaborate passagework, and proving capable of rivaling the powerful and brilliant voices of the most celebrated castrati of the period.



*Storie di canterine tra palcoscenico e  
situazioni teatrali*



*Quante scene per Colomba Mattei:  
da Napoli e ritorno*

Testimone esemplare dell'operoso e laborioso Settecento, Colomba Mattei è un modello intrigante attraverso il quale è possibile indagare sui meccanismi consolidati di un *milieu* artistico polimorfico capace di investigare tutte le possibili aree di *propria* competenza senza escluderne alcuna.<sup>1</sup> Testimone muliebre di tenacia e temerarietà, attraversa un terreno ampiamente dissodato da un esercito di spudorate signore che avevano inaugurato in tempi lontani stagioni all'insegna di trasgressioni sociali sbalorditive: marchiate dall'infamia del meretricio, conclamato o sussurrato, fiere e altere calcavano le telluriche tavole dei palcoscenici senza nessuna remora. Formatesi per la maggior parte nell'ombra, in misteriose fucine – caritatevoli oasi per creature vulnerabili e a rischio o previo sodalizi notarili capestro presso maestri interessati – oppure calcando, in anonimato, scene per un esercizio formativo all'insegna dell'emulazione e della trasmissione *diretta*, compaiono all'improvviso in compagnie sostenendo, talvolta, ruoli tutt'altro che ancillari.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Per un profilo di Colomba Mattei cfr. *A biographical dictionary of actors, actresses, musicians, dancers, managers & other stage personnel in London, 1660-1800*, a cura di Philip Henry Highfill Junior., Kalman A. Burnim, Edward A. Langhans, Carbondale - Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984, vol. 10, pp. 137-138; ELIZABETH GIBSON, *Italian Opera in London, 1750-1775: Management and Finances*, «Early Music», 18/1 (1990), pp. 47-59; SASKIA WILLAERT, *Italian Comic Opera in London 1760-1770*, Ph. D. dissertation, King's College, University of London, 1999 accessibile in rete online in <https://kclpure.kcl.ac.uk/ws/portalfiles/portal/2926670/DX205691.pdf> (accesso effettuato il 27/09/2025) ed EAD., *Italian Comic Opera at the London King's Theatre in the 1760s: The Role of the Buffi*, in *Music in Eighteenth-Century Britain*, a cura di David Wyn Jones, Aldershot, Ashgate, 2000, pp. 17-71.

<sup>2</sup> Alcune indicazioni si desumono da SERGIO DURANTE, *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, IV (*Il sistema produttivo e le sue competenze*), Torino, EDT, 1987, pp. 347-415 e JOHN ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)*, Bologna, Il Mulino, 1993. Non mancano oggi giorno alcune biografie di cantanti o volumi sui cantanti in cui non sia possibili intercettare le modalità formative, si vedano ad esempio per Marchesi STEFANO ARESI, «*In note velocissime*». *Vita e arte di Luigi Marchesi, musico soprano (1754-1829)*, Livorno, Sillabe, 2016 e *The ocean of sopranos: career of a castrato singer, Luigi Marchesi (1754-1829)*, a cura di Ste-

Colomba appare a rodaggio già compiuto vestendo i panni di prima amorosa con obbligo, all'occorrenza, di primo uomo nelle commedie per musica allestite in una delle storiche sale dedite al genere nella città di Napoli.<sup>3</sup>

Dove sia avvenuto il tirocinio di quest'artista dal profilo pressoché definito resta nel mistero, probabilmente è avviata al mestiere in anodini circuiti rappresentativi che nessuna traccia hanno lasciata se non attraverso pochi segnali, relitti fortuitamente emersi dagli inesorabili naufragi documentari, a cui appigliarsi per poter disegnare realtà solo intuibili o vagamente lumeggiate. Percorsi fatti di "miserie" performative e di *promozioni* al riparo di palazzi blasonati capaci di far volare i propri protetti, destinati a ostendere questi corpi eloquenti nel momento del loro raggiunto obiettivo *formativo*. La scuola delle *virtuose* è piena di tranelli, intricate trame sono intessute per portare a compimento la grande opera; maestri scaltri, aristocratici influenti, "genitori" interessati, maestranze spudorate, imprenditori sagaci affollano il mondo del teatro con svariati interessi e "torbide" implicazioni.

Mattei si presenta al pubblico del Teatro Nuovo vantando la ragguardevole provenienza romana, da sempre piazza che forgiava un volenteroso esercito di *armoniche* neglette eppur coltivate a maggior gloria nella tecnica e nella recitazione, occhieggia con sicumera dal boccascena della gloriosa sala esibendo il proprio mestiere e soprattutto la sua voca-

---

fano Aresi, Nicholas Baragwanath e Rosa Cafiero, Heiloo, Stile Galante, 2024 oppure per Broschi *Il Farinelli ritrovato*, a cura di Luigi Verdi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014; Mito, *storia e sogno di Farinelli*, a cura di Luigi Verdi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2021; ANNE DESLER, *'Il novello Orfeo' Farinelli: vocal profile, aesthetics, rhetoric*, Ph. D. dissertation, University of Glasgow, 2014, accessibile in rete online in <http://theses.gla.ac.uk/5743/1/2014deslerphd.pdf> (accesso effettuato il 27/09/2025) e PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Da servetta a primo uomo: le metamorfosi di Laura Monti*, in Goldoni «avant la lettre»: *evoluzione, involuzione, trasformazione dei generi teatrali (1650-1750)*, a cura di Javier Gutiérrez Carou - Maria Ida Biggi - Piermario Vescovo - Paula Gregores Pereira, Venezia, lineadacqua, 2023, pp. p. 183-209. Per la formazione musicale in una piazza e un territorio esemplare si vedano almeno *Dai Conservatori al Collegio. L'insegnamento della musica a Napoli fra Settecento e Ottocento*, a cura di Rosa Cafiero, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2022 e *La formazione musicale nel Meridione d'Italia tra Viceregno e Regno*, a cura di Rosa Cafiero e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2022.

<sup>3</sup> Per la Napoli del tempo si rinvia a *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, 2 tomi, Napoli, Turchini Edizioni, 2009.

zione al genere *serio*.<sup>4</sup> Come altre sorelle belcantiste intraprende la strada verso la scena maggiore cimentandosi in quegli edifici del divertimento dove la sperimentazione e i debutti non erano temuti, e la giovane capitolina è qui che può permettersi di mostrare il campionario della sua arte esibendo una notevole attitudine in tutti quei requisiti richiesti a una *donna seria*.<sup>5</sup>

Il palcoscenico del Nuovo sopra Toledo si presta a questa *audizione* pubblica per veicolare l'artista verso un felice cammino, dalla primavera del 1743 all'autunno del '44 la cantante gioca le proprie carte prima di spiccare il volo verso nuove avventure e, soprattutto, nuove esperienze garanti di quel salto tanto auspicato nel serio. Il debutto ufficiale, come alluso precedentemente questo cimento è punto d'arrivo di qualcosa che si è già compiuto, è come primo amoroso nel personaggio di Ernesto nel «drama per musica» *La Flaminia*,<sup>6</sup> composto da Vincenzo Ciampi. La tradizione invalsa nelle commedie per musica a Napoli prevedeva la presenza di donne *en travesti* per le figure degli amorosi, in alcuni casi compaiono i castrati ma di sovente sono utilizzati come secondi amorosi, e Mattei non si sottrasse a questo ruolo, anche in virtù di quella pratica che

---

<sup>4</sup> Per il Teatro Nuovo di Napoli si vedano BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891, *passim*; GINO ROSSETTI, *Andiamo al Teatro Nuovo*, Napoli, Cortese, 1962; FELICE DE FILIPPIS - MARIO MANGINI, *Il Teatro Nuovo di Napoli*, Napoli, Berisio, 1967; FRANCESCO COTTICELLI - PAOLOGIOVANNI MAIONE, «Onesto divertimento, ed allegria de' popoli». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996, pp. 137-158 e PAOLOGIOVANNI MAIONE, *L'alternativa drammaturgica a Napoli: il Teatro Nuovo*, «Ariel», XIV/1 (1999), pp. 73-84.

<sup>5</sup> L'eclettismo delle virtuose è indagato da GIANNI CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2005; FRANCESCO COTTICELLI - PAOLOGIOVANNI MAIONE, «Abilitarsi negli impieghi maggiori»: il viaggio dei comici fra repertori e piazze, in *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750)*, a cura di Anne-Madeleine Goulet - Gesa zur Nieden, «Analecta Musicologica» 52, (2015), pp. 326-346; PAOLOGIOVANNI MAIONE, «Il possesso della scena»: gente di teatro in musica tra Sei e Settecento, «Drammaturgia», 12, n. s. 2 (2015), pp. 97-108, [www.fupress.net/index.php/drammaturgia/article/view/18363/17056](http://www.fupress.net/index.php/drammaturgia/article/view/18363/17056) (accesso effettuato il 27/09/2025); ANNA SCANNAPIECO, *I numeri delle comiche italiane del Settecento. Primi appunti*, ivi, pp. 109-128 accessibile in rete online attraverso il sito <https://oajournals.fupress.net/index.php/drammaturgia/article/view/8181/8179> (accesso effettuato il 27/09/2025) e PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Da una scena all'altra: le canterine svelate*, in *Canterine e virtuose sulle scene teatrali del XVIII secolo*, a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", 2025, pp. 133-151.

<sup>6</sup> Cfr. ANONIMO - VINCENZO CIAMPI, *La Flaminia*, Napoli, Nicola de Biase e Aniello de Felice, [1743].

sulle scene *serie* prevedeva eroi *virilissimi* affidati, in alcuni casi, a virtuose.<sup>7</sup>

In un intreccio che ruota intorno alla bistrattata Flaminia, con anagrafe mutata in Alidoro per permetterle una facile circolazione e una tenace sorveglianza, all'inseguimento del fedifrago Ernesto invaghitosi, frattanto, di Violante, ambita da un disperato Lucindo (qui sostenuto da un castrato), Colomba è portata a mostrare le proprie doti canore e performative.

L'anonimo concertatore confeziona un testo sicuramente adeguato a soddisfare i talenti del *primo amoroso*, come di tutta la compagnia, fornendole situazioni atte ad amplificare i pregi e a non rivelare quelle attitudini che non le si confacevano. Nella vicina Pozzuoli, è questa l'ambientazione del libretto, la cantante esibisce un sofisticato esercizio dove *eroicità* e *passioni* vengono affrontate in un ventaglio di situazioni atte a pulsare le svariate corde espressive dell'interprete, anche il compositore non dovette non tener conto delle qualità vocali dell'esecutrice nell'intessere il ruolo sebbene al momento di questa partitura non c'è traccia.

Cedimenti sospirosi, al cospetto del nuovo idolo, schizzano in languorose e malinconiche tensioni di affetti mortificati e contrastati; nel duetto con Violante, Ernesto *sospeso* affronta il difficile dialogo con l'amata che sfocia in un giuramento verace:

VIOLANTE	Perché sì mesto, o caro ben ti trovo, ( <i>Ernesto sospeso.</i> ) spiegane la cagion a chi t'adora.
ERNESTO	Tu sei cagion, ch'io mora!
VIOLANTE	Troppo m'offendi Ernesto, che ragionar a questo.

---

<sup>7</sup> Cfr. PAOLOGIOVANNI MAIONE, *La scena napoletana e l'opera buffa (1707-1750)*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento* cit., pp. 139-205; ID., *Vokalität und schauspielerische Virtuosität: Comici im Neapel der ersten Hälfte des Settecento*, in *Singstimmen: Ästhetik, Geschlecht, Vokalprofil*, a cura di Saskia M. Woyke, Katrin Losleben, Stephan Mösch e Anno Mungen, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2017, pp. 225-242; ID., *Travestimenti e trasformazioni nella commedia pe museca*, in *Coding Gender in Romance Cultures*, a cura di Uta Felten - Tanja Schwan - Giulia Colaizzi - Francisco A. Zurian, Bern, Peter Lang, 2020, pp. 249-267; STEFANO CAPONE, *L'opera comica napoletana (1709-1749). Teorie, autori, libretti, e documenti di un genere del teatro italiano*, Napoli, Liguori Editore, 2007.

ERNESTO Non t'offender mio ben! E dimmi pure  
 comme alle tante arsurre  
 che provo al cor, potrò donar mai pace,  
 quando l'accesa face  
 delli bei lumi tuoi veder mi vieti?

VIOLANTE Ah, che i miei giorni lieti  
 non vedrò forse mai!

ERNESTO E la cagion qual sia?

VIOLANTE Ancor non sai,  
 ch'il mio German sdegnato  
 contro di me, contro di te, non vuole  
 in modo alcun acconsentir mie voglie,  
 e un odio mortal nel seno accoglie.

ERNESTO Cieli, ch'ascolto mai!

VIOLANTE Lascia per ora,  
 lascia a chi sol t'adora  
 la cura di sedare  
 del mio German lo sdegno:  
 vivi Ernesto sicuro, è mio l'impegno!  
 Da te dipendo.

ERNESTO Or vanne

VIOLANTE pria, ch'il German qui giunga.

ERNESTO Ecco mi parto addio!

VIOLANTE Non ti scordar di me bell'idol mio.

ERNESTO Resta di me sicura  
 sai, che costante ho il cuore.  
 Per te sol prova amore  
 l'alma nel favellar.  
 So che fedel mi sei,  
 sai, che fedel son io  
 dunque bell'idol mio  
 che giova il dubitar. (I.7)

Per rivelare la propria propensione alla scena eroica non manca il duello con l'antagonista, ma anche questa occorrenza faceva parte dei requisiti dei commedianti per cui l'azione ragguagliava ulteriormente sulle tecniche acquisite nel corso del tempo. Lo stesso campionario sarà poi esposto dalla veterana Teresa Gandini<sup>8</sup> quando nella successiva primavera

---

<sup>8</sup> Cfr. SCANNAPIECO, *I numeri delle comiche italiane del Settecento* cit.; EAD., «Caterina Bresciani, chi era costei?». *Tragicommedia in tre atti con un prologo e un epilogo*, «Dram-

sosterrà il ruolo di Leandro accanto alla prima amorosa Mattei, qui come Olimpia, nella «comedia per musica» *Il Leandro* di Antonio Villani nella musicazione di Nicola Logroscino.<sup>9</sup> L'ecclettica Gandini, che raffina le proprie peculiarità performative, oltre a duellare, intrattiene il pubblico con una lotta ferina con un lupo,<sup>10</sup> e qui come non rammemorare la pratica tanto cara all'eccelso Nicola Grimaldi.<sup>11</sup> Colomba cede volentieri il compito d'eroe per vestire i panni della contesa primadonna in un vorticar di occorrenze vocali e teatrali che portano naturalmente a una grande scena dove il recitativo accompagnato e l'aria articolata le permettono di rifulgere nella sala:

OLIMPIA *sola*.

Infelice che fò? Che più mi resta  
a sperar, se mia morte  
bramano i miei più cari? Oh Dio Leandro  
quanta pena mi costi: In quanti affanni  
per te son agitata: amor ripugna  
s'aborrirti mai tento: a te amorosi  
se volgo i rai pietosi, afflitta e mesta:

---

maturgia», 11/1 (2014), pp. 167-192, accessibile in rete online attraverso il sito <https://oajournals.fupress.net/index.php/drammaturgia/article/view/8160/8158> (29 settembre 2025); MAIONE, *Vokalität und schauspielerische Virtuosität* cit.; e JOLANTA DYGUL, *Caterina Bresciani, l'Ircana famosa*, «Italica Wratislaviensia», 10/2 (2019), pp. 135-146.

<sup>9</sup> Cfr. ANTONIO VILLANI - NICOLA LOGROSCINO, *Il Leandro*, Napoli, A spese dell'Impresario, 1744.

<sup>10</sup> Cfr. Ivi, I.11.

<sup>11</sup> Notizie sul celebre cantante sono in EUGENIO FAUSTINI-FASINI, *Gli astri maggiori del bel canto napoletano: il cav. Nicola Grimaldi detto Nicolino*, Roma, Psalterium, 1935; ANNE DESLER, *From Castrato to Bass: The Late Roles of Nicolò Grimaldi 'Nicolini'*, in *Gender, Age and Musical Creativity*, a cura di Catherine Haworth e Lisa Colton, London - New York, Routledge, 2016, pp. 61-80; EAD., *Opera performed: Nicola Grimaldi – singer, actor, director, promoter*, in corso di stampa; PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Le stagioni napoletane "pasticciate" e "accomodate" per il cavaliere Grimaldi*, in *L'opera italiana - tra l'originale e il pasticcio*, a cura di Milada Jonášová, Praga, Academia, 2022, pp. 115-189; ID., *Precipizi e trionfi: per una catechesi catarica a conclusione di "favole" esemplari*, in *L'ultimo Atto nell'opera del Settecento*, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "Francesco Cilea", 2023, pp. 245-272 e ROSY CANDIANI - FRANCESCO COTTICELLI - PAOLOGIOVANNI MAIONE, «*Tu mi scorgi al gran disegno*». *Metastasio concertatore del testo in Didone abbandonata*, in «*Parole del Metastasio*»: *opera and emotions in 18th-century Europe*, a cura di Valentina Anzani e José María Domínguez, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2025, pp. 23-48.

l'immagine funesta  
dell'estinto mio ben si presenta.  
Mi minaccia d'infida, e mi tormenta.  
Che risolvo? ... Che fò? ... Flaminio... Amore...  
Lassa per trovar pace a chi ricorro?  
Ai mortali? Son sordi.  
All'aure? Ai tronchi? Al mar? Son insensati.  
Al cielo? Ai Dei? Ah congiurati ancora  
par che vibrin per me saette ogn'ora.

Strider già sento, ahi misera  
per atterrarmi un fulmine:  
fuggo... ma l'ombra pallida  
veggo dell'idol mio.  
Dove m'ascondo o Dio?  
Dove sper'io pietà?  
Del mio fatal tormento  
chi mai provò più barbara,  
più fiera crudeltà? (III.7)

Ma dove è possibile notare le esigenze della Mattei, è nella ripresa di *Amor vuol sofferenza* di Gennarantonio Federico musicata da Leonardo Leo nel 1739 e andata in scena al Nuovo,<sup>12</sup> che ritorna come *La finta frascatana*<sup>13</sup> con diverse peripezie determinate anche dalla morte di Leo a cui l'impresario aveva affidato la ripresa:

[...] Il variarla però [...] non è nato da difetto della Commedia ma da dura necessità: sendosi dovute accomodar le Scene secondo l'abilità de' Personaggi [...]. Vedrai perciò mutato dall'Idioma Napoletano nel Toscano il carattere di Mosca, che pria da Vetturino, or da Vivandiere Lucchese si rappresenta: e per conseguenza tutte le arie del medesimo. Vedrai ritoccati i Finali per caggion della locuzione Toscana, ed il Duetto ancora (ma lasciati i primi colla stessa Musica) ed anteposte e posposte alcune Arie delle prime Parti, per serbar alcun buon ordine nell'allettarti, di cui quelle segnate colla stella al margine sono nuove così di parole come di Musica. Si sono ristretti ed aggiunti ancora nel corpo delle Scene delle Parti sode alcuni recitativi che secondo l'abilità di alcuni de' Rappresentanti si sono do-

---

<sup>12</sup> Cfr. GENNARO ANTONIO FEDERICO - LEONARDO LEO, *Amor vuol sofferenza*, Napoli, a spese di Nicola di Biase, 1739.

<sup>13</sup> Cfr. GENNARO ANTONIO FEDERICO - LEONARDO LEO / MATTEO CAPRANICA, *La finta frascatana*, Napoli, a spese di Domenico Langiano e Domenico Vivenzio Compagni, 1744.

vuti accrescere e minuire, che per non darti tedio non si sono segnati colle virgolette. Io, tutto ciò che di nuovo ci vedi aggiunto, avevo destinato di farlo poner in Musica dal celeberrimo Lionardo Leo, di cui tutto il restante fu parto ben degno; ma avendo egli appena composte due arie delle nuove del primo Atto: cioè la prima di Alessandro nella Scena V., ed anche la prima del Mosca nella Scena X; nell'atto che le stava ripulendo, ci fu tolto [...] da[l] [...] Signore [...]; e perciò da altri ho dovuto far supplire.<sup>14</sup>

A tamponare l'emergenza provvede Matteo Capranica che rimaneggiò tutto ciò che non era funzionale alle esigenze della mutata compagnia con la sola eccezione di Gioacchino Corrado che sosteneva di nuovo il ruolo di Fazio Tonti.

Alla prima amorosa Mattei viene affidata la parte di «Eugenia, finta Frascatana e serva di casa del zio di Alessandro col nome di Ninetta, amante di Alessandro» con tutta una serie di varianti rispetto al copione del '39.<sup>15</sup> Anche in questo caso non sopravvive la partitura intera ma i cambiamenti sono registrati nel libretto e denotano scelte alquanto significative nel tratteggiare un'indole diversa dalla fanciulla delineata nella precedente messinscena, se agli attenti spettatori parve inaspettata la cesura della sesta scena del primo atto, in cui Eugenia esprime la propria infelicità soffermandosi sul fato “crudel” appigliandosi unicamente «in tante angustie» a votare il suo «core | sol per amar» malgrado le ostilità, poterono notare come la nuova interprete si ritagliasse uno spazio notevole nella sedicesima con una grande scena che le permette nell'articolazione più estesa del recitativo – quattordici versi a fronte dei cinque dell'esecutrice che l'aveva preceduta – di compulsare più corde ed esibire una padronanza della scena con un campionario di posture e di movimenti del corpo suavisivi a rapire lo spettatore per poi sfociare in un'aria “mosaico” ricca di lemmi e sintagmi retorici afferenti a un baule di immagini collaudate ed efficaci:

---

<sup>14</sup> Ivi, *L'Impresario a chi legge*, pp. [6-8: 7-8].

<sup>15</sup> Sull'analisi delle due versioni si rinvia a LUCIO TUFANO, “Accomodar le scene secondo l'abilita de' personaggi”. *Leonardo Leo, Matteo Capranica e la trasformazione di «Amor vuol sofferenza» (1739) in «La finta frascatana» (1744)*, in *Leonardo Leo, tra sacro e profano*, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica “F. Cilea”, 2024, pp. 283-323.

EUGENIA *sola*.

Misera! E che ascoltai!  
quel che parlommi fu Alessandro o mostro?  
Ah! sì che un mostro fu. Non puote un uomo  
tanto dir, tanto oprar. Barbaro e puoi  
dopo avermi tradita,  
vilipesa schernita,  
passare alle minacce? Oh, quale ambascia  
il cor mi stringe. In quai fieri tumulti  
ondeggia la mente!  
Furor, sdegno, pietà, vendetta, amore  
mi disbranano il core... Ah no, vedrai,  
empio, che far saprò... Ma che? Se, oh Dio!  
Pensando al tuo malvaggio tradimento,  
l'alma gelare e il cor mancar mi sento.

Parmi già che l'alma mia,  
derelitto il corpo esangue  
su la sponda di già sia  
dello squallido Acheronte.  
Già il nocchier co' ingiurie ed onte,  
presso il regno della morte,  
la sospinge con furor.

Giunta, ahi lassa! in sulle porte  
di quel nero e rio soggiorno,  
mille furie a sé d'intorno,  
la ricolmano d'orror. (I.16)

Va da sé che la cantante cerchi di rivelare la propria indole da donna *seria* mettendo in atto un rodaggio che può condurre al compimento di un progetto artistico, diversi cantanti *seri* di commedie si testano in quest'ambito sperando di suscitare l'interesse opportuno. La Romanina, tra le tante appellate tali, reclama spazio in fase di *concertazione*, oltre ad ottenere arie alternative a quelle previste, alla scena quarta del terzo atto «Se parlar potessi o Dio» è sostituita con «Se mai la bella pace», fa eliminare il duetto con Alessandro «Mio bene adorato» e lo sostituisce con l'aria «Non puoi spergiuro ingrato!», unica pagina sopravvissuta,<sup>16</sup> e estende il ridotto recitativo a solo della sedicesima scena del terzo atto, qui

---

<sup>16</sup> Cfr. II.13 e per la pagina sopravvissuta si rinvia a Ivi, p. 296.

quattordicesima, a una nuova articolata pagina sempre modulata sulle proprie caratteristiche, si direbbero seriali:

EUGENIA *sola*.

Partissi al fin, e si può dar maggiore  
pertinacia in un core? O Dio, non solo  
l'empio non ha rimorso de' miei mali,  
ma neppur si risente a suoi disprezzi,  
anzi cieco oltrepassa  
le giuste mete del dover. Ahi lassa!  
Qual mar d'angustie io varco? In un sol punto  
di mille mali io temo,  
sudo, gelo, arrossisco, avvampo e tremo.  
Ahi spergiuro, inumano!  
In qual fiera tempesta  
hai tu immerso il mio cor? Quai nemi fieri  
minaccia tua incostanza all'alma mia,  
odio, sdegno, disprezzo e gelosia!  
Son nave in mar turbato,  
senza nocchier, né guida  
l'onda s'avanza infida,  
cresce già il vento irato:  
ogni periglio ho intorno:  
fosco si è reso il giorno  
tutto è per me fatal!  
Ahi barbaro spietato!  
Sarai contento appieno.  
Ecco ch'io vengo meno,  
scopo di ogni aspro mal.

L'allenamento partenopeo fu fruttuoso se dalla successiva stagione trovò accoglienza a Palermo in un periodo ancora ravvisabile come di formazione; è in Sicilia che la cantante è messa alla prova per la prima volta nel repertorio serio cimentandosi in opere provenienti dalla capitale del regno.

Al suo apparire sulla scena presenta commedie già eseguite a Napoli come *Il marchese Sgrana* (Teatro Santa Lucia, autunno 1745),<sup>17</sup> rappresen-

---

<sup>17</sup> Cfr. ANTONIO PALOMBA - AUTORI VARI, *Il marchese Sgrana*, Palermo, nella stamperia della Divina Provvidenza, 1745.

tato nella primavera del 1738 al Teatro Nuovo<sup>18</sup> o la sperimentata partitura di Leo *Amor vuol sofferenza* (Teatro di Santa Cecilia, inverno 1745)<sup>19</sup> unite alla produzione originale de *L'amor fra congiunti* (Teatro Santa Lucia, carnevale 1746) musicata da Davide Perez.<sup>20</sup> E come nella migliore tradizione, il nuovo cimento avviene in bassa stagione: nell'estate del '46 è Rosmira ne *Il Demetrio* di Davide Perez.<sup>21</sup>

Come seconda donna si propone nell'altro genere continuando successivamente a impegnarsi in commedie rodiate a Napoli – *L'inganno felice* di Tommaso Mariani con musiche di Logroscino (Teatro Nuovo, 1738),<sup>22</sup> *L'Elisa* di Antonio Palomba composta da Gioacchino Cocchi (Teatro dei Fiorentini, 1744),<sup>23</sup> *La finta vedova* data come *La Giustina* di Pietro Trinchera nella musicazione di Nicola Conforto (Teatro dei Fiorentini, 1746)<sup>24</sup> – prima di vestire i panni di Argia nella *Merope* di Niccolò Jommelli<sup>25</sup> – ruolo che affronterà poi a Vienna al fianco di Vittoria Tesi (*Merope*)<sup>26</sup> e di Sabina nel *Tito Manlio* di Gennaro Manna,<sup>27</sup> ambedue opere di “importazione”!<sup>28</sup>

La permanenza panormita le permette di emanciparsi dalla commedia, dividendosi opportunamente sulle *due* scene senza disattendere probabilmente agli impegni presi. Contrae un patto con il pubblico e con sé stessa

---

<sup>18</sup> Cfr. ANTONIO PALOMBA - PIETRO AULETTA, *Il marchese Sgrana*, Napoli, a spese di Nicola di Biase, 1738.

<sup>19</sup> Cfr. GENNARO ANTONIO FEDERICO - LEONARDO LEO, *Amor vuol sofferenza*, Palermo, Francesco Valenza, 1746.

<sup>20</sup> Cfr. ANONIMO - DAVIDE PEREZ, *L'amor fra congiunti*, Palermo, Francesco Valenza, 1746.

<sup>21</sup> Cfr. ANONIMO - DAVIDE PEREZ, *Il Demetrio*, Palermo, Francesco Valenza, 1746. Cfr. ANNA TEDESCO, *Davide Perez maestro di cappella a Palermo*, «Avidi Lumi», V (2002), pp. 34-54: 41, 45.

<sup>22</sup> Cfr. TOMMASO MARIANI - NICOLA LOGROSCINO, *L'inganno felice*, Napoli, a spese di Nicola di Biase, 1739 e poi Palermo, nella stamperia di Francesco Valenza, 1746.

<sup>23</sup> Cfr. ANTONIO PALOMBA - GIOACCHINO COCCHI, *L'Elisa*, Napoli, Domenico Langiano e Domenico Vivenzio, 1744 e poi Palermo, eredi Aiccardo, 1746.

<sup>24</sup> Cfr. PIETRO TRINCHERA - NICOLA CONFORTO, *La finta vedova*, Napoli, Domenico Langiano e Domenico Vivenzio, 1746 poi IDD., *La Giustina*, Palermo, eredi di Aiccardo, 1747.

<sup>25</sup> Cfr. APOSTOLO ZENO - NICCOLÒ JOMMELLI et al., *Merope*, Palermo, nella stamperia di Francesco Valenza, 1747.

<sup>26</sup> Cfr. APOSTOLO ZENO - NICCOLÒ JOMMELLI, *Merope*, Wien, Joh. Peter von Ghelen, 1749.

<sup>27</sup> Cfr. GAETANO ROCCAFORTE - GENNARO MANNA et al., *Tito Manlio*, Palermo, nella stamperia di Francesco Valenza, 1748.

<sup>28</sup> La *Merope* di Jommelli era andata in scena a Venezia nel 1742 (Venezia, s.e., 1742) e il *Tito Manlio* di Manna era stato rappresentato a Roma nello stesso anno (Roma, nella stamperia di Antonio de' Rossi, 1742).

cedendo alle lusinghe dell'esperienza seria, si rammenti che il mercato era molto più generoso con i divi dell'opera maggiore mentre, salvo casi eccezionali, risultava meno opulenta con il mondo del comico dove le paghe erano molto più equilibrate rispetto ai picchi salariali dei virtuosi e delle virtuose impegnati tra invitti eroi e legendarie creature muliebri.<sup>29</sup>

Con un bagaglio arricchitosi di nuove esperienze, inizia una carriera che la vede calcare palcoscenici italici e stranieri, tra il nord del belpaese e le piazze di lingua tedesca, Mattei si accredita come solida professionista vestendo prevalentemente i panni di seconda donna riscuotendo notevole attenzione presso la capitale asburgica.<sup>30</sup> Dalla sua cabina di "regia" Metastasio nel '49, nel corso delle esibizioni di Colomba a Vienna, invia giudizi dettagliati al suo gemello, su *comando* di una «bella dama», sull'artista:

La ninfa raccomandata si chiama la signora Colomba Mattei: ella è romana: dimostra all'aspetto 22 o 23 anni al più. Canta il soprano: ha voce chiara, intonata, senza difetti, agilissima; e va comodamente per due ottave dall'uno all'altro bemi: 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, con tutto che si trovi alle coste la nostra impareggiabile africana Tesi, il capriccioso Caffariello, ed un tenore dell'Elettor di Colonia chiamato Raff che canta come un serafino. Io che sono il padre di tutti i cacadubbi la sento con gran piacere; e non saprei che cosa desiderar di più in lei, se la sua statura, siccome è proporzionata e gentile, fosse un poco più grande, e se la sua voce, siccome è agile e bella, avesse un tantin più di corpo. Ella ha recitato tre anni in Palermo da prima donna, a Napoli da seconda con l'Astroa, da prima alla Corte di Bayreuth dove è in servizio, e ora da seconda con la Tesi; ma non vuol più cantar da seconda se non che con alcune poche già celebri del mestiere, perché sa che le altre che corrono non vagliono più di lei.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Cfr. ROSSELLI, *Il cantante d'opera* cit. e COTTICELLI - MAIONE, «*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*» cit., pp. 179-192.

<sup>30</sup> Una campionatura dell'attività di Mattei si desume dall'interrogazione del sito Corago, [https://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti\\_scheda.asp?ID=7AE001015000](https://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=7AE001015000) (accesso effettuato il 3/10/2025).

<sup>31</sup> Lettera a Carlo Broschi 'Farinelli' datata Vienna, 28 maggio 1749, in PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, 5 voll, Milano, Mondadori, 1943-1954, vol. III, n. 313, pp. 392-396: 393.

La lucida “scheda” del poeta cesareo dà conto dello stato dell’arte a quell’altezza temporale allorquando la “sirena” non solo tiene testa ai grandi e capricciosi divi ma si vede proiettata in un rango di prima sfera obliabile soltanto al cospetto di stelle inviolabili da cui continuare a “rubare” il mestiere.

Fallita la possibile trasferta madrilenica, la segnalazione a Farinelli non destò lo sperato interesse così come invasa fu anche quella nel ’52 – «La Colomba Mattei vi servirà bene. Io che non mi contento mai, credo che se questa virtuosa, siccome ha buona figura e buona voce, avesse un po’ più della prima e alquanto più di corpo nella seconda, sarebbe un’ottima prima donna. Ma nelle scarsezze presenti non si può esser così difficili» –<sup>32</sup> e il prolungamento del contratto viennese, forse da lei ricusato, la cantante approda in laguna e all’ombra della Madonnina come primadonna in opere di Perez, già collaudato compagno di viaggio nei cimenti palermitani; Cleonice, Zenobia, Didone iniziano ad affollare il repertorio della virtuosa ormai proiettata nella nuova esperienza che di lì a poco l’avrebbe vista intraprendere la grande stagione londinese dove affronterà nuove sfide.<sup>33</sup>

Ma prima del grande passo ritorna sul luogo del delitto in “mutati abiti”: nella stagione ’55-’56 riappare a Napoli, accolta dal Teatro di San Carlo, per rivelare all’antico uditorio, che la vide muovere i primi passi in una palestra dove testava la propria aspirazione da virtuosa *seria*, la trasformazione avvenuta nell’arco di oltre due lustri con tenacia e pervicacia. Si presenta nell’opera d’*estate* nei panni di Antigona nell’omonima opera di Baldassarre Galuppi, per il suo debutto nel ruolo e sulle ambite tavole reali.<sup>34</sup>

La parte di Antigona, confrontata alla precedente versione del Buranello,<sup>35</sup> a livello testuale non presenta arie variate ma solo tagli ai recitativi, resi necessari per la stagione calda e per la tacita pratica di allestire spettacoli più snelli, mentre si registrano arie sostitutive in altri ruoli, come nel caso, ad esempio, di Euristeo che chiude il primo atto cantando «Passaggier che sulla sponda», dalla metastasiana *Semiramide riconosciuta* del 1729, al posto dell’originaria «Colle procelle in seno». Non si ha

---

<sup>32</sup> Lettera a Carlo Broschi datata Vienna, 18 febbraio 1752, in *ivi*, vol. III, n. 551, pp. 713-716: 714.

<sup>33</sup> Per i cimenti di questi anni cfr. Corago *cit.*

<sup>34</sup> Cfr. GAETANO ROCCAFORTE - BALDASSARRE GALUPPI, *Antigona in Tebe*, Napoli, Domenico Lanciano, 1755.

<sup>35</sup> Cfr. IDD., *Antigona*, Roma, Si vendono da Fausto Amidei, 1751.

memoria musicale di quest'edizione eseguita al massimo ma un'idea di quanto viene operato per i mezzi vocali e teatrali della primadonna è fornita dagli altri due allestimenti previsti nel corso dell'anno teatrale.

Per la fatidica data del 4 novembre, data onomastica del gran monarca Carlo di Borbone, la compagnia è impegnata in una riproposta del dramma *Merope*, già apparso nel '48 con musica di Gioacchino Cocchi,<sup>36</sup> nell'intonazione di Giuseppe Scarlatti,<sup>37</sup> coadiuvato non solo dal poeta del teatro ma anche dai desiderata della compagnia. Con molta probabilità il processo di concertazione dovette essere alquanto laborioso e pressante se il musicista in maniera compulsiva scriveva e inviava al copista, con ogni probabilità Francesco di Gennaro,<sup>38</sup> il proprio lavoro; nella partitura custodita presso la biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella,<sup>39</sup> una pagina è "tagliata" con una missiva di Giuseppe Scarlatti al copista, fortunatamente leggibile, in cui scrive: «Signor Franceschino. Li mando porzione della Scena con Violini della Prima Donna acciocche (sic!) possa Lei cominciare a copiare. Conoscendo che vi vuole del travaglio, e domattina a buon'ora piacendo a Dio li manderò il resto, che sto attualmente empiendo, e stia bene».<sup>40</sup> Dovendo inseguire la belcantista, resta in ombra la complessa operazione intorno all'abusato testo teatrale anche qui sottoposto a tagli, interpolazioni, accomodi e prestiti dettati dalle consuete convenienze e inconvenienze.

Mattei, già a suo agio in un soggetto che l'aveva vista prima come Argia, al seguito di Prudenza Sani Grandi e Vittoria Tesi, e poi nei panni della «regina di Messenia» nel '53 ad Alessandria accanto all'amico Davide Perez autore della partitura,<sup>41</sup> porta con sé non solo una memoria dei precedenti cimenti ma cerca di ritagliare ancor più il ruolo alla sua dimensione artistica. Confortati dalla scrupolosa scheda metastasiana, veritiera quanto

---

<sup>36</sup> Cfr. PAOLOGIOVANNI MAIONE - FRANCESCA SELLER, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli 1737-1799*, Napoli, Altrastampa, 2005.

<sup>37</sup> Cfr. APOSTOLO ZENO / Anonimo - GIUSEPPE SCARLATTI, *Merope*, Napoli, Domenico Lancia, 1755.

<sup>38</sup> Si veda PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Copisti mercenari e maestri oberati: l'arte della trascrizione tra materiali d'uso e copie da "lettura"*, in *L'importanza dei copisti per la diffusione delle opere italiane nel Settecento*, a cura di Milada Jonášová, Praga, Academia, in corso di stampa.

<sup>39</sup> La partitura è in I-Nc, Rari 7.1.22-23 (*Merope / Dramma in 3 atti. | Atto 1° | Scarlatti Giuseppe / Napoli 1755*).

<sup>40</sup> Ivi, c. n.n.

<sup>41</sup> Cfr. APOSTOLO ZENO / Anonimo - DAVIDE PEREZ, *Merope*, Alessandria, nella stamperia d'Ignazio Vimercati, 1753.

mai al cospetto della scrittura a lei dedicata per l'estensione e le doti vocali e *attoriali*, e dall'adesione della virtuosa alle scelte ormai di repertorio, si pensi al taglio dell'aria «Vedrassi nel suo nido» (I.6 in Venezia 1712) ormai giubilata dall'inizio degli anni Trenta, si nota come altamente connotativo dell'interprete sia l'elaborazione della grande scena del terzo atto in cui, sull'onda di quanto fatto con Perez, introduce una cavatina nel corso de lungo recitativo per poi operare un taglio eliminando l'ultima quartina esemplificativa sulle motivazioni della propria dipartita:

Oh dei! | Qual mi sorprende |  
insolito terror! | Qual per le vene  
gelido scorre il sangue | e tutta rende  
l'anima sbigottita!  
Dunque | sia ver, | morì l'amato figlio? |  
Epitide morì? | Numi... Ahi tiranno |  
e tu respiri ancora? |  
Madre crudel! Madre infelice! Oh come |  
dal margine di Lete, |  
mi chiama il figlio, | e dal mio braccio aspetta  
l'ultimo onor | della fatal vendetta. |  
Ah figlio! Ah figlio! | Invano |  
dalla madre tradita |  
chiedi il colpo funesto... Ah no, | tiranno |  
trema del mio furor: | uomini e dei... |  
folgori... | belve... | alla vendetta io chiamo, |  
alla giusta vendetta... | ah donna [stolta,  
ahi Madre sventurata! e chi ti ascolta?  
M'ascolta il mio dolore. Ho parte anch'io  
nel tradimento orrendo: il cenno iniquo  
uscì pur dal mio labbro. Ah rei del pari  
(rimembranza funesta al dolor mio)  
Siam Polifonte, Trasimede ed io.

Non partir amato figlio  
per quell'onda, all'alta sponda  
voglio anch'io passar con te.

Ma forse ancor non cadde... Ah, Trasimede,  
ferma il colpo crude... Ma veggio il sangue, veggio il pallido volto,  
veggio l'aperto seno,  
e le smarrite luci ovunque io porto

tutto è orror, tutto è lutto; il figlio è morto.

Figlio ascolta... ah giace estinto!  
Figlio aspetta... ah non risponde:  
già di Lete in sulle] sponde  
ombra mesta errando va!  
Ah Tiranno, hai vinto, hai vinto.  
Vuoi ch'io peni? Ecco il mio pianto...  
Sì la madre al figlio accanto  
disperata morirà!  
**Morirà: ma vendicato**  
**sia del figlio il crudo scempio:**  
**morirà, ma illustre esempio**  
**di costanza e fedeltà. (III.11)**

Nella partitura il testo è *ridisegnato* nella sua struttura e presenta, per ciò che è pervenuto, solo due varianti rispetto al libretto a stampa: «l'*alti* onor della fatal vendetta» e «*ahi* donna stolta». La partitura da quest'ultima parte di verso, per l'esattezza da /stolta/ fino al verso dell'aria «già di Lete in sulle» non contiene materiale lasciando ignota così l'organizzazione adottata da Scarlatti per questa desueta sezione, anche della versione di Perez manca la fonte musicale; sarebbe da escludere l'interpolazione con il materiale del '53 anche perché l'aria conclusiva, da quanto riportato nel testo, doveva essere realizzata con il *da capo* mentre in questa occasione, per ciò che contiene il testimone, non ha la ripresa canonica ma ripete l'intero testo con musica regolarmente scritta (cfr. esempio 1).<sup>42</sup>

Nel recitativo accompagnato spicca una scrittura vocale ad alto tasso attoriale, non ci sono abbandoni lirici o *madrigalismi* di sorta ma una ricerca espressiva in cui la parola è scolpita in un paesaggio sonoro capace di dare voce alle inquietudini della donna, tra sospensioni armoniche con note tenute capaci di amplificare il dolore del tessuto verbale e i *nervosi* disegni rancorosi per gli dei, e il tiranno, e alterati dal respiro affannoso del dolore – «tu respiri ancora», il prender fiato delle rapide figurazioni di bisrome ascendenti e discendenti affidate ai violini primi e secondi, sono agglomerati eloquenti di apnee incontrollate – si consuma il dramma dell'infelice eroina segnato anche dalle lugubri terzine di crome seguite da minima incastonate nel *silenzio*.

---

<sup>42</sup> Per questo e gli altri esempi musicali cfr. l'Appendice a fine saggio.

L'onere di disegnare il /furor/ e le /folgori/ in lunghe fioriture è affidato ai violini specchio fedele di un'intenzione belcantistica non riproducibile dallo sventurato personaggio poco propenso ad abbandoni belcantistici in occasioni tanto gravi, e nella stessa aria l'urgenza di Merope è tutta espressiva e scolpita nella "nuda" e "disadorna" parola intonata, una sorta di *recitar cantando* rivisitato e aggiornato agli affetti del nuovo secolo. Predilige rapidi sillabati, articolati e "virtuosistici" – la lezione del "comico" deve averla *segnata* –, alle lunghe fioriture alle quali comunque ricorre, probabilmente per necessità, mostrando il suo coté tecnico, anche questo apprezzato dal sommo poeta cesareo.

Scarlatti le confeziona prevalentemente arie con soli archi – trombe e corni appaiono, con estrema discrezione, solo nell'aria «Un empio m'accusa», pagina alternativa del '41 proveniente da Venezia in un'edizione a firma Jommelli<sup>43</sup> – proprio per dar agio all'interprete di non essere sopraffatta dal suono e poter procedere per la sua strada interpretativa, ma anche per «la sua voce, [...] agile e bella» a cui manca «un tantin più di corpo» – seguendo sempre Trapassi! –;<sup>44</sup> la sua presentazione con «Perfido sempre intorno», testo alternativo già presente dagli inizi degli anni Quaranta e adottato da Colomba nel '53, è un'aria di sdegno tutta calcolata in questo caso su scattanti segmenti presaghi di movimento e prossemica eloquenti laddove in Nicola Sala, qualche anno dopo, si prevede un ampio melisma sulla parola /barbaro/. La propensione alla recitazione è evidenziata anche nello slargo offertole nella terza scena del secondo atto allorquando apprende della morte del figlio, il suo dolore è accolto repentinamente dagli archi che le fanno da sostegno nell'incommensurabile dolore, il momento è incorniciato in un recitativo semplice che accresce la lacerata anima (cfr. esempio 2):

#### EPITIDE

#### Di Messene

nella reggia, soggiunse, a Polifonte,  
ed a Merope reca  
quest'aureo cinto e questa gemma illustre,  
mie spoglie e mio retaggio.  
Bacia per me di Merope la destra,  
la destra sì, che forse  
mi chiuderebbe in mesto ufficio e pio

<sup>43</sup> Cfr. APOSTOLO ZENO / Anonimo - NICCOLÒ JOMMELLI, *Merope*, [Venezia], s.e., 1742.

<sup>44</sup> Cfr. sopra.

le gravi luci. Egli, in ciò dir, la mano  
che io stessa avea, strinse alla sua; poi tac-  
que,  
trasse un sospiro: abbassò i lumi e giacque.  
MEROPE Qual funesta caligine m'ingombra!  
Qual freddo orror mi scorre per le vene!  
Senti l'alma presaga  
l'infausto annunzio: oh desolato regno!  
Oh sconsolata madre!  
Epitide il mio amore, il mio conforto,  
l'unico figlio, il caro figlio è morto.  
POLIFONTE Rende stupida l'alma un gran dolore.  
(Sappi occultar l'interna gioia, o core.)

Sempre in una scrittura *osservata* spicca un bel melisma per /palpitarmi/ nell'aria «Ingrato no, non m'ami» (cfr. esempio 3), naturalmente con accompagnamento d'archi, testo liberamente desunto dal libretto adottato da Cocchi nel '48 (cfr. esempio 3):

Cocchi (II.5)	Scarlatti (II.6)
No che non m'ami, ingrato; sol brami il pianto mio; se questa è fede, oh dio, l'infedeltà qual è? Dammi di affetto un pegno, vendica i torti miei; creder così potrei che senti amor per me.	Ingrato no, non m'ami, sol brami il pianto mio. Ah che l'affanno, oh dio, fa palpitarmi il cor. Vendica i torti miei, ristora il mio dolore; allor creder potrei che per me senti amor.

Il sipario sancarlariano s'aprì l'ultima volta per Colomba nel gennaio del '56, in occasione del genetliaco del monarca, su *La disfatta di Dario*, dramma concepito da Carlo Diodato Morbilli duca di Sant'Angelo e musicato da Pasquale Cafaro seguendo le indicazioni performative dell'*ensemble*.<sup>45</sup> La *grandeur* della messinscena di Vincenzo Re è coadiuvata dall'azione che prevede sontuosi *quadri* in cui le vicende si corredano

<sup>45</sup> Cfr. CARLO DIODATO MORBILLI - PASQUALE CAFARO, *La disfatta di Dario*, Napoli, Domenico Lanciani, 1756. Per quest'opera si rinvia a LUCIO TUFANO, *Mozart e Paisiello: a proposito dell'aria «Mentre ti lascio, o figlia» K. 513*, «Mozart Studien», XXV (2018), pp. 133-174: 133-136.

di sorprendenti e fastosi accadimenti, eloquente è ad esempio la descrizione del luogo dove è previsto l'artificioso e ardito abbattimento:

Campo di battaglia. Dal lato sinistro della bocca d'opera fino alla metà del Teatro, accampamento d'Alessandro. Indi vedesi la gran fortezza di Dario con ponte di pietra formato a tre archi ben spazioso, e largo, il quale attacca alla porta di essa, e va a terminare sul piano del monte che sta a fronte della detta fortezza, ove ritrovasi accampato di là dal fiume l'esercito di Dario. Con altro ponte levatoio sopra al medesimo fiume, che bassandosi possono i soldati di Dario assalir l'inimico. Dal lato destro, folto bosco fino alla bocca d'opera, ove ritrovasi anche imboscata parte dell'esercito di esso Dario. Da dietro la detta fortezza veggonsi le cadute dell'acque del fiume Eufrate che va a passare per sotto il detto ponte. Ed in lontano vastissima campagna, ove anche vi è accampata porzione dell'esercito persiano.<sup>46</sup>

Le didascalie presenti nel libretto *raccontano* il resto di un'esibizione militare rocambolesca di notevole effetto così come la parata trionfale di Alessandro nel terzo atto non dovette risultare meno magnifica e pomposa. Colomba/Statira conferma la propria statura artistica cimentandosi in tutto il suo campionario scenico e vocale; la struttura desueta presente nel terzo atto della *Merope*, riappare qui per un finale secondo strutturato con una prima parte affidata esclusivamente a Mattei con recitativo accompagnato e cavatina, il cui successo è decretato anche dall'apparire all'interno di una raccolta di arie favorite della regina Maria Carolina,<sup>47</sup> e una seconda con recitativo e duetto affidato a lei e a Filippo Elisi, Alessandro, che dissuade la prigioniera dal gesto estremo rivelandosi in vita e non già caduto sul campo.

Le strategie adottate confermano un profilo altamente drammatico dell'*attrice* propensa a persuadere l'uditorio con la fascinazione degli affetti profusi nel suo canto e nella gestione del corpo, anche qui l'orchestra non evita di essere discreta cassa di risonanza di immagini e *irrequietezze* interiori offrendo libertà all'esecutrice di approfondire tutti quegli accenti e *nuance* espressivi (cfr. esempio 4):

---

<sup>46</sup> MORBILLI - CAFARO, *La disfatta di Dario* cit., *Mutazioni di Scene*, pp. n.n., si veda anche pp. 27-29, II.8,9.

<sup>47</sup> Cfr. il manoscritto è custodito in I-Nc, Rari 7.5.13 (A-B) (*Scelta d'Arie | dell'Opera intitolata |L'Ipermestra |rappresentata nel Real Teatro |di S. Carlo in Napoli |nell'anno |1751, e 61 |con Musica di |Pasquale Cafaro [c. 52r:] Scelta d'Arie |dell'Opera intitolata |La Disfatta di Dario |rappresentata nel Real Teatro |di S. Carlo in Napoli |nell'Anno |1756 |Con Musica di |Pasquale Cafaro*).

Statira

Come? non vive più. Dunque già è morta  
l'unica mia speranza!  
Ma chi crudel l'uccise? E non poteva  
l'empio prima strapparmi il cor dal seno?  
Perché lasciarmi in vita?  
Ah! barbaro, inumano;  
mostro tiranno! Eccoti il petto mio,  
sfoga pur la tua rabbia e il tuo furore...  
ma... che parlo! E con chi! Folle!... Io deliro!  
Qual atra nebbia di confuse idee  
la mente offusca e m'empie di terrore!  
Misera me!... Che veggo?...  
Ecco l'ombra adorata  
del mio fido Alessandro!  
Ecco il mio ben, la tenerezza mia...  
Vieni e dammi ristoro. Ah come mai  
ti riveggo così?... E dove sono  
le tue vaghe sembianze, i dolci sguardi,  
il soave parlar, quel molle riso!  
Dove!... Ma che dich'io?... tutto cangiossi  
tutto disparve. Or dimmi?...  
Ma tu nulla rispondi...  
Fermati: dove corri?  
Perché da me t'involi?...  
Perché fuggi da me? Deh lascia almeno,  
lascia almen, ch'io ti stringa in questo seno.  
Perché taci e non rispondi?  
Perché fuggi e non ti arresti?  
Ombra squallida, ombra mesta,  
sì... t'arresta... non partir.  
Non partir...  
Ma infelice,  
che vaneggi Statira? (*Prende il ferro dal suolo.*)  
Con questo ferro istesso,  
che fu del caro bene  
l'omicida crudel, con questo ferro  
si finisca una volta  
questa misera vita. Io più non posso  
vedermi tra viventi  
per un momento ancora:  
Alessandro morì? Dunque si muora.

(*Va per ammazzarsi ma è impedita da Alessandro.*)

Il gran finale dell'atto secondo richiede solo archi confermando la scelta di non sopraffare una voce non così corposa con un'orchestrazione troppo ricca, non va dimenticato che il teatro napoletano era il più grande d'Europa all'epoca e che il reclutamento delle voci avveniva anche in virtù della loro "polpa". Anche l'aria del terzo atto, alla scena sesta, «Barbare inique stelle» è rigorosamente con archi e non ornata a differenza di quella di sortita «Se penso ch'è nemico» (I.3) dove su /accende/ del verso «d'ira s'accende il core» è previsto un melisma di nove battute (cfr. esempio 5):

Le arie del finale primo e della settima scena del secondo atto presentano corni e oboi destinati a introdurre e incorniciare il canto, spazio ad esempio è loro concesso nel lungo avvio – ventidue battute – di «Quando più l'onda freme» dell'atto mezzano, talvolta a intervenire con brevi incisi o con poche note lunghe destinate a offrire una discreta *couleur* timbrica. È sempre il rapporto testo-musica a trionfare nel corredo matteiano e anche le fioriture al di là di *esercizi di stile* come nel caso del finale d'atto, «Quanto mai sia dolce amore», con artifici vocali su /accende/ – nuovamente con nove e poi otto battute (cfr. esempio 6a-b) – e /beltà/, cinque battute con messa di voce sul sol<sub>4</sub>, sono all'insegna dell'espressività, nell'aria marina alle piccole turbolenze descrittive del /mare/ tempestoso a cui offre tre battute con puntatura sul fatidico si<sub>4</sub>, registrato da Metastasio come punto d'arrivo del suo registro, fanno da contraltare sia le nove battute per /teme/, «se impallidisce e teme», contraddistinte da minime e semiminime con in chiusura due quartine di crome (cfr. esempio 7) nonché le due occorrenze su /sperare/, «non lascia di sperare | il provvido nocchier», prima di undici battute di semiminime e qualche minima, da notare le tachicardiche figurazioni staccate dei violini, e poi di tre battute con volatina di semicrome ascendenti tesa all'avvicinamento del do<sub>5</sub>! (cfr. esempio 8a-b) Con molta probabilità era in questi slarghi che la voce trovava colori inusitati atti a esprimere moti altrimenti non codificabili verbalmente ma anche resta l'interrogativo di ciò che accadeva nella ripresa variata.

Il ritorno a Napoli sugellava probabilmente un percorso giunto al suo apice ma le sfide che si imporrà Colomba la condurranno a un lungo soggiorno londinese fatto di successi e imprese ardite, da primadonna di compagnia assurge poi al rango di impresario promuovendo l'opera comica, inaugurando così una stagione proficua per il genere non ancora del

tutto affermatosi in terra inglese, e circondandosi di vecchi e efficaci compagni d'arte, il legame con Gioacchino Cocchi è quanto mai emblematico così come la frequentazione di partiture scaturite da consolidati sodalizi.<sup>48</sup> A fine carriera nel 1762 torna di nuovo a mettere i panni di Statira rimembrando forse l'ultima stagione partenopea all'insegna della spettacolare messinscena de *La disfatta di Dario*!<sup>49</sup>

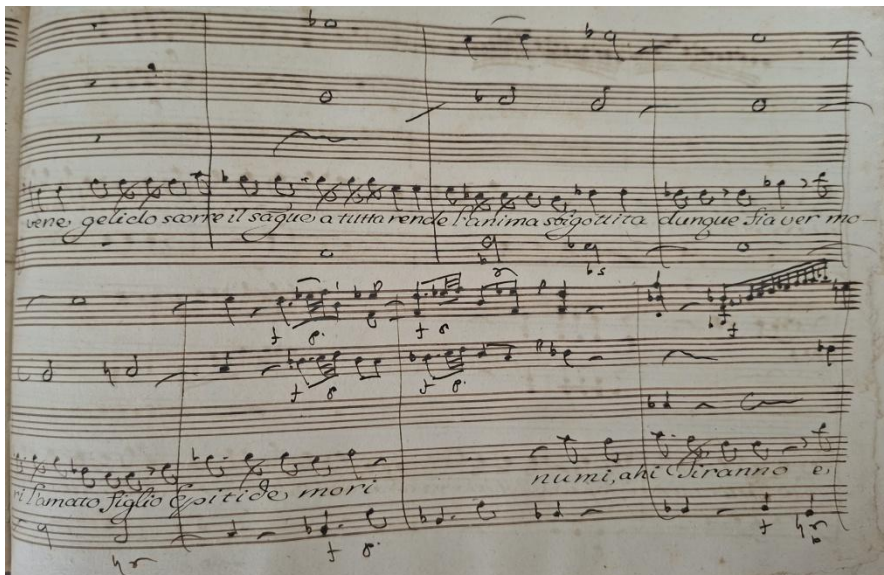
---

<sup>48</sup> Si veda la nota 1.

<sup>49</sup> Cfr. DONALD BURROWS - ROSEMARY DUNHILL, *Music and theatre in Handel's world. The family papers of James Harris, 1732-1780*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 374: «There was a new opera last Saturday; it is the defeat of Darius. I have not seen it, but I hear the songs are collected from many operas & some are very fine. 'Tis a very showy thing for there is a very great battle, not a common stage skirmish but a regular fight & all the men have been exercisd on purpose. There is also a castle besieg'd & beat down» (Sabato scorso è stata messa in scena una nuova opera: è *Dario*. Non l'ho vista, ma ho sentito dire che i brani sono tratti da diverse opere e alcuni sono molto belli. È un evento molto spettacolare perché c'è una grandiosa battaglia, non una comune scaramuccia teatrale, ma un vero e proprio combattimento, e tutti gli uomini sono stati addestrati apposta. C'è anche un castello assediato e distrutto).

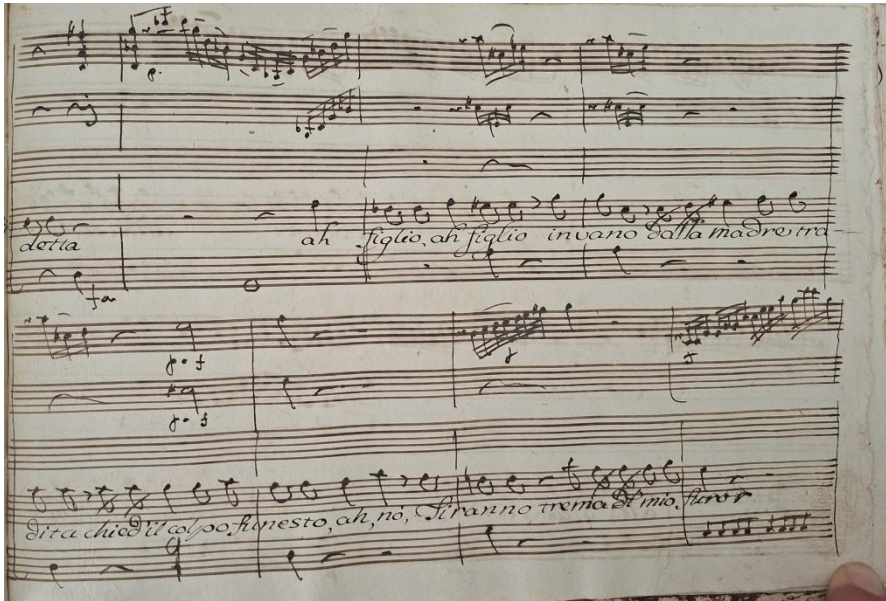
APPENDICE. Esempi musicali.

Esempio 1. G. SCARLATTI, *Merope*, III.11 I-Nc, Rari 7.1.23 cc.157v-159r

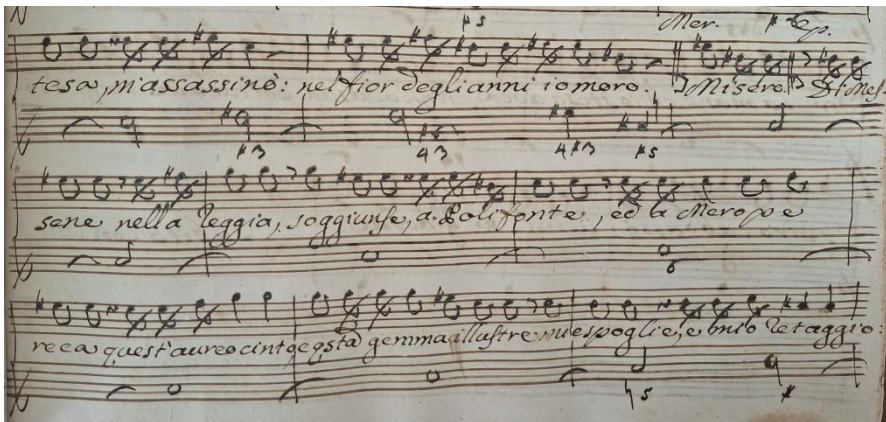


Handwritten musical score for the first system. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: *zù respiri ancora madre, crudel madre infelice oh come dal mar*. The second staff is a vocal line with lyrics: *gote mi chiama il figlio, e del mio braccio appesa l'alto onor della fatal ve*. The bottom two staves are piano accompaniment. The music is written in a historical style with various note values and clefs.

Handwritten musical score for the second system. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: *della ah figlio, ah figlio invano dalla madre tra*. The second staff is a vocal line with lyrics: *dita chiedi il colpo, furesto, ah, no, stranno trema di mio, furor*. The bottom two staves are piano accompaniment. The music continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings.



Esempio 2. G. SCARLATTI, *Merope*, II.3 I-Nc, Rari 7.1.23 cc. 21r-23r



Dacida per me di Meropé la destra, la destra sì, che forse mi chiusa  
rebbe in questo affizio, e pio le gravi dei. Egli in ciò  
dir la mano, ch'io stesa avca, stringe alla sua: poi tacque: trasse un  
spiro, abbassò i lumi, e giacque. *Subito con Organo*

Qual funesta caligine mi ingombra? Qual freddo orror mi corre e le  
vien? Senta l'anima presaga l'infaluto annunzio. O desolato

Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The top three staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The lyrics are written in Italian. The first line of lyrics is "Regno! O sconsolata Madre! C'è il mio amore, il mio conforto". The second line of lyrics is "l'unico figlio, il caro figlio è morto. Condesignato". There are various musical notations, including clefs, notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".

Handwritten musical score for the second system. It consists of five staves. The top three staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The lyrics are written in Italian. The first line of lyrics is "l'anima un gra dolore. (s'appioccaltar l'interna gioia, o core.) Ah che più tardi? il cinto dov'è? Dov'è la gemma d'antico dono d'infelice re- gina? E questo, e quella eccoti, o leal fenna, al suo tormento dell'innocente inganno ora mi pente.) Spofito il figlio ucciso, del mio misero amor memorie infauti e desse pur troppo sicte, ben di raddiso. Ah'". There are various musical notations, including clefs, notes, rests, and dynamic markings like "p", "f", and "Mer.". The word "Mer." appears at the end of the first and third lines of the vocal part.

Esempio 3. G. SCARLATTI, *Merope*, II.6 I-Nc, Rari 7.1.23 cc. 56r-60v

amora Irias. atto 2

Merope

Indiano

Handwritten musical score for the beginning of Act 2 of Scarlatti's *Merope*. The score is written on ten staves. The top staff is the vocal line, starting with the text "amora Irias. atto 2". Below it are two staves for the instruments, labeled "Merope" and "Indiano". The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The bottom two staves show the basso continuo line with figured bass notation.

for. p. for. f. como

Ingrato no non

Coltasso

mami no non mami sol bra mi il pianto mio sol bra mi il pianto

Handwritten musical score for the end of Act 2 of Scarlatti's *Merope*. The score is written on ten staves. The top staff is the vocal line, starting with the text "Ingrato no non". Below it are two staves for the instruments, labeled "Coltasso". The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The bottom two staves show the basso continuo line with figured bass notation and the text "mami no non mami sol bra mi il pianto mio sol bra mi il pianto".

Handwritten musical score for the first page. The score consists of several staves. The top two staves contain complex rhythmic patterns with dynamic markings *f. p.* and *for.*. The third staff is a vocal line with the lyrics: *mio ah che Laffanno affanno oh Dio fa palpitarmi il cor fa*. Below the vocal line, there are more staves with rhythmic accompaniment and the word *palpitar.* written on the left side.

Handwritten musical score for the second page. It continues the musical piece with similar notation and dynamic markings. The lyrics *cor fa palpitarmi il cor fa palpitarmi il cor.* are visible. The word *Cantata* is written at the end of the page.

In grauo no, non m'ami no, non m'ami sol bram' il  
 piano il pla to mio anche L'offano L'offano di Di o fa

Musical notation includes treble and bass staves with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics such as *f*, *p*, and *for.* are indicated throughout.

come  
 pal-pi-tar m'ha far fa pal-pitar  
 mi il cor il pla-to

This system continues the musical piece with similar notation to the first system, including dynamic markings like *for.* and *p*.

*f p.*  
*f.*  
*p.*  
*f.*  
*p.*  
 mio ingrato sol brami an - che L'offano sh Dio sh Dio fa pal - pi - tar  
*f.*  
*p.*  
 Colla Basso  
 Colla Parte  
*f. or. p.*  
*f. p.*  
*f. or. p.*  
*f. p.*  
 tar  
 mi il cor fa palpitare mi il cor palpitare  
 + 8  
 + 8

*f. or. p.*  
*f.*  
*p.*  
 mi il cor fa palpitare mi il cor  
 + 8  
 + 8

Handwritten musical score for voice and bassoon. The score is written on five staves. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the bassoon. The lyrics are written below the voice staff. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The lyrics are: "Vendica i torti miei, ristora il mio dolore, allor creder potrei, allor creder potrei, che per me se ti amor, che per me, sen". The score includes dynamic markings such as *f*, *pp*, *f*, *pp*, and *f*. There are also performance instructions like "Col basso" and "Cantato".

Handwritten musical score for voice and bassoon. The score is written on five staves. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the bassoon. The lyrics are written below the voice staff. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The lyrics are: "ti amor". The score includes dynamic markings such as *f* and *pp*. There are also performance instructions like "Cantato".

Esempio 4. P. CAFARO, *La disfatta di Dario*, II. finale I-Nc, Rari 7.5.13 (A-B) cc. 75r – 83r

Scena

Sig:<sup>a</sup>  
Colomba  
Matti.

Come Non uiuo

piu dunque già molto l'unica mia spe-

This image shows the first system of a handwritten musical score. It consists of five staves. The top staff is labeled 'Scena'. The second staff is labeled 'Sig:<sup>a</sup> Colomba' and the third 'Matti.'. The fourth staff contains the lyrics 'Come Non uiuo'. The fifth staff contains the lyrics 'piu dunque già molto l'unica mia spe-'. The music is written in a historical style with various note values and clefs.

ranza ma chi crudel l'ucciso e non potea

l'empio prima strapparmi il cor dal sano porche lasciar mi in-

This image shows the second system of the handwritten musical score. It consists of five staves. The lyrics 'ranza ma chi crudel l'ucciso e non potea' are written across the second, third, and fourth staves. The lyrics 'l'empio prima strapparmi il cor dal sano porche lasciar mi in-' are written across the fifth and sixth staves. The musical notation continues with various note values and clefs.

79

uita: ah! barbaro inu - mano, Mostro Piranno

eccoti il petto mio sfoga pur la tua rabbia e il tuo ru-

Detailed description: This is a page of handwritten musical notation, page 79. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "uita: ah! barbaro inu - mano, Mostro Piranno" and "eccoti il petto mio sfoga pur la tua rabbia e il tuo ru-". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

rore

ma che

parlo? e con chi folle io de - liro

Detailed description: This is a page of handwritten musical notation, page 392. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "rore", "ma che", and "parlo? e con chi folle io de - liro". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

76

qual altra nebbia

di confuse idee la notte offusca e mi empie di ter-

Detailed description: This image shows a page of handwritten musical notation, numbered 76 in the top right corner. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The third staff contains the lyrics "qual altra nebbia" written above the notes. The fourth and fifth staves continue the piano accompaniment. The bottom staff contains the lyrics "di confuse idee la notte offusca e mi empie di ter-". The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper.

rore

Misera me ... che ueggio

largo

accò l'ombra a dorata del mio fido. *Alleg.*

Detailed description: This image shows a page of handwritten musical notation, numbered 77 in the top right corner. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The third staff contains the lyrics "rore" and "Misera me ... che ueggio". The fourth staff contains the word "largo" written above the notes. The fifth staff contains the lyrics "accò l'ombra a dorata del mio fido. *Alleg.*". The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper.

Handwritten musical score on aged paper, page 16a. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff contains the vocal line with lyrics: "sandro acco il mio ben la tenerezza". The third staff is a piano accompaniment with a "largo" marking. The fourth staff contains the vocal line with lyrics: "mia vieni vieni dami ristoro". The fifth staff is a piano accompaniment with a "largo" marking. The page number "16a" is written in the top right corner.

sandro acco il mio ben la tenerezza

largo

largo

largo

largo

16a

Handwritten musical score on aged paper, page 16b. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff contains the vocal line with lyrics: "ah come mai si riuoggo co - si". The third staff is a piano accompaniment. The fourth staff contains the vocal line with lyrics: "e doue sono la tua uaghe sombianza i dolci". The fifth staff is a piano accompaniment. The page number "16b" is written in the top right corner.

ah come mai si riuoggo co - si

e doue sono la tua uaghe sombianza i dolci

16b

sguardi il soave parlar quel molle riso  
Dove ma vedi ch'io tutto can- giassi tutto Si-

This image shows a page of handwritten musical notation. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "sguardi il soave parlar quel molle riso" and "Dove ma vedi ch'io tutto can- giassi tutto Si-". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

sparue or dimmi ma tu nulla ri- spondi fermati  
Dove corri perche da me t'in-

This image shows a page of handwritten musical notation. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "sparue or dimmi ma tu nulla ri- spondi fermati" and "Dove corri perche da me t'in-". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

76

uoli perche' fuggi da ma deh lascia al -  
meno lascia alman, chio ti stringas in questo seno

*Segue subito la Cavatina*

This page of handwritten musical notation features a vocal line with lyrics. The lyrics are: "uoli perche' fuggi da ma deh lascia al -" on the first line, and "meno lascia alman, chio ti stringas in questo seno" on the second line. The music is written on a grand staff with treble and bass clefs. The bottom right corner contains the instruction "Segue subito la Cavatina".

Violini  
Corni in  
Flauti  
Organo  
Viola  
And: no Perche' taci e non ri - spondi

This page of handwritten musical notation shows an instrumental ensemble score. The instruments listed on the left are Violini, Corni in, Flauti, Organo, and Viola. The bottom staff is marked "And: no" and contains the lyrics "Perche' taci e non ri - spondi". The music is written on a grand staff with treble and bass clefs.

79

perches fuggi e non ti ar- rasti

*Soli*

This page of handwritten musical notation contains six staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom four are piano accompaniment. The lyrics 'perches fuggi e non ti ar- rasti' are written below the bottom staff. A 'Soli' marking is present in the second vocal staff.

om - bra squallida om - bra

*Soli*

This page of handwritten musical notation contains six staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom four are piano accompaniment. The lyrics 'om - bra squallida om - bra' are written below the bottom staff. A 'Soli' marking is present in the second vocal staff.

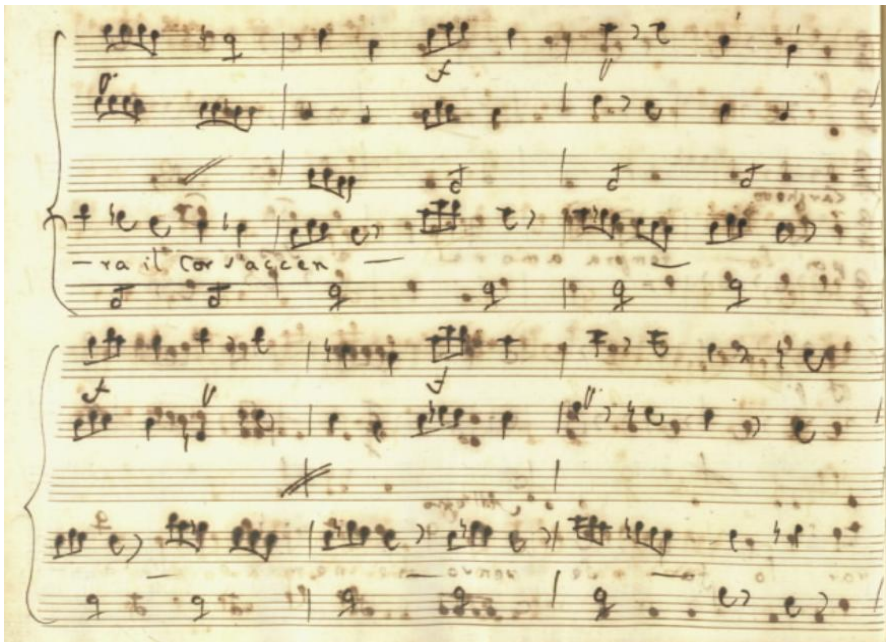
80  
32

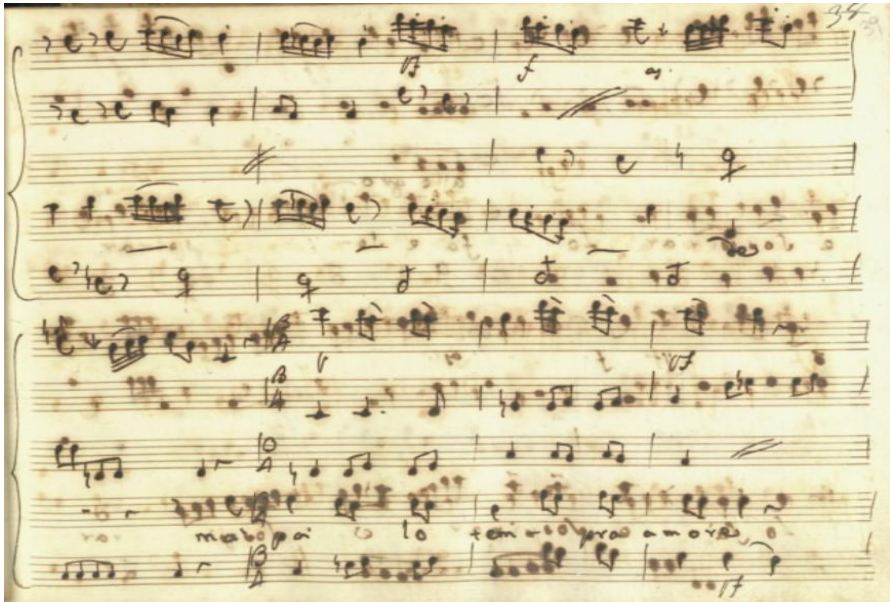
Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The top two staves are for piano accompaniment, and the bottom three are for a vocal line. The lyrics are: *mefta ombra mefta si l'ar- restas*. Performance markings include *mf* and *Soli*.

Handwritten musical score for the second system. It consists of five staves. The top two staves are for piano accompaniment, and the bottom three are for a vocal line. The lyrics are: *non, par- tis ombra mefta si l'ar-*. Performance markings include *Soli*.

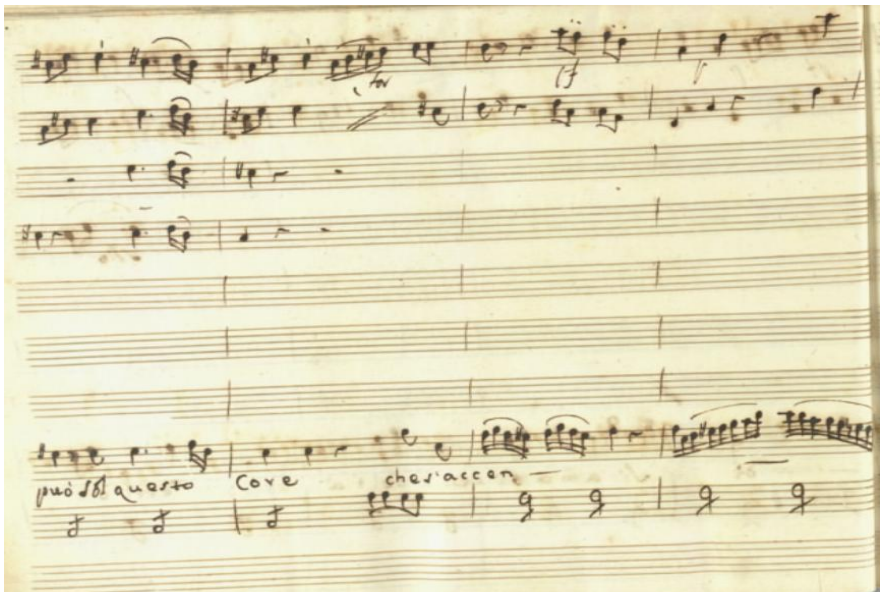


Esempio 5. P. CAFARO, *La disfatta di Dario*, I.3 I-Nc, Rari 7.5.13 (A-B) cc. 38v – 39 r





Esempio 6a P. CAFARO, *La disfatta di Dario*, I. finale I-Nc, Rari 7.5.13 (A-B) cc. 74 r – 76r



Handwritten musical score on aged paper, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The score consists of two systems of staves. The first system has a vocal line with lyrics "ti ti ti ti" and a piano accompaniment. The second system features a more complex piano part with dense sixteenth-note passages and a vocal line with lyrics "er er er er". The paper shows signs of age, including foxing and staining.

Handwritten musical score on aged paper, continuing from the previous page. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The score consists of two systems of staves. The first system has a vocal line with lyrics "da a' u'ni vai di si ar'" and a piano accompaniment. The second system features a more complex piano part with dense sixteenth-note passages and a vocal line with lyrics "da a' u'ni vai di si ar'". The paper shows signs of age, including foxing and staining.

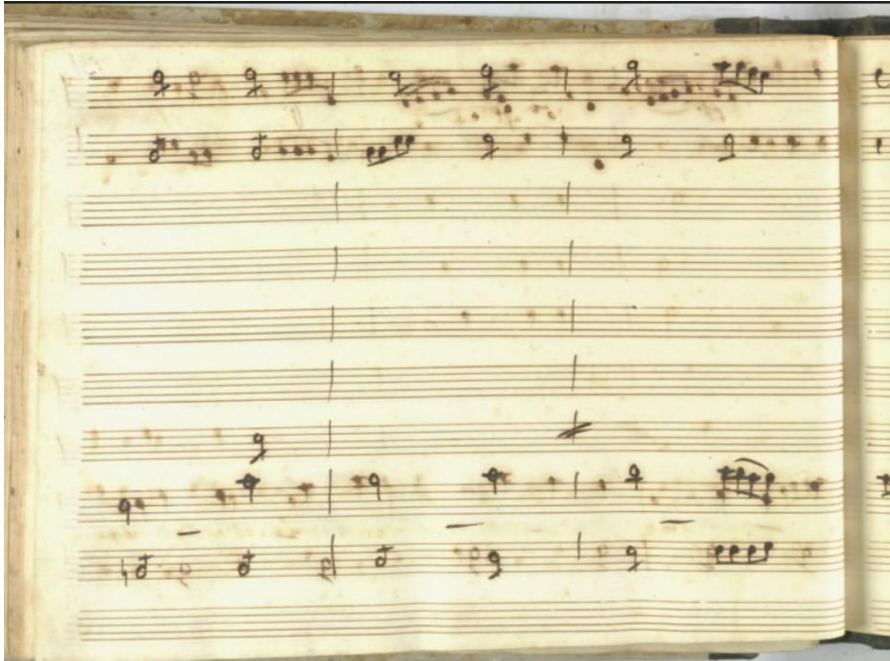
Esempio 6b P. CAFARO, *La disfatta di Dario*, I. finale I-Nc, Rari 7.5.13 (A-B) cc.  
76 v – 77 v





Esempio 7. P. CAFARO, *La disfatta di Dario*, II.7 I-Nc, Rari 7.5.13 (A-B) cc. 138 r – 139 v







Esempio 8a. P. CAFARO, *La disfatta di Dario*, II.7 7 I-Nc, Rari 7.5.13 (A-B) cc. 144 r – 145 v







Esempio 8b. P. CAFARO, *La disfatta di Dario*, II.7 7 I-Nc, Rari 7.5.13 (A-B) c. 147r



## *Abstract*

An exemplary figure of the industrious and hard-working 18th century, Colomba Mattei is a fascinating model through whom one can explore the established mechanisms of a multifaceted artistic *milieu* capable of investigating every possible area of *its* expertise without excluding any. A feminine embodiment of tenacity and daring, she traverses a terrain largely cleared by an army of unashamed ladies who, in times long past, had ushered in eras marked by astonishing social transgressions. Trained in the shadows, in mysterious workshops, she suddenly appeared in company, taking on the role of first lady love, with the obligation, when necessary, to play the leading man in musical comedies staged in one of the historic theatres dedicated to the genre in the city of Naples. Mattei presents herself to the audience of the Teatro Nuovo boasting her distinguished Roman lineage, a city that has always forged a willing army of *harmonicas* - neglected yet cultivated to the highest glory in technique and acting - she gazes confidently from the proscenium of the glorious hall, displaying his craft and, above all, his vocation for the serious genre, which would be realised over time with unquestionable tenacity during the Sicilian season, before charting an enviable artistic path alongside 'trusted' colleagues, and crowning his career with the arduous entrepreneurial endeavour of the long London season.

*Salicola and Turcotti, or how to become a court singer?*

In the pre-modern era, female singers of Italian origin were a special group within the staff of German courts. They were sought-after specialists in a musical genre that was both, prestigious and expensive: the opera. The court did not merely adorn itself with this genre, but also sought to impress other competing courts.<sup>1</sup> For female singers, like Maddalena Gerardini (named «la Sellarina») or Regina Mingotti who were not members of the nobility, it was one of the few very well-paid positions at court in the early modern period.<sup>2</sup> Regents and regentess personally were involved in their engagements and accurately monitored the singer's vocal development, as can be seen for example at the Bayreuth court: Wilhelmine, Margravine of Brandenburg-Bayreuth, reported to her brother Frederick II in detail on the vocal development of her singers.<sup>3</sup> But before a female singer could even appear on a courtly stage, the engagement had to succeed.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> See for the aspect of music in courtly competition among others MICHAEL WALTER, *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart / Kassel, Metzler/Bärenreiter, 2016, p. 198. SUSANNE RODE-BREYMAN, *Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677 bis 1705*, Hildesheim, Olms 2010; SEBASTIAN WERR, *Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof (1680–1745)*, Köln, Böhlau, 2010; LENA VAN DER HOVEN, *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von*, Kassel et al., Bärenreiter, 2015; SABINE HENZE-DÖHRING: *Kunst als Medium dynastischer Grenzziehung. Italienische Opern andeutschen Residenzen*, in *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Halle (Saale) 1998, ed. by Kathrin Eberl and Wolfgang Ruf, Vol. 1, Kassel et al., Bärenreiter, 2000, pp. 161–171; PANJA MÜCKE, «...man erzählt sich Wunderdinge von ihr». *Oper und Repräsentation Maiestatis im 18. Jahrhundert*, in *Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof*, ed. by Barbara Marx, Munich / Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2005, pp. 217–227.

<sup>2</sup> See, for example, the detailed entries on singers in: *Die Schatullrechnungen Friedrichs des Großen*, online:

[https://quellen.perspectivia.net/de/schatullrechnungen/index\\_of\\_payments](https://quellen.perspectivia.net/de/schatullrechnungen/index_of_payments) (accessed 8/10/2025). For an overview of the topic, see JOHN ROSSELLI, *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 114–150; WALTER: *Oper* cit., pp. 212–215.

<sup>3</sup> See, for example, Wilhelmine's comments on the court singer Stefano Leonardi: «Stefanio devient aussi excellent; le pauvre diable n'avait jamais appris selon les règles, ce qui était

In the area of hiring singers, research has already been conducted into how singers were recruited for Italian theatres,<sup>5</sup> but the question how in particular Italian female singers became court singers in German-speaking countries remains a desideratum of research. As John Rosselli has pointed out, it was by no means easy for a woman of the early modern period to pursue a career as a singer at a court at all. «In Italy as in other Mediterranean countries respectable women were meant to be seen, if at all, at home or in a few public places, especially in church, accompanied by relatives or duennas: a rule whose severity deepened the further south you travelled».<sup>6</sup> Therefore, it must be emphasized, that not all recruitments at the courts went smoothly. For example, the involvement of the Elector of Saxony in the hiring of the Venetian singer Margherita Salicola for the court of Dresden in 1685, led to serious diplomatic tensions, so much so that there was even a threat of war between several states. Salicola was one of the first *virtuose* at a German-speaking court, and her career path was far from typical for a female Venetian singer at that time.

Some 70 years later, when Maria Giustina Turcotti arrived at the court of Bayreuth, there were already more options for singers to obtain employment at one of the German courts. The article attempts to consider both sides: on the one hand, the courtly perspective, and on the other, that of the singers. In doing so, it is important to clarify what possibilities the court and the singers pursued and what means they used in order to achieve a successful engagement.

The *virtuose* Salicola and Turcotti will be the main examples of this study. The former represents the beginning of the special career paths of Italian female singers north of the Alps. The latter can be identified as a typical example of the period around 1750, whose career was characterised

---

cause qu'il n'avait pas deux tons égaux; j'ai eu la patience de lui faire faire un an de suite le solfège; il chante à présent le contralto, qu'il a plus fort que Zaghini, et tous les tons clairs et égaux.» *Œuvres de Frédéric le Grand* 27/1. *Correspondance de Frédéric avec sa sœur Wilhelmine, margrave de Baireuth, La margrave de Baireuth à Frédéric*, le 25 (sic) décembre 1746, online: [https://friedrich.uni-trier.de/de/oeuvres/27\\_1/170/text/](https://friedrich.uni-trier.de/de/oeuvres/27_1/170/text/) (accessed 8/10/2025).

<sup>4</sup> The moral aspects of the engagements of female singers will not be discussed in this paper. For this aspect see ROSSELLI, *Singers* cit., pp. 56–78.

<sup>5</sup> Cf. BETH L. GLIXON and JONATHAN E. GLIXON, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 173–214.

<sup>6</sup> ROSSELLI, *Singers* cit., p. 56.

by both, successes, and precarious circumstances. The first two sections of the paper will focus on the singers. Then the case studies will be classified in terms of courtly recruitment options.

### *The case of Margarita Salicola*

In 1685 the Saxon Elector Johann Georg III established the Italian opera according to the Venetian model at his court in Dresden. One of the main reasons for this step was the political position of Saxony during the Great Turkish War (1683–1699). The military support provided by Johann Georg for the Emperor (especially during the Battle of Vienna in 1683) did not lead to the desired higher appreciation. On the contrary, the protestant Elector had to accept that the catholic nobility was still preferred within the Empire. To achieve the aspired but not entirely gratified esteem of the influential elite, Johann Georg decided to take another way beyond the genuine political one: He implemented a new kind of court opera and brought the Venetian opera to Dresden. This was a success, as it established a model for other European courts from this time on. By using such a policy of exclusivity<sup>7</sup> – by importing the Venetian opera and the associated opera staff – he also ignited the cultural rivalry between Dresden and the other German courts regarding the field of the opera.

In particular, the Italian singer Margherita Salicola<sup>8</sup> was a guarantor to boost the prestige of Saxony. Up to her commitment in Dresden, no court north of the Alps had ever employed a comparable Italian *virtuosa* for opera performances.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Cf. MICHAEL WALTER, *Der Fall Salicola*, «LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie», 6 (2001). pp. 5–34: 33

<sup>8</sup> Cf. *Salicola, Margherita*, in *Großes Sängerlexikon*, ed. by Karl-Josef Kutsch and Leo Riemens, Vol. 4, Munich, K. G. Saur, 2003, p. 4105.

<sup>9</sup> *ibid.*, WERR, *Politik*, cit., p. 77; KORDULA KNAUS, *Männer als Ammen, Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2011, p. 45; LINDA MARIA KOLDAU, *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln et al., Böhlau, 2005, p. 580.



Figure 1: Performance stations of Margherita Salicola

The «import» of one of the most famous singers of that period<sup>10</sup> did not pass without political and diplomatic complications that involved the Mantuan Duke Ferdinando Carlo IV Gonzaga Nevers, the Bavarian Elector Maximilian II Emanuel, the Venetian agents of the Elector of Saxony, Girolamo Molino and Lucio della Torre, and the French, Denis de La Haye-Vantelet, and the imperial ambassador, Franz von Thurn und Taxis, in Venice. The starting point of the *imbroglio* was the trip to Venice of Johann Georg in 1684/85, which pursued two major goals. Firstly, Saxon troops were to be sold to Venice, because the Republic needed them to fight against the Turks in the Morean War.<sup>11</sup> Secondly, the Elector pursued his interests in cultural policy that finally resulted in the idea of implementing the Venetian opera at the Dresden court.

After lengthy negotiations during the Elector’s sojourn in Venice, Salicola was won for Dresden. Problems resulted from the singer’s diverse obligations. Foremost, she held a *scrittura* in the on-going Carnival *stagione* at the Teatro San Giovanni Grisostomo under impresario Vincenzo Grimani. At the same time, she was in a contractual relationship with the

<sup>10</sup> In 1682 she was described by Chassebras de Cramailles as «une des plus belles Vox d’Italie», op. cit. in LORENZO BIANCONI and THOMAS WALKER, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», 4 (1984), pp. 209–296: 274.

<sup>11</sup> Cf. REINER GROB, *Die Wettiner*, Stuttgart, Kohlhammer, 2007, p. 169; HANS-JOACHIM BÖTTCHER, *Die Türkenkriege im Spiegel sächsischer Biographien*, Herne, Gabriele Schäfer Verlag, 2019.

Duke of Mantua.<sup>12</sup> The Duke insisted on his (alleged) rights after the singer's departure from Venice and demanded her immediate return.<sup>13</sup> The refusal of Johann Georg to comply with that requirement, led to a serious political conflict between the Duchy and the Electorate of Saxony. The dispute lasted over half a year and could only be solved by the diplomatic intervention of different actors (among others the Bavarian Elector). The correspondence of this delicate case is collected in the extensive record *Die zwischen Churfürst Johann George des dritten und dem Herzog von Mantua sich ereignete Irrungen, Ao. 1685* in the Hauptstaatsarchiv Dresden.<sup>14</sup> The archival material bears witness to the dispute between Dresden and Mantua that goes far beyond the individual and the artistic sphere and is of political significance.

That it ever came to such a conflict over a singer is mainly due to the additional political profit and reputation that could be achieved by the appearances of Salicola on the Dresden stage and the loss of this advantage on the side of the Mantuan Duke. The first mentioned benefit was skilfully used for the representation of the Saxon court and can be referred to the theory of symbolic capital.<sup>15</sup> With the decree of Carlo Pallavicino, who was reemployed at the Dresden court in 1685 this point is made clear. The decree's text states clearly that the court will probably gain «Ruhm und Ehre vor die angewendeten Kosten» by implementing the new opera.<sup>16</sup>

Similar intentions can be determined for the Bavarian Elector Max Emanuel. There is no doubt, that he also wanted to gain a «prätendierten höheren Status» via the augmentation of the splendour of his court.<sup>17</sup> Max

---

<sup>12</sup> ALESSANDRO ADEMOLLO, *Le cantanti italiane celebri del secolo decimottavo. Margherita Salicola*, in «Nuova antologia», Series III, Vol. 23=107 (1889), pp. 524–553: 525.

<sup>13</sup> Cf. MICHAEL STRICH, *Der Streit zwischen Kursachsen und Mantua um die erste Primadonna in Deutschland. Nach archivalischen Quellen aus Dresden und München*, in «Historische Zeitschrift», 138 (1928), pp. 504–522: 511–512; PAOLA CIRANI, *Comici, musicisti e artisti di teatro alle corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers*, Mantua, Casa del Mantegna, 2004, p. 107.

<sup>14</sup> D-Dla, Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 8790/14.

<sup>15</sup> MICHAEL WALTER, *L'opéra italien come forme de représentation à Dresde aux XVIIe et XVIIIe siècles*, in *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*. Vol. 1: *Les pérégrinations d'un genre*, ed. by Damien Colas and Alessandro Di Profio, Wavre, Mardaga, 2009, pp. 55–84: 69–72.

<sup>16</sup> MORITZ FÜRSTENAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Vol. 1. Dresden, R. Kuntze 1861/62, p. 305.

<sup>17</sup> WERR, *Politik* cit., p. 23.

Emanuel's ambitions as a mediator in the «case Salicola» can only be understood against the background of his political and dynastic interests.<sup>18</sup> During his attempts to intercede between Mantua and Dresden, in April 1685, the Bavarian Elector was about to marry the Emperor's daughter Maria Antonia of Austria. Therefore, Max Emanuel planned widespread celebrations including representative operas in Munich.<sup>19</sup> Via the Mantuan agent Vialardi he informed the Duke that he was willing to communicate between the rivals. He also let the Mantuan know that he would send back Salicola in case of a successful arbitration, but only under one condition: The singer should perform «nell'opera che faccio in musica nel mio matrimonio».<sup>20</sup> In this way, the Bavarian Elector wanted to raise the splendour of his own theatre performances. But it did not come so far, because direct negotiations between the two counterparties led to the climb-down of the Duke, the «erste Primadonna» remained at the Saxon Electoral Court until 1693 and the Bavarian Elector was forced to find other singers.<sup>21</sup>

It is evident that Johann Georg III reached the target to take a leading role in the field of courtly representation.<sup>22</sup> This can mainly be seen in the various expressions of interest of other courts. The exclusivity of the operas given in Dresden caused numerous requests to borrow the Italian singers – above all Salicola.<sup>23</sup> There is little doubt that the other courts wanted to participate in the symbolic capital. Dresden thus became a kind of platform for Italian singers north of the Alps.<sup>24</sup> After the death (1691) of the Elector Salicola stayed in Dresden until 1693, then she went to Vienna and in 1695 she returned to Italy. Since she no longer had a contract with

---

<sup>18</sup> LUDWIG HÜTTL, *Max Emanuel. Der Blaue Kurfürst 1679–1726. Eine politische Biographie*, München, Süddeutscher Verlag, 1976, pp. 132–145.

<sup>19</sup> WERR, *Politik* cit., pp. 208–224.

<sup>20</sup> ADEMOLLO, *Cantanti italiane* cit., pp. 532–533.

<sup>21</sup> STRICH, *Streit* cit., p. 504.

<sup>22</sup> See WALTER, *Fall Salicola* cit., pp. 29–34.

<sup>23</sup> Sophia Dorothea of Brunswick-Lüneburg-Celle asked the Elector if she could borrow Salicola for the carnival in 1692. Johann Georg IV declined the request, but offered another singer: Rosa Santinelli, who can be traced back to Dresden from 1690 onwards. Cf. FÜRSTENAU, *Geschichte* cit., p. 306.

<sup>24</sup> This also applies to the 18th century: When introducing opera to his court, Frederick II continued to follow the example of Italian opera at the court of Dresden. See CLAUDIA TERNE, *Friedrich II. von Preußen und die Hofoper*, in *Friedrich300 – Friedrich der Große und der Hof*, online: [https://perspectivia.net/servlets/MCRFileNodeServlet/ploneimport\\_derivate\\_00000044/Terne\\_Hofoper.doc.pdf](https://perspectivia.net/servlets/MCRFileNodeServlet/ploneimport_derivate_00000044/Terne_Hofoper.doc.pdf) (accessed 10/10/2025).

the Dresden court after 1693, she did not appear as the Dresden *virtuosa* in Italy – which was very much the case with other singers.<sup>25</sup> Nevertheless, she referred to her special position abroad in Italy as «Margarita di Sassonia», as can be seen in the cast list of the libretto *L'Oreste in Sparta* given in Modena 1697.<sup>26</sup>

### *The case of Maria Giustina Turcotti*

Franz Pirker, husband of the singer Marianne Pirker, captures the moment when Maria Giustina Turcotti attempted to secure a position at one of the German courts. He summarises Turcotti's search in 1749 as follows: «Daß die Turcotti die Höffe abbrennen will, ist mir nicht gar zu lieb, denn wir woll[en] es auch thun, wenn Gott will».<sup>27</sup> From the so called «abbrennen der Höfe», the personally attending to request employment, we can deduce that the singer had already been singing north of the Alps and actively applied for a position at a court. Turcotti managed to secure her permanent position late in her career.<sup>28</sup>

When the in Florence born Turcotti appeared at the Bayreuth court in 1749, she already had a remarkable career behind her with the main stages of Venice, Florence and Naples (see Fig. 2)

---

<sup>25</sup> For example, Ventura Rocchetti, who sang in Venice as «Virtuoso di S. M. di Polonia, ed Elettore di Sassonia». *L'Issipile*. Drama per musica di Pietro Metastasio tra gli Arcadi Artino Corasio da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'autunno dell'anno 1732, Venice, Carlo Buonarrigo, [1732], p. 10.

<sup>26</sup> *L'Oreste in Sparta*. Drama primo per musica del dottor Pompeo Luchesi. Consecrato all'altezza serenissima di Carlotta Felicita di Hannover, Brunsvich, Luneburgo, &c. duchessa di Reggio, Modona, &c., Reggio, per Prospero Vedrotti, 1697, p. 9.

<sup>27</sup> Franz Pirker to Marianne Pirker, 15. april 1749 (letter 129), in *Die Operisti als kulturelles Netzwerk. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker*, Vol. 2, ed. by Daniel Brandenburg in collaboration with Mirijam Beier, Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2021, p. 534–539.

<sup>28</sup> See on her biography SABINE HENZE-DÖHRING, *Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik*, Bamberg, Heinrichs-Verlag, 2009, pp. 156–157; Cf. DENNIS LIBBY and CARLO VITALI, *Turcotti, Maria Giustina*, in *Grove Music Online*. Retrieved 8 Oct. 2025, from

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000002685>.

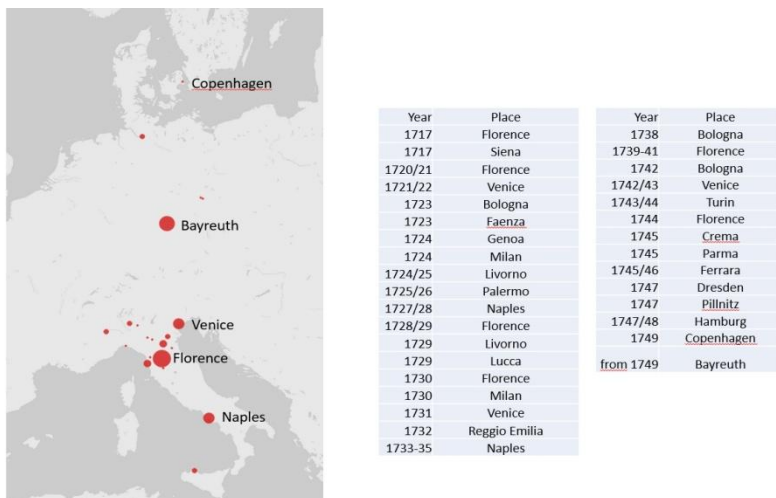


Figure 2: Performance stations of Maria Giustina Turcotti

After a long and fruitful career in Italy, where she had sung in numerous premieres, including operas by Antonio Vivaldi and Giovanni Battista Pergolesi with well-known singers such as Paita, she was engaged by the impresario Pietro Mingotti to be part of his mobile opera troupe.<sup>29</sup> This new engagement marked a turning point in Turcottis life.<sup>30</sup> From 1746 on she travelled with the impresario north of the Alps as far as Copenhagen. From Copenhagen, she then went to Bayreuth, where she hoped to obtain a permanent position.

But why was the engagement in Bayreuth so important to the singer? Life as a singer in an opera troupe was heavily depending on the fate of the impresario<sup>31</sup> and was usually very precarious as the letters by Franz and

<sup>29</sup> RAINER 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, p. 48.

<sup>30</sup> As prima donna she could be found among the good paid singers in Italy. See, for example, the fees paid for carnival seasons at the Turin Royal Theatre, cf. ROSSELLI, *Singers* cit., p. 126.

<sup>31</sup> See e.g., the problems of a mobile opera troupe: ANDREA ZEDLER, *Crosas Operntruppe unterwegs mit Restas Liebhabern. Anmerkungen zu strukturellen Merkmalen mobiler*

Marianne Pirker clearly tell us.<sup>32</sup> The latter was a colleague of Turcotti in Mingottis opera company and frequently complains about the shortcomings. No wonder, then, that Turcotti sought another position after three years of travelling. The court position brought her financial security at the end of her career, which was her specific interest. This circumstance naturally also strengthened her ties to the court of Wilhelmine; Turcotti did not return to Italy any more as other singers of the Bayreuth court did with several guest performances in Venice or in Naples<sup>33</sup>. The singer was therefore no longer considered one of the foremost *virtuose*, but she did have – as Wilhelmine’s own letters attest – a voice that the Margravine particularly appreciated. Wilhelmine wrote to her brother on 21 August 1749 about the hoped-for engagement of the singer:

Heute hörte ich ein Ungeheuer von einer Virtuosin, die berühmte Sängerin Turcotti. Der Umfang ihrer Taille gleicht dem der ägyptischen Pyramiden. Doch man vergißt ihr Äußeres, wenn sie zu singen beginnt. Ich habe lange nichts gehört, was der Schönheit ihrer Stimme und ihrem Geschmack und Talent gleichkommt; sie ist in allem gleich hervorragend. Da man auf der Bühne nur hübsche Gestalten sehen will, hat sie überall, wo sie aufträgt, abgestoßen. Trotz allem, was man darüber reden wird, versuche ich sie zu engagieren; denn meiner Ansicht nach verdient die Stimme und die Musik bei einer Oper den Vorzug vor der äußeren.<sup>34</sup>

---

*Operntruppen, in Musik – Politik – Gesellschaft. Michael Walter zum 65. Geburtstag*, ed. by KORDULA KNAUS and SUSANNE KOGLER, Berlin, J. B. Metzler, 2023, pp. 73–94.

<sup>32</sup> BRANDENBURG and BEIER, *Die Operisti* cit.

<sup>33</sup> During his employment in Bayreuth, the court singer Stefano Leonardi sang among others in Venice and Naples, including operas by Niccolò Jommelli (*Ciro riconosciuto*, Venice 1749) or Baldassare Galuppi (*Alessandro nell'Indie*, Naples 1754). See the list of his performance stations on Corago:

[https://corago.unibo.it/risultatoeventiinterpreti/cod\\_IDCAN1506800](https://corago.unibo.it/risultatoeventiinterpreti/cod_IDCAN1506800) (accessed 20/01/2026).

<sup>34</sup> GUSTAV BERTHOLD VOLZ (Ed.), *Friedrich der Große und Wilhelmine von Baireuth*. Vol. 2: *Briefe der Königszeit 1740–1758*, Leipzig, K.F. Koehler 1926, letter 214.



Figure 3: ANTON MARIA ZANETTI, *La Turcotti* (1742). Cf. ANTON MARIA ZANETTI IL VECCHIO, *Album di caricature*, Foglio 84 (particolare) (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36742-36743). Cf. ENRICO LUCCHESI, *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia, Lineadacqua, 2015, Table 74/I and p. 342.

Friedrich's reaction confirms the singer's fame, but also alludes to her figure:

Die Turcotti, von der Du schreibst, ist wohlbekannt und gilt für eine große Sängerin. Wenn Du sie aber auf die Bühne bringst, so kann sie nur Rollen, wie Zauberinnen oder Seeungeheuer, spielen. Ich glaube, man kann sie nur im Zimmer hören, noch dazu hinter einem Wandschirm.<sup>35</sup>

In the end, the hiring of Turcotti was successful and ended her mobile status as a singer. As mentioned, the singer joined the court service at a late stage of her life. At around 50 years of age, she could now look forward to a regular salary and a pension after her stage career. And what is of particular interest, her individual constitution was taken into account (she was unable to stand very long on the stage): The Margravine did indeed

---

<sup>35</sup> Ibid., letter 216.

find her own dramaturgical solutions for the singer's stage presence. This is particularly evident in the festa teatrale *L'Homme* (composer: Andrea Bernasconi) performed for the visit of her brother Friedrich II in Bayreuth in 1754.<sup>36</sup> For the performance of the *festa teatrale*, Wilhelmine, who wrote the libretto of the opera, which was versified by the court poet Luigi Stampiglia, arranged a setting in which Turcotti mostly could sing while seated performing the role of Negiorena. Looking at the movement profile, stage machinery, and props surrounding the role, it becomes clear that Negiorena's stage action covers a fairly narrow circle and is ideally suited to the singer. The very first aria is designed so that she sings it not while standing, but from a throne set up by the virtues and guardian spirits. Overall, she is only involved in six of 23 scenes on stage, in four of which she performs arias – two of them while seated. Not only was the movement profile adapted to her, it can be assumed that the composer took Turcotti's vocal disposition into account when composing her arias for the *festa teatrale L'Homme* as well,<sup>37</sup> because the singer had already worked with Bernasconi in Venice.<sup>38</sup>

Turcotti ultimately stands *pars pro toto* for that group of *operisti* who, from the middle of the 18<sup>th</sup> century onwards, were increasingly to be found in opera companies north of the Alps. The singers were not recruited in Italy, but actively applied for positions at the German courts on the basis of recommendations and/or auditions. This had advantages for the courts, especially for the Bayreuth court, because Wilhelmine could not draw on unlimited financial resources, as was the case at other courts. The margravine was well aware of this: «Bei der kurzen Zeit und dem Mangel an Personal kann ich kein größeres Stück zur Darstellung bringen», she wrote

---

<sup>36</sup> Cf. *L'homme*. Festa teatrale per musica e balli composta in francese da sua altezza reale la marggravia regnante Federica Sofia Willelmina di Brandenburgo-Culmbac etc. etc. nata real principessa di Prussia etc. mesa in versi italiani dal sig.r Luigi Stampiglia, poeta della corte, da rappresentarsi nel Ducale gran Teatro di Baireuth l'anno 1754 per commando delle loro altezze serenissime reale, Bayreuth, Federico Elia Dietzel, 1754.

<sup>37</sup> Cf. KORDULA KNAUS and ANDREA ZEDLER, *Die Festa teatrale L'Homme auf der Bayreuther Opernbühne Musikalische, dramaturgische und visuelle Strategien barocker Opernpraxis (1754/2023)*, Bayreuth 2015: online: [https://epub.uni-bayreuth.de/id/eprint/8573/1/Knaus\\_Zedler\\_Huomo\\_Dokumentation.pdf](https://epub.uni-bayreuth.de/id/eprint/8573/1/Knaus_Zedler_Huomo_Dokumentation.pdf) pp. 19–20 (accessed 10/01/2026).

<sup>38</sup> She sang in his *Baiazet* (1742) and *La ninfa Apollo* (1743) in the theatre San Giovanni Grisostomo.

in 1751 after many years of difficult theatre conditions at her court.<sup>39</sup> Nevertheless, she was able to develop her own profile with her Italian *operisti*, particularly with Turcotti, which shines especially through Wilhelmine's central work, *L'Huomo*.

### *Possibilities of engagements*

The two discussed examples have already hinted at various possibilities for engagement. As it is already evident there is no ideal separation between court and female singer – both players must be taken into account in order to clarify the question of how to become a court singer.

First of all, it is the top of the court that intervenes in the engagement process: The regent or the regentess makes a tour to Italy, hears a female singer and tries to hire her as directly possible as it was the case in 1683 with Salicola and the Elector of Saxony.<sup>40</sup> The next option for a court was to send agents to Italy, as documented e.g., for the composer Giuseppe Paganelli, who travelled to Venice in 1738 in order to recruit singers for Wilhelmine of Bayreuth<sup>41</sup> or Carl Heinrich Graun, who was sent to Italy from the Prussian court in 1740 with a comparable mission.<sup>42</sup> However, agents could also be based directly in Italy. For example, diplomats of the German courts in Rome and Venice were responsible to recruit singers locally. That is why a lot of singers tried to be in good contact with envoys and ambassadors of the northern lands.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> VOLZ (Ed.), *Friedrich cit.*, letter 286.

<sup>40</sup> The Dresden court is just one example. Singers were also hired directly in Italy for the court in Munich through members of the Wittelsbach family. For the example of Prince-Elector Karl Albrecht, cf. ANDREA ZEDLER, *Sängeranwerbung auf Prinzenreisen. Bolognas musikalisches Echo am Münchner Hof*, in *Stadt Land Hof*, ed. by Hanna Walsdorf and Gerrit Berenike Heiter, Leipzig, Universitätsverlag Leipzig, 2022, pp. 99–119.

<sup>41</sup> Cf. KORDULA KNAUS and ANDREA ZEDLER, *Künstlerische (Un-)Abhängigkeiten. Wilhelmine von Bayreuth und Friedrich II. von Preußen revisited*, in *(Wahl-)Verwandtschaften. Gemeinschaftliches kulturelles Handeln*, ed. by Maren Bagge, Christine Fornoff-Petrowski, Anna Ricke and Susanne Rode-Breyman, Köln et al., Böhlau, 2025, pp. 83–99: 90.

<sup>42</sup> Cf. JULIANE RIEPE, *Rom als Station deutscher Musiker des 17. und 18. Jahrhunderts auf Italienreise. Aspekte eines biographischen Modells im Wandel*, in *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel 1650–1750*, ed. by Anne-Madeleine Goulet and Gesa zur Nieden, Kassel et al., Bärenreiter, 2015, pp. 211–235: 213.

<sup>43</sup> See e.g. ANDREA ZEDLER, *Lorenzino detto il Bavarese. Zum symbolischen Wert eines Sängerdiplooms*, in *Karrieresprungbretter. Transalpine Mobilität und Migration im 17. und 18. Jahrhundert*, ed. by Andrea Zedler and Jörg Zedler, Munich, utz verlag, 2023, pp. 203–226.

Family members of the German courts could also become a hub: either between Italy and the German-speaking countries<sup>44</sup> or via inter-court exchanges in Germany. Therefore, the case Bayreuth – Berlin is a very prominent example.<sup>45</sup>

While travelling to Italy or to entrust a family member or an agent with the engagement of a singer were very direct ways to recruit female singers in Italy, this was no longer so important, especially from the 1740s onwards. Also influenced by the increasingly important opera buffa<sup>46</sup> more and more Italian female singers were travelling throughout Europe and entered the court service through personal introductions or auditions. After some years of travelling with an opera troupe Turcotti may have used the family connection between the courts in Copenhagen and in Bayreuth to introduce herself to Wilhelmine of Bayreuth at the Franconian court.

---

<sup>44</sup> Cf. BERTHOLD OVER, «...sotto l'Ombra della Regina di Pennati». *Antonio Vivaldi, Kurfürstin Therese Kunigunde von Bayern und andere Wittelsbacher*, in *Italian Opera in Central Europe 1614–1780*. Volume 3: *Opera Subjects and European Relationships*, ed. by Norbert Dubowy, Corinna Herr, Alina Żórawska-Witkowska and Dorothea Schröder, Berlin, Berliner Wissenschaftsverlag, 2007, pp. 251–297.

<sup>45</sup> Cf. KNAUS and ZEDLER, *Künstlerische (Un-)Abhängigkeiten* cit., p. 93.

<sup>46</sup> Cf. ANDREA ZEDLER, LENA VAN DER HOVEN and ANDREA ZEDLER, *Die Opera buffa in Europa. Verbreitungs- und Transformationsprozesse einer neuen Gattung (1740–1765)*, Bielefeld, transcript, 2023.

## *Abstract*

In epoca premoderna, le virtuose di canto di origine italiana costituivano un gruppo di particolare rilievo all'interno del personale delle corti tedesche. Erano ricercate specialiste di un genere musicale di grande prestigio e allo stesso tempo costoso: l'opera. La corte non si limitava ad abbellire sé stessa con questo genere spettacolare e il personale impiegato in esso, ma cercava anche di impressionare altre corti concorrenti. Non era insolito che queste canterine fossero tra le più pagate nella cerchia del personale di corte. Spesso i sovrani fecero personalmente pressione per il loro ingaggio e seguirono meticolosamente il loro ulteriore sviluppo vocale. Non tutti i reclutamenti si svolsero senza problemi; ad esempio, il coinvolgimento dell'Elettore sassone nell'ingaggio della prima virtuosa d'opera femminile alla corte di Dresda nel 1685, la veneziana Margherita Salicola, portò a gravi tensioni diplomatiche, tanto che ci fu persino una minaccia di guerra tra diversi Stati. Salicola fu una delle prime virtuose ad essere ingaggiata in una corte di lingua tedesca e il suo percorso professionale fu tutt'altro che tipico per una cantante veneziana coeva. Circa 70 anni dopo, quando Maria Giustina Turcotti arrivò alla corte di Bayreuth, esistevano già strategie collaudate per le cantanti per ottenere un impiego presso una delle corti. Il saggio indaga quali strategie perseguissero le cantanti, quali mezzi utilizzassero e di quali reti di relazioni si servissero per svolgere la loro attività. Le vicende di Salicola e Turcotti qui studiate appaiono come due *case studies* esemplari per la comprensione dei fenomeni indagati. La prima rappresenta l'inizio dei percorsi di carriera speciali delle cantanti italiane a nord delle Alpi. La seconda può essere identificata come un esempio tipico di un periodo intorno al 1750, la cui carriera fu caratterizzata sia da successi che da circostanze precarie.

FEDERICO LANZELLOTTI

*Women in the Shadows:  
Night Scenes for the First Viennese Female Singers (1700-1715)*

1. *Virtuose on stage in early eighteenth-century Vienna*

Between the end of the seventeenth and the beginning of the eighteenth centuries, several female singers performed at the imperial court in Vienna. However, it was only in the early years of the eighteenth century that some of them began to appear regularly on the Viennese stage. Arriving from the Italian Peninsula or born locally, these women, by virtue of their voices and stage presence, left a profound mark on musical production between the final phase of Leopold I's empire and the beginning of Charles VI's reign, thereby prompting court composers to devise original and effective musical solutions.<sup>1</sup> The appearance of these singers significantly enriched a period already characterised by a flourishing of Italian theatrical music in Vienna. Under the impetus of new imperial poets – among them Silvio Stampiglia and Pietro Antonio Bernardoni – composers active at court such as Giovanni and Antonio Maria Bononcini, Johann Joseph Fux, Marc'Antonio Ziani, and Francesco Bartolomeo Conti exploited these female voices with a renewed sensitivity to timbre and original dramaturgical situations.<sup>2</sup> The breadth of the repertoire and the polyvalent nature of

---

This contribution was conceived as part of the Swiss National Science Foundation project *NightMuse – The Night Side of Music: Towards a New Historiography of Musicking in Europe, 1500-1800*, directed by Hanna Walsdorf at the University of Basel. I am grateful to Daniele Lipp and Giovanni Polin for their suggestions, to Alexander Robinson for having read this article, and to Josua Gayer for the preparation of music examples.

<sup>1</sup> Among the contributions that reconsider the singer as a determining agent, decisively influencing the creation of the work, see SERGIO DURANTE, *Il cantante, in Storia dell'opera italiana*, 6 vols., IV, Turin, EDT, 1987, pp. 347-415; JOHN ROSSELLI, *Singers of Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 7-24.

<sup>2</sup> Among the many studies devoted to this topic, see HERBERT SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, Schneider, 1985; BARBARA SCHÄTZEL, *Die Sängerinnen in Wien des 18. Jahrhunderts. Mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Hofmusikkapelle und der Hoftheater – Biographien und Soziales Umfeld*, Master thesis,

these *canterine* – who were not only engaged in operas, serenatas, and cantatas, but also in devotional genres such as sepulchres and oratorios at the Viennese court – have inspired a particular analytical perspective in this contribution.

The participation of these *virtuose* will be examined with a focus on nocturnal scenes. In particular, this article will explore the voice treatment and stage presence in scenes set at night or in dramatic locations that engage with related themes of sleep, darkness, and shadow, both literally and in an ideal sense. Consideration will be given both to performance contexts and staging-related aspects, as well as to the psychological, affective, and metaphorical dimensions associated with them. Particular emphasis is given to the emergence of the first two *Sängerinnen* permanently employed at court and regularly present in Viennese dramatic production: namely, Anna Maria Lisi and Kunigunde Sigl.<sup>3</sup> The survival of numerous archival documents concerning their family circumstances, together with a substantial number of musical scores preserving traces of the arias written for them, makes it possible to shed new light on these singers, thereby fully contextualizing them within the court's social network whilst also offering insights into the characteristics of their voices.<sup>4</sup>

---

Vienna, 2000; DAGMAR GLÜXAM, *Verzeichnis der Sänger in den Wiener Opern- und Oratoriumspartituren 1705-1711*, «Studien zur Musikwissenschaft» 48 (2002), pp. 269-319; JANET K. PAGE, *Sirens on the Danube: Giulia Masotti and Women Singers at the Imperial Court*, «Journal of Seventeenth-Century Music» 17/1 (2011), <https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-17-no-1/sirens-on-the-danube-giulia-masotti-and-women-singers-at-the-imperial-court/> (accessed 30/01/2026); DANIELE LIPP, “Weil diese Virtuosin eine vortreffliche stimb und eine gut arth zu singen hat”. *Female Singers at the Imperial Court in Vienna during Antonio Caldara's Employment between 1716 and 1736*, in *Antonio Caldara and the Performance of Power*, ed. by Alan Maddox, Vienna, Hollitzer, forthcoming.

<sup>3</sup> Among the female singers who trod the imperial stages and animated the Habsburg court in the final decades of the seventeenth century, the celebrated Giulia Masotti should be mentioned; her appearances, however, were sporadic and almost exclusively confined to chamber music. PAGE, *Sirens on the Danube* cit., *passim*.

<sup>4</sup> Among the contributions offering methodological insights in this direction are SASKIA MARIA WOYKE, *Faustina Bordoni. Biographie, Vokalprophyl, Rezeption*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010; LOUISE K. STEIN, ¿Escuchando a Calderón? *Arias y cantantes en L'Aldimiro y La Psiche de Alessandro Scarlatti*, in *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento*, ed. by Fausta Antonucci and Anna Tedesco, Florence, Olschki, 2016, pp. 199-219; EMILIA PELLICCIA, *Francesco Borosini (\*Ca. 1690, † Nach 1756): Leben und Karriere eines Tenors im Frühen Settecento*, «Musicologica Brunensia», 53 (2018), Supplementum, <https://doi.org/10.5817/MB2018-S-9> (accessed 31/01/2026); EDUARDO MOLERO ILLAN,

The first *virtuosa* to be permanently employed at court, Anna Maria Lisi, began performing regularly on the Viennese stage in the spring of 1700, appearing in *Le gare dei beni* and in *Diana rappacificata con Venere e con l'Aurora*, both set to music by Carlo Agostino Badia, whom she married on 18 October 1700.<sup>5</sup> During Lent of the same year, a Florentine female singer referred to as Litta, possibly identifiable with Lisi, took part in Minato's oratorio *Amor della redenzione*, set to music by Emperor Leopold I. This event is described by Lorenzo Fondra in his *Diario di Vienna* as «an unusual occurrence, since at this court women are not admitted to sing even in theatres or on profane stages» («cosa non solita, non ammettendosi in questa corte le donne a cantare nemmeno nei teatri e sulle scene profane»)<sup>6</sup> In subsequent years, alongside the increasingly important presence of these two *virtuose* across all dramatic genres staged at court, the names of two further singers also emerged: Franziska Maria Regina Schweizer, wife of the Dutch painter Antoni Schoonians, and Catharina Kaplerin. It was nevertheless necessary to wait until the rise of Maria Landini to see another fixed presence at court. After the death of Joseph I of Habsburg, female singers such as Theresia Holzhauser and Anna Lorenzani appeared on the Viennese stage, and by the end of the period under consideration their presence had become established practice.<sup>7</sup>

---

*Proceso creativo y práctica interpretativa en la ópera del siglo XVII: arias de Alessandro Scarlatti y Giovanni Bononcini para Domenico Cecchi en la temporada napolitana 1696/97*, «Il Saggiatore musicale», 26/2 (2019), pp. 217-249.

<sup>5</sup> LIPP, “*Weil diese Virtuosin*” cit. The first appearance of the singer in a *dramma per musica* is recorded in the libretto of *Il Gordiano Pio* by Cupeda and Ziani, staged in Neustadt in honour of the birthday of Joseph I of Habsburg in the summer of 1700. According to ANGELA ROMAGNOLI, “*Fra catene, fra stili, e fra veleni*”, *ossia Della scena di prigionia nell’opera italiana (1690-1724)*, Lucca, LIM, 1995, p. 303, a few years earlier the *canterina* Vienna Mellini, a *virtuosa* in the service of the Duke of Modena, may already have appeared on Viennese stages, singing the role of Osmonda in *Adalberto* by Cupeda and Draghi (1697). However, the score of the drama (A-Wn, Mus.Hs.16854/1-3), which records only «Mellini», undoubtedly refers to the male contralto Salvatore Mellini. This *canterina* instead took part in the performance at the imperial chapel of the oratorio *San Geminiano, vescovo e protettore di Modena* by the female composer Caterina Benedetta Grazianini during Lent 1705.

<sup>6</sup> SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof* cit., p. 865. The text, centred «sopra li sette maggiori dolori della Beatissima Vergine» («on the seven greatest sorrows of the Most Blessed Virgin»), was performed in 1677 and periodically revived between 1678 and 1733.

<sup>7</sup> LIPP, “*Weil diese Virtuosin*” cit..

One of the most significant aspects, however, concerns the relationship between these singers and the court environment. In the fifteen-year period under consideration, several of the composers who wrote for these singers were bound to them by family ties or close personal relationships. For instance, Antonio Maria Bononcini was Kunigunde Sigl's brother-in-law; Anna Maria Lisi was Badia's wife; and Maria Landini married Francesco Bartolomeo Conti in her second marriage in 1714. Conti himself had previously been married to Theresia Kuglerin of Edelfeld (1682-1711), a court singer (*Hoff Musicantin*) and daughter of the celebrated Giulia Masotti. It is therefore unsurprising that *virtuose* who were no longer unmarried generally pursued their careers under their husbands' surnames. Alongside the case of Regina Schoonians, one may cite Anna Maria Lisi (who had already enjoyed a notable career in Italy but became known as «La Badia» after her marriage in 1700), Maria Landini-Conti (who, following her marriage, became known as «La Conti» or «La Contini»), and Kunigunde Sigl (who conducted most of her career under the name of her husband, Anton Sutter von Rosenfeldt, porter of the emperor's antechamber, who immortalized her with the appellation «La Sutterin»).<sup>8</sup> The assiduous participation of these women in the musical production of the court is exemplified by the career of the latter. Between 1700 and her premature death in early 1712, Sigl performed at least thirty roles in operas, oratorios, and other shorter dramatic courtly compositions such as serenatas, *trattenimenti*, and celebratory musical events. In addition, she was certainly involved in chamber music and private services, for which documentation remains scant. These *virtuose* assumed an increasingly significant role at court; on occasion, they also acted as intermediaries for requests from musicians and institutions of the Italian Peninsula. An example is provided by the soprano Lisi, who, between the summer and autumn of 1701, served as an intermediary with Count Mollart so that the Monastery of Corpus Domini in Bologna might receive alms from Em-

---

<sup>8</sup> FEDERICO LANZELLOTTI, «La Sig.<sup>ra</sup> Cunigunda Sutterin», *virtuosa alla corte di Leopoldo I e Giuseppe I d'Asburgo*, in *Canterine e virtuose sulle scene teatrali del XVIII secolo, Atti del Convegno internazionale di Studi (Reggio Calabria, 1-2 ottobre 2018)*, ed. by Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "Francesco Cilea", 2026, pp. 235-339.

peror Leopold I.<sup>9</sup> The positive response testifies to her influence, while the correspondence reveals that she undertook this commitment independently of her husband, maintaining exchanges both with Perti and with the nuns, and relying on her own correspondents, the merchants Amort and Domiotti in Verona, to receive and deliver the one hundred florins («ungheri») to Bologna.<sup>10</sup> Indeed, in the first fifteen years of the eighteenth century, La Sutterin, La Badia, and the other *Sängerinnen* sporadically employed performed over seventy roles in *drammi per musica*, serenatas, cantatas, sepulchres, and oratorios staged at the Habsburg court.

Alongside the affirmation of these *virtuose*, one also observes the recurrent participation of amateur female performers who were regularly called upon to sing, play, recite, or dance, including several ladies-in-waiting to the empress. Among them were participants in the performance of Minato's oratorio *Le cinque vergini prudenti*, which was set to music by Antonio Draghi in 1689. The libretto of this work specifies a nocturnal setting: a re-enactment of the ancient rite of the ten virgins keeping vigil with lamps lit while awaiting the bridegrooms after the wedding, from which the Gospel parable derives.<sup>11</sup> The oratorio was performed in the chambers of the Empress Dowager Eleonora Maddalena Teresa, with subsequent performances taking place both there and in the Monastery of St Joseph in Vienna, in 1694. Both printed librettos attest that the vocal parts were entrusted exclusively to the empress's ladies, whose names are specified in Leopold I's score preserved in Vienna (A-Wn, Mus.Hs.16007). The vocal parts, all notated in soprano clef, display a predominantly central yet rich range and are not devoid of coloratura, particularly in the recitatives, thereby attesting to the singers' abilities.

---

<sup>9</sup> This is attested not only by the letter sent by the singer to Giacomo Antonio Perti from Vienna on 15 October 1701, but also by earlier letters from Antonio Giuliani to Perti, dated Vienna, 2 July and 17 September 1701; in the latter, Giuliani admits that «la Sig.<sup>a</sup> Lisi [...] si è presa tutta l'incombenza di favorire le madri sagrestane della Beata Caterina» («Mrs Lisi [...] has taken upon herself the entire responsibility of assisting the sacristan mothers of Blessed Catherine»). The three letters are held in I-Bc and catalogued under the shelfmarks P.143.044, P.146.114 and P.146.060. GIACOMO ANTONIO PERTI, *Corrispondenze dall'Europa*, ed. by Giulia Giovani and Francesco Lora, 2 vols., Rome, Società Editrice di Musicologia, 2023, I, pp. 222, 228, 233 (letters nos. 322, 326, 332).

<sup>10</sup> See the letter from Lisi to Perti of 15 October cit., *ibid.*, p. 233.

<sup>11</sup> See the *Argomento* printed in the libretto (Vienna, Susanna Cristina, vedova di Matteo Cosmerovio, 1689).

The names of noble ladies (*Hofdamen*) are also recorded in the scores of celebratory compositions staged at court in the final years of Leopold I's reign. One such example is the *Intermezzo di musica di una accademia delle dame* by Nicolò Minato, a hybrid work of poetry and prose set to music by Antonio Draghi in 1697 for the emperor's name day. Its score (A-Wn, Mus.Hs.16316) does not, however, indicate the names of the «four ladies» («quattro dame»)<sup>12</sup>. Nonetheless, these are specified in a recently rediscovered manuscript libretto as the «Contessa di Ringsmaul», identifiable as Maria Franziska (who was employed in the service of the empress from 1688 to 1701), the «Contessa di Traun», Esther Juliana Apollonia von Oppersdorff (a lady-in-waiting from 1686 to 1691 and second wife of the Grand Marshal of Austria, Otto Honorius Count of Abensperg and Traun), the «Contessa Tschernin», Susanna Renata Martinitz (1670-1717) (wife of the Vice-Chancellor of Bohemia, Thomas Zachaeus Czernin von Chudenitz), and the «Contessa Mollart», Catharina Charlotta Felicitas Antonia (1675-1754) (daughter of Count Franz Maximilian and future *Erzieherin* of Empress Maria Theresa)<sup>13</sup>. The libretto also mentions the participation of Archduchess Maria Elisabeth, future Governor of the Austrian Netherlands and patron of music.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> On the role and conditions of ladies-in-waiting at the Viennese court in the seventeenth century, see KATRIN KELLER, *Hofdamen: Amtsträgerinnen im Wiener Hofstaat des 17. Jahrhunderts*, Vienna, Böhlau, 2005.

<sup>13</sup> Maria Magdalena Theresia Flieger von Hirschberg (d. 1713), who married Ferdinand Ernst von Mollart in 1687 – half-brother of Catharina Charlotta and later superintendent of court music – had also served as a lady-in-waiting to the empress; her identification with the latter, however, is less likely, given that the lady is not described in the libretto as the wife of any gentleman. «Heraldisch-genealogische Zeitschrift. Organ des heraldisch-genealogischen Vereines “Adler” in Wien», 2/10 (1872), p. 167.

<sup>14</sup> The libretto resurfaced in the Berlin collection of the Jagiellonian Library, Kraków under the shelfmark Berol.Ms.It.Qu.57. JADWIGA MISZALSKA (with the collaboration of Roman Sosnowski and Magdalena Bartkowiak-Lerch), *Manoscritti italiani della collezione berlinese conservati nella Biblioteca Jagellonica di Cracovia (sec. XVII-XIX)*, Kraków, Wydział Filologiczny UJ, 2012, pp. 246-248. At its centre lies the question «se sia più giovevole | la fortuna o il merito» («whether fortune or merit is more advantageous»). Both Countess Traun and Czernin are described as «altre volte dama di corte» («formerly ladies of the court»), while the other two are identified as current «dame di corte della Maestà dell'Imperatrice» («ladies of the court of Her Majesty the Empress»). The libretto concludes with a sonnet praising the recorder performance of the future Emperor Joseph I, signed by the «più debole delle dame accademiche» («the weakest of the academic ladies»). I am grateful to Gabriele Bucchi for drawing my attention to this libretto.

Noblewomen likewise appear in *La gara delle quattro stagioni* (1699) by Donato Cupeda and Giovanni Bononcini, as well as in *La concordia della virtù e della fortuna* (1702) by C. A. Badia (A-Wn, Mus.Hs.16009).<sup>15</sup> They are equally documented in works also involving professional singers, such as Badia's *Diana rappacificata*, which is based on an anonymous text in honour of the birthday of the future empress, Amalia Wilhelmina, in April 1700. In this composition, the celebrated Lisi, in the role of Diana, performed alongside the Countess della Torre, who had already appeared in the preceding work.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> In *La Concordia della virtù*, the Countess «Zernini» (probably Czernin) and the Countesses Sereni and della Torre sang. The former may be identified with the aforementioned Susanna Renata Martinitz, or more probably with her daughter Antonia Renata, who married the Count of Buquoy in 1703 and is described in the marriage contract as «erste Kammerdame der römischen Königin». Vienna, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, *Hofzollamtsbüchern*; AT-OeStA/HHStA OMeA ÄZA 20-31. The Countess Sereni corresponds to the Hofdame Maria Franziska, later the wife of Count Schaffgotsch, recorded in the *Hofzollambücher* between 1699 and 1705; she was the daughter of Count Karl Serényi, lieutenant field marshal and commander of the Bavarians in the war against the Turks. The Countess della Torre, by contrast, is to be identified either with Lady Johanna Katharina (1678-1758), daughter of Karl Maximilian della Torre of the Thurn-Valsassina and Hoffer line, imperial chamberlain and privy councillor to the emperor, or with the lady registered in the *Hofzollambücher* as Countess Maria Isabella von Thurn, active in the same years. The young Countesses Czernin and Serényi also sang the roles of Primavera and Estate in *La gara delle quattro stagioni*.

<sup>16</sup> See the score in A-Wn, Mus.Hs.17722. The Countess della Torre also sang in *Le corone della virtù opure Il re de' boschi*, of which a manuscript libretto survives in D-DI, Mscr. Dresd. App. 2323. The name of the Countess della Torre also appears in a manuscript of cantatas that lists the Countess Sousin, identifiable with Maria Aloisa Claudia (a *Kammerfräulein* to Empress Eleonora who in 1719 married Count Sigmund Valentin Herzan von Harras), Maria Antonia (daughter of Karl Ludwig and, from 1708, wife of Count Lipót József Ignác Kálmán Pálffy de Erdöd), *Hofdamen* between 1696 and 1703, and the Countess Fünfkirchen, very probably Isabella, a lady in 1699, or Maria Theresia (1675-1729), daughter of Johann Bernhard II von Fünfkirchen, *Hofdame* from 1696 and future Countess Kinsky. LAWRENCE BENNETT, *The Italian cantata in Vienna. Entertainment in the Age of Absolutism*, Bloomington, Indiana University Press 2013, p. 89. The performance of operas by noblemen and ladies, well documented in Vienna already during the reign of Leopold I of Habsburg, is also attested at the court of Innsbruck, governed by Eleonora of Austria and Charles of Lorraine, where the young Badia served as *maestro di cappella* in 1691. Among these was a reworking of *L'Amazzone corsara, ovvero L'Alvilda regina de' Goti* by Corradi, «da rappresentarsi in musica da dame e cavalieri» (to be performed in music by ladies and gentlemen) in autumn 1692 with new music by Badia (Wagner, Innsbruck, [1692]). The performance of Francesco Ximenes d'Aragona's carnival opera *Chi più sa manco l'intende, ovvero Gli amori di Clodio e Pompea*, set to music by Draghi and Leopold

In a city where devotional practices entailed the use of high-quality music – notably that produced by court composers and occasionally by the emperors themselves<sup>17</sup> – performances in the final years of the seventeenth century and the early eighteenth century took place both in consecrated court spaces and in the numerous female convents. Among these were the Carmelite convent of St Joseph, the Ursuline convent of St Ursula, and the Augustinian convent of St Jakob auf der Hülben. These not only housed excellent performers, such as the outstanding soprano Sister Maria Anna Zimmermann,<sup>18</sup> but also composers, including Maria Anna von Raschenau (1650-1714).<sup>19</sup> When oratorios, sepulchres, and other «paraliturgical entertainments» were performed, printed librettos were often produced as well.<sup>20</sup> It is therefore unsurprising that music was also imported by Italian women composers such as Camilla de' Rossi (*fl.* 1670-*post* 1710), four of whose oratorios were performed in the imperial chapel between 1707 and 1710.<sup>21</sup>

The participation of women across a wide range of sacred, devotional, and secular musical genres in Vienna, as well as the extensive repertoire they performed, has prompted the identification of specific *topoi* useful for investigating the contexts and dramaturgical situations within which their voices were employed. This consequently enables us to consider the possible impact of their presence on the profound transformations that

---

I (1669), was not only sung and played by noblemen and ladies of the court but was also directed by the emperor himself from the harpsichord. WALTER SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck: Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748*, Innsbruck, Österreichische Verlagsanstalt Innsbruck, 1954, pp. 306-307; SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof* cit., *passim*; HERBERT SEIFERT *et alii*, Vienna, in *Grove Dictionary of Opera*, 1992, on the *Grove Music Online* platform. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O905465> (accessed 31/01/2026).

<sup>17</sup> Badia composed at least twenty-four oratorios and *sepulcri* between 1694 and 1708 for the Ursulines of Vienna. JANET K. PAGE, *Convent Music and Politics in Eighteenth-Century Vienna*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 93-110.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 91-92.

<sup>19</sup> *Ibid.* On the chamber musician Maria Anna von Raschenau, active at court already in the 1660s, see JANET K. PAGE, 'A Lovely and Perfect Music': Maria Anna von Raschenau and Music at the Viennese Convent of St. Jakob auf der Hülben, «Early Music», 37/ 3 (2010), pp. 403-421.

<sup>20</sup> PAGE, *Convent Music* cit.

<sup>21</sup> BARBARA GARVEY JACKSON, *Oratorios by Command of the Emperor: The Music of Camilla de Rossi*, «Current Musicology», 42 (1986), pp. 7-19.

characterized Viennese music from the end of Leopold I's reign to the beginning of that of Charles VI.

## 2. *Virtuose and nocturnal settings in Vienna*

Among the various possible approaches to the study of *virtuose* active at the Habsburg court, the perspective offered by night studies is particularly pertinent. Over the past few decades, this field has developed significantly within the Humanities and Social Sciences,<sup>22</sup> introducing new themes and interdisciplinary approaches that have increasingly shaped musicological research.<sup>23</sup> Night is no longer understood merely as a phase of the astronomical day; rather, it is recognized as a crucial dimension of social life for individuals and communities in Early Modern European cities. From this perspective, night emerges as a central factor in inspiring, organizing, and regulating sonic and musical practices and behaviours. Scholarly attention has also focused on the perception and experience of night in the Early Modern period, within a broader process of «nocturnalization», understood as «the ongoing expansion of the legitimate social and symbolic uses of the night»<sup>24</sup> as well as on the metaphorical meanings associated with it.

---

<sup>22</sup> See BRYAN D. PALMER, *Cultures of darkness. Night travels in the histories of transgression*, New York, New York University Press, 2000; ROGER EKIRCH, *At Day's Close: A History of Nighttime*, London, Norton 2005; ELISABETH BRONFEN, *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*, Munich, Hanser 2008; ALAIN CABANTOUS, *Histoire de la nuit. Europe occidentale. XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2009; CRAIG KOSLOFSKY, *Evening's Empire. A History of the Night in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

<sup>23</sup> From a musicological and interdisciplinary perspective, recent diachronic studies include *Die Musik der Nacht. Musik, Malerei, Liturgie, Literatur. Vorträge des Symposiums im Rahmen des Musikfestes Stuttgart*, ed. Michael Gassmann, Kassel, Bärenreiter, 2010; *Scènes de nuit/Night Scenes*, ed. by Florence March, Magali Soulatges and Patrick Taieb, «Arrêt sur scène/Scene Focus» IV (2015); *Notturmi e musica nella poesia moderna*, ed. by Anna Dolfi, Florence, Firenze University Press, 2018; *Le nocturne. La nuit éclairée par la musicologie et l'histoire de l'art*, ed. Constance Frei, Lausanne, University of Lausanne, 2024.

<sup>24</sup> KOSLOFSKY, *Evening's Empire* cit., pp. 2-3.

During the eighteenth century, night gradually came to be regarded as a time for pleasure, sociability, study, and introspection.<sup>25</sup> This gave rise to a new conception of night that coexisted alongside the traditional religious understanding of this time period as a time of darkness, danger, and the absence of divine light. These contrasting visions invite us to reinterpret night not as a period of stasis, but as one of activity — an interpretation that resonates with A. Roger Ekirch's theory of biphasic sleep, which challenges the assumption of a consolidated nocturnal rest and instead highlights historically variable patterns of wakefulness and productivity during the night.<sup>26</sup>

Within this framework, sleep, dreams, shadows, and nightmares naturally occupy a central position, although the presumed connection between night or darkness and sleep must be assessed on a case-by-case basis. Natural and artificial darkness constitutes another essential theme. In seventeenth- and eighteenth-century spoken and musical theatre, night — conceived as the triumph of darkness — became the ideal setting for situations that could not occur during the day (such as unseen escapes, wanderings, or conspiracies) or that would be less effective in daylight (erotic encounters, sleep scenes, witchcraft, and magical apparitions).<sup>27</sup> Night was also understood as the moment when vital spirits repressed during the day could surface, intensifying sensory perception and awakening fears, nightmares, and anxieties. Its meaning was profoundly dualistic: on the one hand, fear, insomnia, and terror; on the other, serenity, rest, and silence. Night also entails a complex relationship with reason, functioning both as a time for reflection and rational thought and as a realm of the irrational and the unconscious. Darkness conceals intrigue and danger, yet it is

---

<sup>25</sup> MARINE GANOFSKY, *Night in French Libertine Fiction*, Liverpool, Liverpool University Press, 2018.

<sup>26</sup> EKIRCH, *At Day's Close: A History* cit. pp. 300-323; KOSLOFSKY, *Evening's Empire* cit., p. 6. For a partial reconsideration of some of these theories, which have had a strong impact on historical, social, literary, and artistic studies over the last two decades, see NIALl BOYCE, *Have we lost sleep? A reconsideration of segmented sleep in early modern England*, «Medical history» 67/2 (2023), pp. 91-108.

<sup>27</sup> For a list of topics characterising night scenes in the late eighteenth century, see JUDITH LE BLANC, «Écoute: si on ne les voit, on les entend»: potentialités dramaturgiques des scènes de nuit dans l'opéra-comique du XVIIIe siècle, in *Arrêt sur scène/Scene Focus 4: Scènes de nuit /Night Scenes* cit., pp. 135-150: 145-146.

also the privileged time of love and passion. Closely connected to these ideas is the theme of light and chiaroscuro: night, though defined by darkness, is frequently staged as illuminated by moonlight, torches, candles, or supernatural radiance. Opera and other dramatic genres bring this entire spectrum of meanings onto the stage, while music amplifies the expressive force of the text and generates additional layers of signification through timbre, harmony, rhythm, and texture. The relevance of these dramaturgical and musical *topoi* in Vienna, an important centre not only for the reception but also for the development of Italian opera in the early eighteenth century, makes this context particularly well suited to analysing the emergence and prominence of female singers its stage.

Before addressing specific examples of scenes that represent night or evoke it on a symbolic and dramaturgical level, it should be recalled that *virtuose* also performed in dramatic compositions intended for evening or nocturnal performance. This is well attested by contemporary accounts concerning performance contexts, although seventeenth- and eighteenth-century sources, while often detailed, provide inconsistent information regarding the chronological boundaries of night-time and the systems of timekeeping used to distinguish day from night. The study of these conventions frequently reveals that activities traditionally regarded as nocturnal may in fact have taken place during daylight hours or in the early evening.<sup>28</sup> Viennese female singers were, in fact, repeatedly engaged in operas and other shorter dramatic compositions performed after sunset or extending into the night, such as the *I gloriosi presagi di Scipione africano a trattenimento* by Donato Cupeda, set to music by Attilio Ariosti for the name day of Joseph I on 31 March 1704. This work featured the participation of «Lisa» Badia and «Conigonda» Sutterin in the roles of the two sisters Emilia and Cornelia,<sup>29</sup> although its plot is not set at night and con-

---

<sup>28</sup> On temporal conventions and calendrical practice see ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Song and Season: Science, Culture, and Theatrical Time in Early Modern Venice*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

<sup>29</sup> See the score in A-Wn, Mus.Hs.16276. La Badia and La Sutterin sang several arias and two duets respectively with the contralto Gaetano Felice Orsini and with the tenor Giovanni Battista Barbaretti; they were also entrusted with the extensive and highly virtuosic final duet «Crudel tromba, a me tremenda», accompanied by a tumultuous orchestra with concertante trumpet. Cf. IVAN ČURKOVIĆ, *Attilio Ariosti as a Composer of Vocal Duets*, «Studia

tains no explicit references to night.<sup>30</sup> While such information should be treated as conventional, the Medici envoy Marco Martelli reported on 5 April 1704 that the performance lasted «until after midnight» («fino dopo la mezza notte»)<sup>31</sup> A contrasting case is offered by Badia's *Diana rappacificata con Venere e con l'Aurora* (1700), whose performance involved amateur singers as well as Lisi; although described in some sources as a *serenata*, this *trattenimento* was performed not in the evening but after lunch in one of the halls of Schönbrunn Palace.<sup>32</sup>

---

Musicologica» 63/1-2 (2022), pp. 131-150: 137-138. <https://doi.org/10.1556/6.2022.00007> (accessed 31 January 2026).

<sup>30</sup> The *trattenimento* was revived in 1706 to celebrate Charles III's victory following the siege of Barcelona (and the outcome of the Battle of Ramillies), as attested by the manuscript libretto in D-DI, MT.4.104,misc.1. It is likely that this score was also used for the 1706 performance (probably on 6 June) or was adjusted accordingly, as it records the replacement of the encomium to Joseph I with that to Charles III on fols. 101v-102r. The names of the singers for this performance are not known. Cf. «Wienerisches Diarium», 297 (5-8 June 1706), cited in FRANK HUSS, *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI, mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*, Ph. D. diss., Vienna, 2003, p. 182. «Il corriere ordinario», 46 of 9 June 1706 instead reported clearly that the celebrations involved the entire city and lasted well into the night, including illuminations and music outdoors and at court: «si è domenica passata [6 giugno] fatta una festività straordinaria in questa cattedrale di S. Steffano ...» (last Sunday [6 June] an extraordinary festivity was held in this cathedral of St Stephen ...), continuing with a detailed description of nocturnal illuminations, music, and celebrations lasting for most of the night: «si è domenica passata [6 giugno] fatta una festività straordinaria in questa cattedrale di S. Steffano; e a tal fine portatesi fin da sabbato sera le Maestà Cesaree Regnanti dalla Favorita in questo Imperial Palazzo, si trasferirono la mattina seguente col solito corteggio in gala a detta cattedrale [...] la sera furono illuminate con ceri le finestre de' cesarei palazzi e di tutte le case della città, tanto con torcie, che con lanterne, ornati di emblemi e iscrizioni all'oggetto adequate; e benché concorresse in tutte le contrade molta nobiltà e infinito popolo, con incessanti grida di giubilo e di applauso alla maestà del re cattolico Carlo III, e anche con trombette e timbali e altra musica in più luoghi, con tutto ciò non seguì alcun disordine tra tanta folla, benché durasse la maggior parte della notte e circuivano le guardie de' soldati per buona precauzione; e fu terminata in corte la festa con musica e ballo».

<sup>31</sup> SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof* cit., pp. 124, 891-892. The «Wienerisches Diarium» instead indicated more generically «Abend», while nonetheless suggesting a nocturnal destination through the use of the term «serenada».

<sup>32</sup> These accounts are reported in SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof* cit., pp. 865-868. Singers, instrumentalists, and some members of the court wore «abito di cacciatori» and after the performance a hunt took place. The other woman present, the Countess della Torre, sang the role of Aretusa, while the remaining female parts were entrusted to the castrati «Vincenzo» (Brutti or Oliviciani) and Romolo Ferrini. It cannot, however, be ruled out that the work, planned for outdoor performance, was initially intended for the evening

A few months later, for the name day of Empress Eleonora Maddalena Teresa, *Le gare dei beni*, likewise described by the sources as a *serenata*, was instead performed «towards evening» («verso sera») after dinner – in keeping with the conventions of the genre – outdoors in the gardens of the Favorita, and certainly in darkness, as attested by the presence of illumination.<sup>33</sup> In this anonymous celebratory composition set to music by Badia,<sup>34</sup> Lisi again sang one of the leading roles, that of Natura. This character opens the *serenata* and reappears throughout the work, performing solo numbers and ensembles with the leading male singers of the chapel, including the contralto Salvatore Mellini, the soprano Vincenzo (Brutti or Oliviciani), and the renowned bass Rainiero Borrini.<sup>35</sup> The change in customary practices becomes clear when one compares the lists of vocal performers documented in these compositions. This contrast is even more marked in the subsequent years, which record the participation of several female singers, compared with a *serenata* performed only in 1699: G. Bononcini's *L'Euleo festeggiante nel ritorno di Alessandro Magno dall'Indie*. The latter was staged in the gardens of the Favorita after sunset with the participation of ten male singers, even though the plot featured four female characters.<sup>36</sup>

---

of 22 April 1700. Indeed, it was repeatedly postponed due to persistent rain and ultimately performed on 28 April. The title is taken from the manuscript libretto preserved in A-Wn, Cod. Ser. no. 4709, while the manuscript score in Mus.Hs.17722 bears the title *Diana rappacificata con Venere e con Amore*.

<sup>33</sup> «Il corriere ordinario» 90 of 28 July 1700. Cf. SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof* cit., pp. 870-871. See also the manuscript libretto and score preserved respectively in A-Wn, Cod.Ser.no.4026 and Mus.Hs.18930. On the conventions commonly associated with the *serenata* in this period, see MICHAEL TALBOT, *Serenata*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., 2001, on the *Grove Music Online* platform. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25455> (accessed 31 January 2026).

<sup>34</sup> Lorenzo Fondra instead reported the attribution of the music to M. A. Ziani. Cf. SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof* cit., p. 870.

<sup>35</sup> On the possible alternative identification of Vincenzo with Vincenzo Brutti, see GIOVANNI BONONCINI, *La conversione di Maddalena*, critical edition by Raffaele Mellace, Milan, Fondazione Arcadia – LIM, 2010, pp. XI-XII.

<sup>36</sup> See FEDERICO LANZELLOTTI, *Sotto le ali della «grand'aquila»: «L'Euleo festeggiante» di Giovanni Bononcini*, in *I Bononcini da Modena all'Europa*, ed. by Marc Vanscheeuwijck, Lucca, LIM, 2020, pp. 241-273: 249-251. For further examples cf. LANZELLOTTI, «*La Sig.<sup>ra</sup> Cunigunda Sutterin*» cit., pp. 260, 302.

During the reign of Joseph I, *virtuose* continued to perform in serenatas intended for outdoor execution by moonlight, such as *Gli ossequi della notte* by Donato Cupeda, performed in 1709 with music by Johann Joseph Fux in honour of the new empress Amalia Wilhelmina. The same dramatic text had already been set to music by Marc'Antonio Ziani and performed in July 1701 in honour of Empress Eleonora of Palatinate-Neuburg, the wife of Leopold I. In this *serenata*,<sup>37</sup> which was particularly well-suited to a nocturnal setting and to the use of an illuminated stage apparatus, the role of the allegorical character Notte was sung by Kunigunde Sigl. The other allegorical roles in this work (Architettura, Silenzio and Sonno), as well as the female roles of the muse Urania and the grace Pasitea, were entrusted to five men: the tenor Tommaso Bigelli, the bass Giovanni Battista Cattivelli, and the castrati Salvatore Mellini, Domenico Tollini, and Gaetano Felice Orsini.<sup>38</sup> This circumstance strongly emphasizes the feminine connotation of night in this work, characterizing the figure of Night with a bright voice, in clear contrast to the traditional association of shadowy or nocturnal situations with dark vocal timbres.

The performance undoubtedly took place after sunset and continued «until after midnight» («fino a doppio la mezzanotte»),<sup>39</sup> within the setting of the fishpond in the gardens of the Favorita, where illumination was provided by a «sumptuously illuminated» («pomposamente illuminato») apparatus representing an amphitheatre of ingenious architecture, adorned with

---

<sup>37</sup> On the definition of this work as a *serenata* (score in A-Wn, Mus.Hs.17998), «a small Italian opera» («Wienerisches Diarium», 621, 17 July 1709, p. [3]) and a «concerto di squisitissima musica» («Il corriere ordinario» of 17 July 1709, p. 119), cf. JOHANN JOSEPH FUX, *Gli ossequi della notte* Fux WV II.2.9 / K 305 (Johann Joseph Fux, Werke B/1/3), critical edition ed. by Alexander Rausch, with a literary-historical introduction by Alfred Noe, Vienna, Hollitzer, 2022, pp. XXX-XXXI.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. XXIX-XXX.

<sup>39</sup> «Il corriere ordinario» of 17 July 1709, p. 119. As evidence of the fluidity of definitions, despite the reference to midnight, the report of the Italian newspaper of Vienna consistently uses the term *sera* (evening) rather than *notte* (night): «[...] lunedì sera [15 luglio] in quel cesareo giardino sulla peschiera fu tenuto un bellissimo concerto di squisitissima musica, che durò fin doppio la mezzanotte, fatto per onorare lo scritto giorno del glorioso nome dell'augustissima imperatrice regnante» («[...] on Monday evening [15 July], in that imperial garden by the fishpond, a most beautiful concert of exquisite music was held, which lasted until after midnight, given to honor the said day of the glorious name of the Most August Reigning Empress»).

graceful pyramids («amfiteatro d'ingegnosa architettura, adorno di vaghe piramidi»)<sup>40</sup>. The appearance of Notte at the opening of the composition also allows for the placement of an initial homage «di sì donna reale | al nome immortale» in the form of a *licenza*.<sup>41</sup> The instrumentation employed by Fux in this aria, culminating in a four-part concluding section,<sup>42</sup> is particularly striking. Scored for two choirs of clarino trumpets and strings, it vividly reflects the imagery of Cupeda's text: the «ore notturne» (nocturnal hours) are not to pass «tacite e sonnacchiose» (silent and drowsy), but rather «d'applauso e piacer sonore e deste» (resounding and alert with applause and pleasure). This reflects another key idea of the dramatic text: namely, the reference to applause. This serves as the quintessence of the entire composition by celebrating the annihilating power of night, yet it does so in order to subordinate it to the celebration of the empress, around whom the entire work revolves, as in an *applausus musicus*.<sup>43</sup>

The praise of the empress is in fact followed by that of Notte itself, sung by Architettura (the alto Mellini). In keeping with a literary tradition rooted in both classical mythology and certain biblical texts (notably Genesis and Job), Architettura celebrates Notte as a creative and maternal entity, intrinsically feminine, an impenetrable and incorruptible being, created by God before the creation of time and therefore “sacred” (vv. 19-26):

ARCHITETTURA	O gran madre del mondo, de le cose caduche, e de l'eterno origine immortale, possente notte, e sacra, ecco a' tuoi cenni su l'acqua architettai lucida mole.
--------------	--

---

<sup>40</sup> The description of the stage apparatus, devised by the architect, painter, and theatrical engineer Antonio Beduzzi (1675-1735), is provided in the printed libretto (Vienna, Eredi Cosmeroviani, [1709]), p. [2].

<sup>41</sup> This first *licenza*, followed in the course of the work by further encomia and a final tribute, therefore does not appear to reflect the «austera sobrietà» (austere sobriety) that characterizes the *licenze* introduced in Viennese court productions between the late seventeenth and early eighteenth centuries. DAGMAR GLÜXAM, *Note sulla licenza nell'opera di corte viennese tra il 1705 e il 1740*, «Studien zur Musikwissenschaft», 56 (2010), *Feste Theophil Antonicek zum 70. Geburtstag*, pp. 103-112: 105, 112.

<sup>42</sup> Replaced by Fux with a four-part SATB *Tutti* episode.

<sup>43</sup> FUX, *Gli ossequi della notte* cit., p. XXXI.

Hor tu, benigna diva,  
 de' profondi pensieri,  
 a me, se tanto lice, apri i misteri.

Fux underscores this image by assigning Notte two contrasting arias, each centred on themes most commonly associated with nocturnal settings. The first, «Belle fiamme, che al cielo sorgete» – which likens the blazing of the torches that illuminate the gardens to the appearance of the dedicatee («luminose sembianze») – is structured around an expansive *Adagio* phrase rising to a<sup>4</sup>, followed by a dynamic *Allegro* section. Here, La Sutterin was able to display her agility in steep coloratura passages ascending into the upper register on «dileguarsi» (vanish), while also demonstrating command of a wide vocal compass that encompasses a darker tessitura.<sup>44</sup>

Notte

*Adagio* *Allegro*

Bel - le fiam - me, che al cie - lo sor - ge - te.

4

7

Bel - le fiam - me, che al cie - lo sor - ge - te di - le - guan - do il mio ge - lid' or -ror.

<sup>44</sup> The burning flame also recurs in the final aria of Notte included in the *serenata*, «Di sue glorie al suon, che spiace», in which the anger of the proud empress, who dislikes noise out of modesty, includes an extended coloratura on the word «avvampa» (bursts into flame).

11

Bel - le fiam - me, bel - le

14

fiam - me, che al cie - losor - ge - te di - le - guan -

17

do, di - le - guando il mio ge - lid'or -

20

-ror, che al cie - lo sor - ge - te di - le - guan -

23

do, di - le - guan - do il mio ge - lid' or - ror,

26

di - le - guan - do il mio ge - lid' or - ror.

Example 1: D. CUPEDA and J. J. FUX, *Gli ossequi della notte*, A-Wn, Mus.Hs.17998, Notte's aria «Belle fiamme che al cielo sorgete», mm. 1-28

The second aria, «Gli spazi del mondo», centred on the theme of encomium, presents a distinctive timbral characterization that is achieved through a martial timbral combination of bassoon, low strings, and harpsichord in unison. This sonority evokes the image of praise rising from the «deep abyss» («abisso profondo») and reaching the heavens, set in contrast to the *canterina*'s bright vocal line.

*Allegro*

Notte

Tutti fagotti  
violoncelli

Tutti violoni

Cembalo

5

10

Gli spa - zi delmon - do fac - ciam rim - bom - bar

Example 2: D. CUPEDA and J. J. FUX, *Gli ossequi della notte*, A-Wn,  
Mus.Hs.17998, *Notte*'s aria «Gli spazi del mondo», mm. 1-13

The night's exceptional and festive character as celebrated in the *sere-nata* is repeatedly highlighted by Silenzio and Sonno (the two male voices, with darker tessituras) in two gentle recitatives accompanied by the strings of the *Coro piccolo*. In «La stagione è pur questa», Silenzio emphasizes that night is the moment when the mind may spread its wings («inalzar l'ali»), reflecting the conception of night as a time of contemplation and prayer, and as the guardian of study, thus an allegory of wisdom. In «Senz'alternò riposo», he instead celebrates both the importance of rest and the notion that night is destined for this purpose, since – as Marino recalls in the lyric dedicated in the *Galeria* to Michelangelo's marble Night – «muta e pigra la notte è per natura» (the night is silent and slow by nature).<sup>45</sup> The idea of night as a silent and sombre time is further underscored by the timbral design of the aria «Sul mortal che stanco giace», within which Sonno is accompanied by instruments that create a hushed atmosphere and a more nuanced characterization; this is achieved through the use of chalumeaux, violins of the *Coro piccolo* «senza hautbois», and four violas da gamba.<sup>46</sup>

### 3. Virtuose in nocturnal scenes of Viennese opera

Night, however, was not only associated with dazzling imagery. Indeed, it was also understood and interpreted as something dark and sombre, a moment of torment or violence, a period linked to urgent decisions or prolonged waiting as well as intrigue and anguish. This image is prominently present in numerous dramas interpreted by Viennese female singers, in which precise indications concerning the passage of day and night are

---

<sup>45</sup> GIOVAN BATTISTA MARINO, *La Galeria, Le Sculture, Parte seconda*, Venice, Ciotti, 1619, p. 26. The madrigal had previously been published in the *Rime* (1604), Madrigal CLXVII (p. 133). On textual variants cf. MARCO LANDI, *Ecfrasi mariniane: La Galeria nell'autografo Varia 288.15 della Biblioteca Reale di Torino*, «L'Ellisse», 12/1 (2018), pp. 145-212: 147-148, 192.

<sup>46</sup> This argument is shared by a substantial number of works that include the intervention of the allegorical character of Night, such as *Il pastore d'Anfriso, a tragedia pastorale per musica* by Girolamo Frigimelica Roberti and Carlo Francesco Pollarolo (Venice, 1695), which ends with an aria in which Notte, accompanied by choruses of dreams and ghosts who play and dance, commands: «in silenzio profondo | languisca la natura e dorma il mondo» («in deep silence | let nature languish and the world sleep»).

often embedded in the verses or stage directions. In *Turno Aricino* by Silvio Stampiglia and Giovanni Bononcini, whose first act is almost entirely set at night,<sup>47</sup> an insomnia scene unfolds at daybreak (II.3). Here, Princess Livia (La Sutterin), the daughter of Tarquinius Superbus, sings two stanzas of an aria accompanied by traverso and chalumeau in which she declares her suffering in love («sofferenza d'amore»).

SCENA III

LIVIA < sola >

LIVIA O Dio, che pena è questa? **A (da capo)**

Se dormo amor mi desta,  
o non mi fa sognar  
altro che pene.

Livia, Livia infelice, **Recitativo**

riva di libertà, priva di pace,  
o come oppressa giace  
l'anima mia perché d'amor sospira!  
Misera! Non respira  
qual respirar soleva, aure serene,  
che parte un affanno,  
un più tiranno a tormentar la viene.

Da che m'innamorai, **B**

pace non ebbi mai,  
pace non so trovar,  
né avrò più bene.

O Dio, Ecc. **A (da capo)**

---

<sup>47</sup> See the references in scene I.3 («aure fresche in fin del giorno») and I.4 («Del sol la spera | sull'ocaso già guarda»; «Presso è la sera»), as well as the stage direction that characterizes the final sequence of the act from scene IX onward: *Notte. Piazza illuminata*. Indications of the brightening of the sky appear at the beginning of Act II, where Tarquinio admits: «ma dell'orror notturno | comincia l'ombra a dissipar l'aurora | olà, vanne Tarquinio, | pria ch'apparisca il sole» (II.1). The image of night as a time propitious to intrigue is instead proposed in the *Argomento*, which narrates Tarquinio's plotting against Turno during the night. Fundamental for the study of this opera remains ANGELA ROMAGNOLI, *Il 'Turno Aricino' di Silvio Stampiglia nelle versioni musicali di Giovanni Bononcini e Francesco Mancini*, in *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana*, eds. Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero and Angela Romagnoli, Naples, ESI, 1993, pp. 21-87.

This timbral blend (which is reiterated in other arias sung by the two *virtuose*)<sup>48</sup> and the aria's bipartite structure separated by a recitative have a metaphorical function: in effect, they equate to the periodic re-emergence of rationality from the world of dreams that characterizes awakening or the state of insomnia, within which the boundary between reality and fiction is not always clearly distinguishable. The hushed and indeterminate atmosphere of dawn is emphasized not only by the choice of instrumental accompaniment but also by La Sutterin's low tessitura, which is deployed with particular refinement.

The musical score is presented in four systems. Each system contains four staves: Chalameaux (Violin I), Traversier (Violin II), Livia (Soprano), and Basson (Bassoon). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'Largo'. The lyrics are written below the vocal staves.

Example 3: S. STAMPIGLIA and G. BONONCINI, *Turno Aricino*, A-Wn, Mus.Hs.17691, Livia's aria «O Dio, che pena è questa?» (II.3), mm. 1-27

<sup>48</sup> DAGMAR GLÜXAM, *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Tutzing, Schneider, 2006, pp. 457-464; LANZELLOTTI, «La Sig.<sup>ra</sup> Cunigunda Sutterin» cit., pp. 307-308, *passim*.

Two of the arias for Egeria, daughter of the usurper Turnus, which were entrusted to the prima donna Lisi, present intriguing features in terms of musical characterization. «Più non pianger la mia pena» (II.5), which is articulated in a fluid succession of isochronous quavers, bears the indication *alla siciliana*. Meanwhile, «Dopo la notte oscura» (III.10) features the indication *alla barcarola* and a dotted rhythm in triple subdivision, providing a contrast with the smooth flow of quavers in the preceding *siciliana*; the designated marking *Allegro* here equates to a moderately paced tempo. The rocking motion is paired with the image of the sun rising after a storm, providing a metaphor for the triumph that follows the most bitter suffering.

*Allegro alla barcarola*

Egeria

Do-polanot-te o-scu-ra sen-on-sor-gesse-ill

sol, par-reb-be a-gl'oc-chi no-stri ilsol men chia-ro

Example 4: S. STAMPIGLIA and G. BONONCINI, *Turno Aricino*, A-Wn, Mus.Hs.17691, Egeria's aria «Dopo la notte oscura» (III.10), mm. 1-10

Analogous solo scenes, in which a misty setting reflects both introspection and a tormented state of mind, recur in other dramas staged

during the reign of Joseph I, such as *Meleagro* by Pietro Antonio Bernardoni and Marc'Antonio Ziani (for the emperor's birthday in 1706). Elisa, a character extraneous to the myth and sung by La Sutterin, has two arias here that are set within an evening atmosphere.

The insomnia aria «Cerco invan tra molli piume», placed at the opening of Act II, is once again accompanied by basso continuo alone and set to a gentle, rocking lullaby rhythm in the minor mode. Offering the *canterina* an expressive opening on a sustained  $f\sharp^4$ , it also includes several plunges to a low  $f\sharp^3$  and  $e'$  followed by leaps that suggest the young woman's anxiety. This effectively reveals the contrast between the placid unfolding of the night, as represented by the smooth flow of the basso continuo, and the restless agitation of Elisa's sleepless soul.

Elisa

Cer - - co in-

van su - mol - li piu - me chiu - der gli oc - chi a undol - ce o - bli - o

Example 5: P. BERNARDONI and M. A. ZIANI, *Meleagro*, A-Wn, Mus.Hs.17175, Elisa's aria «Cerco invan su molli piume» (II.1), mm. 1-5

A few scenes earlier, in the aria «Già sul ciel va il dì morendo» (I.4), the setting sun had been likened to the loss of hope and the absence of the beloved Meleager. Here, too, the evening corresponds to a slow tempo (*Largo*) and accompaniment by the bass alone. This is articulated in detached quavers that – with a single «bota nel basso» (bass stroke, i.e. a sin-

gle chord) – seem to mark the inexorable passage of time, just like the ticking of a clock.<sup>49</sup>

Elisa

*Largo*

Già sul ciel va il dì mo - ren - do, et il dì del - la mia spe - me già per me for - se mo -

*Una bota nel basso* 5 6 6/5 b6 b5 4 3 6/5 b5 b5

4

-ri, già sul ciel va il dì mo - ren - do, e il dì del - la mia spe - me già per me for - se mo -

6/4 6 6/4 6 6/5 4 3

7

-ri, per me, per me, già per me for - semo - ri.

*p* 6 6 6/5 7 b6

Example 6: P. BERNARDONI and M. A. ZIANI, *Meleagro*, A-Wn, Mus.Hs.17175, Elisa's aria «Già sul ciel va il dì morendo» (I.4), mm. 1-9

A similar type of writing, with the same tempo indication, may be observed in the aria «Al par dell'uomo» from the oratorio *La sapienza umana illuminata dalla religione nella passione del figliuolo di Dio* by Giovan

<sup>49</sup> On the use of this term, also employed in *Il corago* as a synonym for “chord”, and its connection with plucked instruments cf. DIEGO CANTALUPI, *La tiorba e il suo uso in Italia*, Cremona, MV Edizioni, 1996, p. 79; GIULIA NUTI, *The Performance of Italian Basso Continuo: Style in Keyboard Accompaniment in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Aldershot, Routledge, 2007, p. 41. Also used by Ziani and Badia in various scores, this term likewise appears in the string parts as a probable articulation marking indicating the execution of detached notes, as suggested in several passages of Badia's *Le gare dei beni* (1700). See also *Gli ossequi della notte* cit., p. XXXIV.

Battista Ancioni and Marc'Antonio Ziani (1710).<sup>50</sup> The comparison between the coming of evening and the clouding of hope is a recurring theme, as is the association of the setting sun with death. Equally frequent is the idea that nightfall may endanger characters and expose them to violence and abuse. In *Teseo in Creta* by Pietro Pariati and Francesco Bartolomeo Conti, staged in 1715 for the birthday of Empress Elisabeth Christine, it is under cover of night that the ruthless Tauride (Francesco Borosini junior) attempts to abduct and then assault Carilda, a role sung by Regina Schoonians. Left alone to choose between yielding to him or dying, she cries out her indignation in the aria «Su, vibrare i vostri folgori», whose furious *da capo* bursts into the nocturnal setting by foregrounding interiority. The bitter central *Adagio* provides a contrast with this section; here, she laments her condition to the gods to the tapped accompaniment of detached strings, without harpsichord (IV.3). The agitation of the *da capo* and the icy character of this piece stand in contrast with the warmth of Teseo's (Orsini) preceding languid aria «Ti sento in questo seno» (IV.2), which is accompanied by the veiled timbre of chalumeaux and bassoon alone. Despite the negative connotation that emerges in this passage, what follows nevertheless shows that it is «le ombre» (the shadows) that enable Carilda's rescue by Piritoo (IV.4).

In the *drammi per musica* of the period, the theme of night is intrinsically linked to that of sleep, thus forming part of a long tradition of sleep scenes whose roots can be traced back to early Venetian opera. The equation between sleep and night must, however, be approached with caution, for sleep does not always imply a nocturnal situation.<sup>51</sup> This can be seen, for instance, in *Endimione* by Francesco de Lemene, which was adapted by Bernardoni and set to music by Giovanni Bononcini in 1706 on

---

<sup>50</sup> The aria is sung by Sapienza Umana, entrusted to Lisi Badia, accompanied in this oratorio also by Maria Landini (Religione). See the score in A-Wn, Mus.Hs.18696, ff. 32r-33r. La Badia sings the first accompanied recitative of the oratorio, which opens with a terrifying musical representation of a solar eclipse that plunges everything into darkness while «dall'abisso profondo | sorge infausta la notte» (from the deep abyss the baleful night rises).

<sup>51</sup> See HANNA WALSDORF, ELIZABETH DOBBIN, *Magical Sleep in Lully's Tragédie lyrique: The Case of Atys (1676)*, in *Sleep Music / Schlafmusik*, ed. by Katelijne Schiltz and Franziska Weigert, forthcoming (2026).

the occasion of the name day of Amalia Wilhelmina.<sup>52</sup> Performed by both La Badia and La Sutterin — i.e. respectively in the roles of Diana, goddess of the hunt and the moon, and the nymph Aurilla — each act in this work contains a moment of sleep.

Scenes	Setting	Situation	Arias associated with sleep	Singers
I.7-15	<i>Bosco</i> (daytime)	Long sequence in which Endimione sleeps on stage.	«Sonno placido gradito» (Endimione)	Albarelli
II.17	<i>Bosco</i> (daytime)	Aurilla wishes to fall asleep, but Amore disturbs her by imitating birdsong.	«Né mormorate» (Aurilla)	La Sutterin
III.1-3	<i>Cortile in tempo di note</i> (Courtyard at night)	Endimione speaks in his sleep and declares his affection for his faithful dog Dorinda. Diana intervenes, waking him angrily, and Aurilla sings of the arrival of dawn.	«Il riposo» (Endimione) «Ma tanta ingiuria» (Diana) «Già in Oriente» (Aurilla)	Albarelli La Badia La Sutterin

Table 1: P. A. BERNARDONI and G. BONONCINI, *Endimione*, sleep scenes

In the first of these instances, Endimione – who, according to legend, preserved his youth by sinking into eternal sleep<sup>53</sup> – falls asleep to the soft

<sup>52</sup> See the score in A-Wn, Mus.Hs.17685. The sleeping Endymion had already appeared in Francesco Cavalli's *La Calisto* (1651) and in operas on this subject produced throughout the seventeenth century, including those created for or within the circle of Christina of Sweden. BRUNO FORMENT, *Moonlight on Endymion: In Search of "Arcadian Opera", 1688-1721*, «Seventeenth-Century Music», 14/1 (2008). <https://sscm-jscm.org/v14/no1/forment.html> (accessed 31/01/2026).

<sup>53</sup> On the connection between Endymion's sleep and the night, one may also consider Giovan Battista Marino's madrigal *Endimione che dorme* («Sorge la notte ombrosa») from the *Favole* section of his *Galeria* (inspired by the painting *Diana and Endymion* by Ludovico Cardi, known as Il Cigoli), in which reference is made to dreamlike love and to the arrival of Diana, as well as to the intervention of Cupid. The night is described as a moment conducive to love, with a final invocation to Apollo in which the sun is asked to set, since during the night the chariot of the sun will be taken over by Cupid. Cf. GIOVAN BATTISTA MARINO, *La Galeria*, ed. by Carlo Caruso, Marco Landi, Lorenzo Sacchini and Beatrice Tomei, 3 vols., Milan, Ledizioni, 2024, vol. I, pp. 115-116. According to Fulgentius, Endymion used to stay awake at night in order to observe the moon and understand lunar motions. FABIVS PLACIADES FULGENTIUS, *Expositio Sermonum Antiquorum / Definizione di parole antiche. Introduzione, testo, traduzione e note*, ed. Ubaldo Pizzani, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1968, p. 67.

sound of chalumeaux. In this extended passage from Act I, which depicts the hunter asleep on stage for several successive scenes, two pivotal events unfold that determine the course of the plot. Diana catches sight of him and, in defiance of the prohibition against love that she herself has decreed, becomes enamoured with him. At the same time, Cupid (Amore in the Italian text) strikes Aurilla with his arrow, which likewise causes her to fall in love with Endimione.

The episode begins with the arietta «Sonno placido, gradito», in which the hunter invokes sleep before sinking into a deep slumber. The moment is accompanied by the muted sonority of the chalumeaux in a brief aria harmonically static, sustained over a prolonged bass pedal. The theme of sleep is reiterated in various forms throughout this scene, including via a reference to the «sonnacchioso tasso» (sleepy badger), who had been earlier driven away by Endimione, while the specifically diurnal nature of the repose is underscored by the expression «brev'ora» (brief interval). At the beginning of Act III, Endimione speaks in his sleep and declares his love for his faithful dog Dorinda; Diana – believing he is referring to a nymph – awakens him in irritation and sings the rage aria «Ma tanta ingiuria». This latter aria, with its decidedly tempestuous character, provides a stark contrast with the rustic night that forms its backdrop; the result is that Endimione, upon awakening, wonders whether what he has experienced is in fact reality or rather a nightmare. The aria is marked by a dynamic and timbral chiaroscuro between the full body of strings and passages featuring two first violins in unison and piano episodes for the *Tutti*. La Badia is required to execute virtuosic figurations in a high register alongside delivering extended coloraturas. The compositional devices in the instrumental writing underscore the dreamlike quality of the nocturnal situation, which seems to affect the character of the rage aria itself, lending it a more rustling and subdued timbre.

Great attention to timbre is also evident in the scene that immediately follows this one (III.3), within which Aurilla enters and sings the strophic aria «Già in Oriente», a hymn to the dawn. The gradual thinning of darkness until sunrise is rendered through a blend of winds and strings. More precisely, this entails two violin parts, oboes, recorders, and a bass line assigned to bassoons and bass recorders; these alternate with the continuo, which is only present in the instrumental ritornellos. The pastoral

atmosphere of peace – i.e. which is produced by the brightening up of the nocturnal sky, with Endimione in a state of drowsiness and semi-consciousness – creates a rarefied moment of temporal crystallisation; this is perfectly conveyed by the four-stanza strophic aria sung by the *canterina*, a metaphor for the cyclical alternation of day and night. Bononcini's setting is particularly ingenious: rather than repeating the same music for each of the four strophes, he illuminates the second (indicating the dispersal of the dawn) with a modulation to F major and a shift of the vocal line into a higher register, and adds a short coda to the fourth strophe to underline the comparison between the newly risen sun and the beloved Endimione. Particularly noteworthy is the fact that, immediately after this aria, Aurilla asks him what has occurred; recounting Diana's indignation, the hunter then reprises the concluding portion of her rage aria, creating an intriguing comparison between the voice of the *virtuosa* in the previous scene and that of the castrato Luigi Albarelli (known as Luigino). Barbane's aria «Alba cara, a l'or che in cielo» in *Ciro* by Pariati and Conti (1715) is also a hymn to the dawn; sung by Maria Landini, it is also based on a gently rocking repeated module that reflects the misty atmosphere of the aurora as it transforms into dawn (II.8). The placid continuo accompaniment allows for the free unfolding of her voice, offering sustained notes, ornamented phrases, and brief coloraturas that extend into La Landini's upper register.

That sleep represents a potentially dangerous moment is clearly exemplified in the final sequence of Act III of *Gli affetti più grandi vinti dal più giusto* by Donato Cupeda and Giovanni Bononcini (staged in 1701 for Joseph I's birthday). Here, after the attempted poisoning of the previous act, a further attempt is made on Hannibal's life. Keeping watch over him while he has fallen asleep singing the aria «Dolce sonno, vieni, vieni» is his daughter Alvira, portrayed by La Badia, who remains awake and sings the aria «Alma grande, posa alquanto» (III.8).<sup>54</sup>

Another notable example of a sleep scene is found in the anonymous and untitled opera known as *Feraspe*, which is attributed to Giovanni

---

<sup>54</sup> The music for these scenes is no longer extant, as only the score of Act I survives (A-Wn, Mus.Hs.18947). From this source one may infer the participation of the two *canterine* engaged at court in the previous year.

Bononcini and dated to 1703-1704.<sup>55</sup> The surviving score lacks the volume containing Act I; as such, it is not possible to establish the names of the vocal performers, nor is there any known libretto of the opera.<sup>56</sup> Nonetheless, considering both the conventions that were becoming established in Vienna during this period of transition and the customary employment of the two *canterine* in court productions, it seems highly likely that the two principal female characters, Doralba and Clarice (both soprano roles), were sung by La Badia and La Sutterin.<sup>57</sup> Scene 6 of Act III, set in a situation that is not explicitly nocturnal but dark – i.e. *carcere sotterraneo*, with frequent textual references to silence – presents Clarice on stage, disguised as Feraspe, as she falls asleep hoping to dream of her beloved. Don Pironto and Melissa wish to kill her, believing she is Feraspe, but the young

---

<sup>55</sup> The alternation of mandolin and theorbo within the same aria suggests the involvement of the court theorbist Francesco Bartolomeo Conti as performer, see ANGELA ROMAGNOLI, *Giovanni Bononcini*, in *MGG Online*, ed. by Laurenz Lütteken, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/597450> (accessed 31 January 2026). On the attribution of this work to Giovanni Bononcini on the basis of self-borrowings in the score, cf. LOWELL E. LINDGREN, *A Bibliographic Scrutiny of Dramatic Works Set by Giovanni and his Brother Antonio Maria Bononcini*, Ph. D. diss., Harvard University, 1972, pp. 103, 801-802; ID., *Vienna, the «natural centro» for Giovanni Bononcini*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII. Atti del VII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Lovenjo di Menaggio, 15-17 luglio 1997)*, ed. by Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Antonio Luppi e Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1999, pp. 365-420: 404. Cf. also SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof* cit., pp. 125, 580; JOHN H. ROBERTS, *Giovanni Bononcini and Handel's Early Roman Music*, «Analecta musicologica», 44 (2010), pp. 187-209: 192. The attribution of the work to Antonio Maria Bononcini and the title *Teraspo, ovvero l'innocenza giustificata*, proposed in a nineteenth-century note on the guard leaves of the score (A-Wn, Mus.Hs.16016, vol. II, f. [III]r), were subsequently reported – although the composer's name is marked as «muthmaßlich» – in JOSEPH MANTUANI, *Tabulae codicum manuscriptorum praeter graecos et orientales in Bibliotheca palatina Vindobonensi asservatorum*, ed. Academia Caesarea Vindobonensis, 10 vols., Vienna, Gerold, 1864-1899, IX (1897), p. 90; ALEXANDER VON WEILEN, *Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hof-Theater*, Vienna, Hölder, 1899; and CARLO FRAJESE, s. v. *Antonio Maria Bononcini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani, 1970, XII, pp. 346-348, which also indicates a presumed performance at the Favorita Theatre on 15 November 1704. This attribution must, however, be regarded as erroneous. The dramatic text does not correspond to Silvani's *L'innocenza giustificata* (first set to music in 1698).

<sup>56</sup> Cf. the score in A-Wn, Mus.Hs.16016, vols. I-III.

<sup>57</sup> The other principal female character is Alfreda; however, her part is notated in the contralto clef, whereas Melissa's part – despite her being a comic character – is written in the soprano clef.

woman wakes in time and sings the aria «Mare irato è quest'amore», in which the voice forms a dialogue with the mandolin in the *da capo*, accompanied by pizzicato strings and by the theorbo in the central section. The aria is remarkable for its vocal virtuosity: after the long ritornello entrusted to the mandolin,<sup>58</sup> Clarice is called upon to sing extended and demanding coloraturas reaching up to b<sup>4</sup>, as well as phrases involving the lower register and requiring the management of long breaths. This type of writing was frequently employed for the two *virtuose* active at court during the final years of Leopold I's reign, particularly in the case of La Sutterin. The following examples highlight two passages of particular interest which, if future research were to demonstrate that they were composed for these two female singers, would attest to the exceptional level of executive demands required of these performers.

The image displays two systems of a musical score. The first system includes staves for 'Unisoni senz archi', 'Mandolino', and 'Clarice'. The Clarice part has the lyrics 'co - re la na - vi - cel'. The second system starts at measure 47 and shows the Clarice part with the lyrics 'la, la - na - vi -'. The Mandolino part features intricate rhythmic patterns throughout both systems.

<sup>58</sup> On the use of the mandolin at the Viennese court cf. GLÜXAM, *Instrumentarium und Instrumentalstil* cit., pp. 625-636.

53

- cel

58

*con archi*

*Violino et hautbois*

*2. Violino et hautbois*

la.

*Tutti con archi*

Example 7a: [G. BONONCINI], [*Feraspe*], A-Wn, Mus.Hs.16016, Clarice's aria «Mare irato è quest'amore» (III.6), mm. 43-61

Unisoni e hautbois

Tiorba

Clarice

ce - de a la pro - cel

6# #

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 123, consists of four staves: a vocal line (treble clef), a mandolin line (bass clef), a violin line (treble clef), and a bass line (bass clef). The second system, starting at measure 127, consists of four staves: a violin line (treble clef), a bass line (bass clef), a vocal line (treble clef), and another bass line (bass clef). The word "Tutti" is written above the second violin staff in the second system. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Example 7b: [G. Bononcini], [*Feraspe*] A-Wn, Mus.Hs.16016, Clarice's aria «Mare irato è quel d'amore» (III.6), mm. 118-130

The connection between evening settings and the mandolin become a topos in the eighteenth century,<sup>59</sup> following the custom of associating certain delicate sounding instruments with the night. Examples of this latter practice include the use of the viola d'amore as a concertante instrument in three works by Bononcini staged during Joseph I's reign: namely, *Marte placato a poemetto drammatico* by P. A. Bernardoni and A. Ariosti (1707);

<sup>59</sup> One of the most famous arias evoking a dark atmosphere through solo mandolin and pizzicato violins functioning as *bassetto* is Juditha's «Transit aetas, volant anni» in Antonio Vivaldi's *Juditha Triumphans* RV 644, Part II of which includes an extended nocturnal sequence with several arias associated with nocturnal themes.

*Turno Aricino a dramma per musica* (1707); and *Gli ossequi della notte a serenata* (1709), the latter two mentioned earlier.<sup>60</sup> In the first composition, for which neither the libretto nor the score specifies the instrumental forces, the aria is sung by Venere (La Sutterin), who is able to placate Marte, the later of whom is awakened at the beginning of the work by Pace. Although it is not possible to determine whether a dark scenic frame was envisaged, Venere is insistently described as the goddess of light,<sup>61</sup> capable of pacifying Marte and Guerra, while Joseph I – praised as a champion of peace and a merciful emperor – restores to the Earth «l’universal riposo» (universal rest). These references account for the subdued colouring of the final aria «Sa il destin», entrusted to Venere before the concluding duet with Marte, in which the soprano voice is accompanied by chalumeaux, oboes, bass chalumeau, and viola d’amore.<sup>62</sup>

In the other two cases, the viola d’amore is instead associated with male characters and with the tenor voice. In *Gli ossequi della notte*, it is employed together with two viole da gamba in Sonno’s aria «Caro mio ben», hypnotic and calming in character, inviting Pasitea to fall asleep upon his breast. The viola d’amore again functions as an instrument of regained calm and is paired with the chalumeau in *Turno Aricino* (for the birthday of Joseph I of Habsburg in July 1707), where it appears in a bucolic context (III.5). In this latter case, however, it is followed by a dark episode prompted by a sudden change of scene, in which the stormy «cielo oscuro» (dark sky), illuminated only by lightning and thunder, forms the backdrop to bellicose events. This mirrors the darkness of the «delirio» (delirium) into which Turno plunges, as he imagines himself challenging the Capitoline she-wolf and then threatening to commit suicide (III.6).<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> GLÜXAM, *Instrumentarium und Instrumentalstil* cit., pp. 348-351.

<sup>61</sup> Upon his entrance, the allegorical character Danubio asks «ma qual su questa riva | lume spunta improvviso?» (2but what light suddenly appears upon this bank?2) and then praises «lo splendore | sol de’ tuoi rai» (the splendor of your rays alone), while the beloved Marte, at the sight of her, remarks: «splender tu fai, d’ogni intorno le rive a questo fiume» (you make shine all around the banks of this river). See Bernardoni’s text, published in the collection of his dramatic poems, under the title *Il Danubio consolato*. PIETRO ANTONIO BERNARDONI, *Poemi drammatici*, Vienna, Van Ghelen, 1707, pp. 123-136.

<sup>62</sup> See the score in A-Wn, Mus.Hs.19125, ff. 113r - 119r.

<sup>63</sup> Night also provides the backdrop to armed ambushes in *Ciro* by Pariati and Conti (II.5-7), staged in Vienna in 1715, though already set to music by Albinoni at the Teatro San

Particularly noteworthy is the construction of the scene's soundscape: in addition to thunder, which was most likely produced by stage machinery, the presence of soldiers with detuned timpani and muted trumpets is prescribed.

The theme of a suicide attempt also recurs in the drama *L'Etearco* by the same authors, staged a few months earlier during Carnival 1707. In this work, La Sutterin appeared as the court lady Mirene and La Kaplerin as the young princess Fronima, introduced in disguise and eager for revenge against her cruel father Etearco (sung by the contralto Francesco Ballerini). Rich in indications concerning the passage of time, the opera likewise presents night as a dark moment and as a time of machinations and anguish, as well as a propitious occasion for the appearance of supernatural figures and ghosts. The image of a night unfavourable to love is introduced by Fronima, who – in an evening atmosphere as the shadows deepen and the moment of her revenge approaches (II.9) – awaits her beloved Polimnesto. In the following scene, he invokes the star of Venus that precedes the dawn and compares the encroaching night to the torment of waiting to be reunited with his beloved. To this vision of darkness as a form of living death is opposed the praise sung by Mirene. In the aria «Se mai saprai», she addresses her beloved Aristeno, Etearco's brother, with a message of love beyond death – one, indeed, that finds its truest expression precisely in the night, that realm of shadows (II.6).

Se mai saprai,  
che il ciel crudele  
mi volle estinta, sospira e di:  
“Mirene mia visse fedele,  
Mirene mia fedel morì.”

E dopo morte a te d'intorno  
verrò di notte, verrò di giorno,  
cangiata in ombra, fedel così.

---

Cassiano in Venice during carnival 1710. The scene – once again populated exclusively by male characters – is described as «Boschetto foltissimo tra il campo de' Persiani e la città, che si vedrà in lontano. Notte, e luna in cielo» (Very dense grove between the Persian camp and the city, which will be seen in the distance. Night, and moon in the sky).

In this poignant aria, Bononcini exploits the different vocal tessituras mastered by La Sutterin. The central section first explores the upper register («e dopo morte a te d'intorno»), followed by a sudden plunge into the low register («verrò di notte»), before there is then a further excursion into the middle-upper range («verrò di giorno | cangiata in ombra, fedel così»). In this expressive passage, the composer prescribes the dynamic marking *piano sempre* for the unison violin counterpoint, underscoring its whispered character and reinforcing the previously established evening setting.<sup>64</sup> The scene then shifts abruptly in mood from the serious to the comic, almost as if echoing the lovers' sentimental effusions; Delbo and Zelta exchange a few lines alluding to the metaphor of light, the latter telling Delbo that he is her sun while simultaneously comparing her to the moon (II.8). The night that envelops the second half of Act II and much of Act III centres on Fronima's revenge; she exploits the darkness to masquerade as her own ghost, firstly terrorizing Mirene, who has been imprisoned for having rejected Etearco (II.12), and then, in a tragic sequence, Etearco himself (III.5). Here, an alcove enables Fronima, already tormented by dreadful nightmares, to speak unseen to her father. The scene is highly effective and culminates in Etearco's attempted suicide. This is immediately thwarted by Fronima, who serves as the dramatic pivot of the sequence, even though the section's only aria, «E quando avrà mai fine il mio martiro?», is entrusted to her father. The result is that this focuses attention on the tyrant's drama: terrified by nocturnal visions, he resolves to renounce Mirene and set her free.

Although the apparition of Fronima's ghost in *L'Etearco* represents a deception only made possible by darkness, the idea of night as a realm of

---

<sup>64</sup> The incipit «Se mai saprai» (If ever you shall know) was associated by Giuseppe Tartini with several of his violin compositions, including the second movements of the violin concertos GT 1.A23, GT 1.C02, and GT 1.b1, as well as the first movement of the Violin Sonata GT 2.D6. The violinist was certainly acquainted with Bononcini's aria, since the Grave of Concerto GT 1.b1 reprises, varies, and ornaments its opening (in the other three cases the resemblance is more tenuous). The identification of the source is confirmed by the Tartini autograph preserved in I-Pca, D.VII.1902/92, in which the incipit is recorded as a ciphered motto. Cf. *GT: Catalogo tematico delle composizioni di Giuseppe Tartini*, <http://catalog.discovertartini.eu> (accessed 31 January 2026); PIOTR WILK, *Poetical mottos in Tartini's concertos – The latest concordances and questions*, «Musica Jagellonica», 19/1, pp. 81-99.

the supernatural or of ritual recurs frequently in Viennese dramas of the period. In *Teseo in Creta*, the «solito rito» that is to lead Carilda into the Minotaur's labyrinth is performed before sunrise (III.3):

MINOSSE	Dov'è Carilda?
TAURIDE	Or che già cade il sole, qui custodita or or verrà.
MINOSSE	Si tragga con il solito rito a l'ombra infausta di que' cipressi; e là, qual rea, si asperga con quella che l'aspetta onda funesta.
TAURIDE	Ubbidirò. Poi ne la densa notte io stesso la trarrò d'Androgeo a l'ara vittima, e voto, onde morir poi vada.

Tauride, however, does not intend to sacrifice Carilda, with whom he is infatuated; instead, he plans to abduct her and take her as his wife. A sensual, divine-like ritual also appears in the *dramma per musica* *Mario fuggitivo* by Stampiglia and G. Bononcini, which was staged during the Carnival period in 1708.<sup>65</sup> In the invocation, set in a dark environment in Act III, scene eight, Giulia (La Badia), who is believed to be Argene, invites her husband Icilio (the castrato Domenico Tollini) to take part. He is also present on stage, but appears disguised as the slave Elisa. Giulia moves towards an «antro oscuro» (dark cave) where she removes the veil covering her face and breast, always keeping her back to the audience. She then sings an echo aria in *doppi quinari* with Icilio, who is believed to be guilty of having cheated on her with Dalinda. —This piece bristles with *sdrucchioli*, the metre of infernal evocations. She subsequently

---

<sup>65</sup> The nocturnal situation, explicitly declared in scene 12 of Act II (prison scene, cf. *infra*), may in fact extend throughout much of the following act, as suggested by several expressions in III.1 («Fra l'ombre della notte», and at the close of the scene Icilio accompanies himself at the spinetta in the aria «L'armonia dell'usignolo», associated with the a nocturnal bird); III.2 («per la novella aurora»); III.6 («in quest'ora importuna»). In the same scene, Dalinda (La Sutterin) sings the aria «Non so se avrai mai bene» broad and and highly virtuosic in character, leading the singer to manage a range from D<sup>3</sup> to Bb<sup>4</sup>. Although not explicitly stated, the text suggests that the opera closes at dawn, while the new day is indirectly celebrated in the final chorus of the opera (III.[11]), where metaphorical reference is made to the «raggi del sol» (rays of the sun). Cf. LANZELLOTTI, «*La Sig.<sup>ra</sup> Cunigunda Sutterin*» cit., pp. 290-291.

calls him by name, revealing that she has recognized his true identity, and turns towards him unveiled before re-entering the cave. As in *L'Etearco*, this revelation scene – in which the intervention of the supernatural, is only simulated – is rich in indications concerning staging and gesture. This consequently underlines its dramaturgical importance shortly before the resolution of the plot.

- GIULIA Sovra quel marmo assisa  
chiuder dovrai quasi dormendo i lumi,  
che degli eventi suoi  
vedranno poi quel che ne sanno i numi.
- ICILIO E la virtù d'Argene  
tanto val, tanto puote?
- GIULIA Io di magiche note *Cava fuora un libro.*  
l'ordine serbo in queste carte impresso.  
E tutto posso e tutto fo con esso.
- ICILIO All'opra, Argene.
- GIULIA All'opra.

*Fa un circolo con la verga intorno al sasso, dove seder deve Icilio.*

- GIULIA In mezzo a questo cerchio,  
che dalla verga mia formar tu vedi,  
baciala, passa e siedì.

*Icilio, bacciata la verga, entra nel circolo e si mette a sedere.*

- GIULIA In quell'antro nascosa (*sic*)  
Quel che forte dirò, piano dirai;  
poi là dentro vedrai  
se Mario avrà il destin pietoso o crudo.  
Non temer, chiudi i lumi.
- ICILIO Ecco, li chiudo.

*Icilio si mette in atto di dormire; entra Giulia nell'antro, dove canta non veduta l'aria seguente, replicata da Icilio ed intanto ella si leva il velo, o la tintura, che le copriva il volto e il seno.*

- GIULIA Spirti dell'Erebo, ombre sentitemi.
- ICILIO Spirti dell'Erebo, ombre sentitemi.
- GIULIA Dal cupo baratro venite a me:

ICILIO Dal cupo baratro venite a me:  
 GIULIA su, su, mostratemi, su, su, riditemi  
 ICILIO su, su, mostratemi, su, su, riditemi  
 GIULIA se il Fato arride, non vuole a Mario  
 ICILIO se il Fato arride, non vuole a Mario  
 GIULIA o se contrario  
 ICILIO o se contrario  
 GIULIA a lui non è.  
 ICILIO a lui non è.

*Spiri, Ecc.*

*Giulia vien fuori dall'antro disvelata la faccia e il seno, ma con la schiena volta al popolo, facendo circoli con la verga per aria e per terra.*

GIULIA Destati, Icilio.  
 ICILIO Icilio?  
 GIULIA Icilio,  
 ICILIO O dei!  
 GIULIA or segui il passo mio.

*Si incammina per rientrare nell'antro, seguitata da Icilio e giunta su l'apertura di quello gli si volta in faccia.*

GIULIA Che sei Icilio tu sei, Giulia son io!  
 ICILIO Giulia! Son fuor di me.  
 GIULIA Vanne, chi mi tradì più mio non è!  
 ICILIO Con affetti mendaci,  
 sol per mio scampo amai Dalinda.  
 GIULIA Taci.

Bononcini's music offers a highly realistic rendering of the episode. After a brief dotted introduction rich in dissonances, the orchestra falls silent during Icilio's echo responses, leaving space for the pure interplay of echo between the two characters. More generally, the careful delineation of the day's progression and the phases of the sun's movement constitutes one of the strategies by which dramatists confer greater verisimilitude in their works. In essence, this allows them to be situated within a temporal framework that animates the characters' actions and lends substance to the unfolding drama. From this perspective, references to both dawn and sunset,

as well as to conditions of darkness, represent concrete markers of the passage of time and of the inexorable advance of the action.

*Adagio*

Giulia

Icilio

Spir - ti del -

-I'e - re-bo om - bre sen - ti - te-mi

Spir - ti del - I'e - re-bo om - bre sen - ti - te-mi

7 61

Example 8: S. STAMPIGLIA and G. BONONCINI, *Mario fuggitivo*, A-Wn, Mus.Hs.18268, duet «Spiriti dell'Erebo, ombre sentitemi» (III.8), miss. 1-9

This scene is of particular interest since it reveals yet another facet of night as a moment of revelation and truth, anticipating reflections that would become characteristic of eighteenth-century thought on the subject.<sup>66</sup> Between the reception of well-established *topoi* of *dramma per musica* and recent innovations, Viennese opera ultimately incorporated and developed a theme typically associated with dark or nocturnal settings and

<sup>66</sup> Cf. KOSLOFSKY, *Evening's Empire* cit., p. 279, *passim*.

widely present in Italian opera between the late seventeenth and early eighteenth centuries: the prison scene.<sup>67</sup>

Particularly noteworthy, both for the presence of two female singers and for the treatment of their voices, is the prison scene at the end of Act II of Bononcini's *L'Etearco*. The dark setting is essential to Fronima's disguise, as she pretends to be her own ghost in order to arouse Mirene's sense of guilt; cursing her and departing after extinguishing the light, she leaves the lady in total darkness. The text of Mirene's aria «Mura che mi chiudete» is particularly revealing: the first section conveys her painful psychological condition, mirroring the darkness in which she is trapped, while the details provided offer numerous cues concerning lighting. These effectively render audible what can scarcely be seen, such as the movement of her pupils – a symbol of the lady's terror – which is emphasized by the transition to accompanied recitative. Of an enchanting and supernatural character is Fronima's double invocation «Crudel per te, per te crudel son morta» (Cruel for you, for you I died cruel), cast in chiasmic form.

#### SCENA XII

*Notte. Stanza angusta con piccol lume.*

MIRENE, e poi FRONIMA.

MIRENE Ecco: trofeo son io  
d'un barbaro regnante,  
ma quest'alma costante  
non sarà mai trofeo del suo desio.  
Così potesse il core  
aver forza maggiore  
d'un interno che prova alto spavento.  
E più fiero lo sento  
in questa parte oscura  
dove piccola face arde e scintilla;  
l'una e l'altra pupilla  
timida intorno aggiro  
e ogni cosa che miro orror m'apporta.

**Obbligato recitative**

---

<sup>67</sup> Angela Romagnoli's monograph "*Fra catene, fra stili, e fra veleni*", cit. is devoted specifically to this topic.

FRONIMA Crudel per te, per te crudel son morta. **Secco recitative**

MIRENE Ombra dolente, oh Dio,  
dimmi che brami o fa che mora anch'io.

FRONIMA Del genitor tiranno  
se tu sarai compagna al letto e al soglio  
con inquieto affanno  
voglio agitarti e voglio,  
sdegnata, a te d'intorno  
esser furia la notte, inferno il giorno.

MIRENE Farò quel che tu chiedi,  
anzi quel che tu chiedi il cor desia,  
la colpa non è mia,  
se rimanesti assorta.

FRONIMA Crudel per te, per te crudel son morta.

*Smorza il lume e parte.*

MIRENE Ah, ferma, e ferma i passi:  
m'inviti a venir teco,  
poi d'un carcere cieco  
involta nelle tenebre mi lassi.

Mura che mi chiudete  
Fatemi cangiar sorte.  
O apritevi, o cadete,  
datemi o libertade, o tomba e morte.

FINE DELL' ATTO SECONDO

*Segue ballo di spiriti folletti.*

Both the staging cues and the text call attention to the darker tessitura of this *virtuosa*. Bononcini opens the scene with a few bars for the strings marked by slow repeated notes. These evoke the woman's anguish, who is torn between guilt and her fear of Etearco. Her extreme invocation of death is then rendered by a sudden descent to a low B-flat on «cadete» (you fall) and to a c' at the close of the aria on the word «morte» (death).<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> See the transcription of the entire scene in ROMAGNOLI, "Fra catene, fra stili, e fra veleni" cit., pp. 265-269, and of the aria alone «Mura, che mi chiudete», with commentary, in LANZELLOTTI, «La Sig.<sup>ra</sup> Cunigunda Sutterin» cit., pp. 283-285.

Circumstantial evidence suggests that this scene may have enjoyed particular success. Indeed, in the following Carnival, the same authors introduced no fewer than two nocturnal prison scenes in Bononcini's *Mario fuggitivo*, which appear back-to-back at the end of Act II.<sup>69</sup> Scene twelve, which features Mario «incatenato dentro la carcere» (chained inside the prison), employs a slow, chordal passage of repeated string figures that introduces his indignant lament «Duri ferri superbi voi siete | che Mario stringete».<sup>70</sup> A reprise of this aria appears, albeit with comic effect, in the following scene (II,13); this gives voice to the comic character Floro, now imprisoned by Mario and Icilio, who sings «Duri ferri superbi voi siete | che Floro chiudete». Beyond the connection between the situations – emphasized as this is by the reuse of the same musical material and a brief recurring instrumental ritornello – the two scenes display a complex alternation of recitative, instrumental passages, lyrical episodes, and agitated moments, thus dynamically activating the nocturnal setting. Unlike the all-female prison scene in Bononcini's *L'Etearco*, however, no female singer is involved here, although Icilio wears women's clothing and appears under the name Elisa.

This articulated form, designed to stage contrasting affects, also characterizes later prison scenes involving female singers. A particularly significant example occurs in Conti's *Teseo in Creta*, where of Arianna's long monologue at the opening of Act V was entrusted to the composer's wife, Maria Landini Conti.

---

<sup>69</sup> A prison scene was also introduced in *Turno Aricino* (II.11-13), performed after *L'Etearco* in the summer of 1707. Cf. ROMAGNOLI, "Fra catene, fra stili, e fra veleni" cit., p. 400.

<sup>70</sup> The scene is set in an open space described as «cortile che corrisponde al cancello di un'orrida carcere» (courtyard corresponding to the gate of a horrid prison), connected to an enclosed space by a physical barrier, thus allowing natural external nocturnal darkness and artificial internal darkness to coexist. Romagnoli emphasizes that in this case both spaces – the prison and the courtyard – must be practicable. *Ibid.*, p. 239.

ATTO QUINTO

SCENA I

*Orrida sotterranea, che serve di carcere alle vittime già estratte per darsi al Minotauro.*

ARIANNA Foschi orrori, aure infauste, ombre funeste, **Obbligato recitative**  
crudi marmi, empî ferri, aspre ritorte, *Largo e staccato*  
e di stragi e di morte  
fieri preludi e immagini spietate,  
tormentatemi, *Presto*  
spaventatemi!  
Voi del mio cor tutto il terror non siete; *Adagio/Presto*  
de l'alma mia tutto il dolor non fate. *in close alternation*  
Venga la morte. Oh, Dio! Patria mia cara,  
dolce genitor, così vi perdo?  
Venga la morte, sì, ma non si vanti  
d'esser sola cagion di questi pianti.

No, non piango perché moro, **Interrupted aria**  
innocente e sventurata,  
sol per Teseo, che anche adoro... *leading into the recitative*

Menti, mio labbro. Io Teseo adoro? Menti. **Secco recitative**  
Più di voi, duri sassi, egli è crudele;  
più di voi, mie catene, egli è inumano.  
Sparse quel cor, quel ciglio  
una lagrima sola, un sol sospiro  
su quella che ascoltò mortal sentenza?  
No, può l'empio salvarmi e non si muove;  
può liberar la patria, e non lo vuole;  
per Carilda Arianna e 'l soffre e tace;  
Arianna a un mostro e lo comporta.  
Tal mi abbandona il crudo e mi vuol morta.

Teseo è un mostro d'ingrata incostanza, **Interrupted aria**  
una furia di rea crudeltà.  
Teseo solo... *leading into the recitative*

Introduced by an *enumeratio* in ascending climax, the monologue unfolds in two stretches of *sciolti*, the first incorporating a distich of octosyllables and two interrupted arias. The symmetry – underscored by the lexical correspondence between the two arias' final verses – is counterbalanced by remarkable variety, which is conveyed through figures of

repetition and rhetorical questions. Conti heightens this sense of variety by setting the first sequence as an accompanied recitative with extensive modulations; the fragmented alternation between moments of panic-stricken stasis and fierce invective underlines this character, before this then culminates in the aria «No, non piango perché moro» that is accompanied by *basso passeggiato*.<sup>71</sup> The scene opens with a brief instrumental ritornello for strings without harpsichord, slow and detached, akin to that opening the nocturnal prison scene and Mirene’s aria in *L’Etearco*.<sup>72</sup>

The image displays two musical excerpts. The first excerpt, titled "Adagio e staccato", features a string quartet (Violini) and a basso continuo (Senza cembalo). The music is in a minor key with a common time signature. The second excerpt, titled "Adagio" and "Staccato", features Violini and Mirene. Mirene's part includes the lyrics "Mu - ra che".

Example 9a: S. STAMPIGLIA and G. BONONCINI, *L’Etearco*, A-Wn, Mus.Hs.18267, prison scene: instrumental introduction and Mirene’s aria «Mura, che mi chiudete» (II.12), mm. 1-3

<sup>71</sup> See the score in A-Wn, Mus.Hs.17197/3, ff. 48r-55r. The entire scene is transcribed *ibid.*, pp. 277-285.

<sup>72</sup> On the use in late seventeenth-century Italian opera of accompanied recitatives in situations “that invoke an appropriately shadowy atmosphere, such as oncoming sleep, foreboding, night, and incantation”, cf. HARRIS SHERIDAN SAUNDERS, *The repertoire of a Venetian opera house (1678-1714): the Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo*, Ph. D. diss., Harvard University, 1985, pp. 183, 258.

*Largo e staccato*

Violini

*Senza cembalo*

Example 9b: P. PARIATI and F. B. CONTI, *Teseo in Creta*, A-Wn, Mus.Hs.17196, prison scene: instrumental introduction

Yet whereas the focus in the earlier opera lies on Mirene's terror and remorse – i.e. first enveloped in partial darkness by the tyrant and then in total darkness by Fronima – the darkness of the underground prison in which Arianna is confined is transformed from an adverse force into an intimate womb in which she can express her pain and disappointment caused by Teseo. The way Pariati and Conti set this section not only emphasized the *canterina's* voice and interpretative qualities, but also her stage presence, and acting skills. Already in the preceding solo scene that closes Act III, Arianna – believing herself to have been betrayed by Teseo, and yet still in love with him – sings the aria «Parlo a te cor mio. Rispondi», in which the heart's confused palpitations are materialized in the responses of the unison violin and oboe lines (III.7). This aria is situated within a nocturnal sequence of extraordinary breadth that begins in Act III and continues through to Act IV; this is set against a backdrop of an atrium with colonnades that are both illuminated and have transparent columns, offering an intriguing enhancement of lighting effects in dark situations. The sequence may be understood to extend even further than this, possibly even up to the end of the opera, with the bright *licenza* celebrating Empress Elisabeth Christine and, at her feet, the rays of the radiant

dawn.<sup>73</sup> The prison scene at the opening of Act V maintains an enclosed dark setting, although the subsequent change of scene – i.e. the amphitheatre in which Teseo duels with Tauride – contains no explicit reference to lighting. At the end of the act, however, after Teseo has slain the Minotaur and defeated Tauride in combat, Minosse exclaims: «Il ciel di Creta | le stelle non mirò mai più serene» (The sky of Crete has never seen the stars more serene), while the final chorus «Venga il dì, che fe beato» (Let the day come that made us blessed) hails the arriving sun.<sup>74</sup>

The interest of poets and composers in these situations as a source of inspiration for effective dramaturgical and musical solutions makes it possible to situate the presence of these *virtuose* within the ongoing search for Viennese musical theatre innovations. These examples show how night and darkness do not merely function as a frame within which dramatic plots unfold or as a means of fixing conventional and topical situations; rather, they reveal that it is a permeable dimension that reflects or conditions the human soul, an additional sphere that may inspire fear, and also one that acts as an interlocutor with whom one may open up and speak from the heart.

#### 4. Conclusions

The first fifteen years of the eighteenth century proved to be decisive for the consolidation of female singers on the Viennese stage. Entrusted with roles of exceptional prominence, demanding both vocal virtuosity and refined expressive capacity, *virtuose* such as Anna Maria Lisi Badia, Kunigunde Sigl Sutter, Maria Landini Conti, Franziska Maria Regina Schweizer Schoonians, and Catharina Kaplerin – each pursuing a distinct artistic trajectory – infused the dramatic productions of the Habsburg court with renewed vitality. Through the expressive potential of their voices and

---

<sup>73</sup> The importance attributed by the authors to the final *licenza* is underscored by the printed libretto, in which it appears in the form of an acrostic on the motto «ELISABETTA CRISTINA VIVA». PIETRO PARIATI, *Teseo in Creta*, Vienna, Van Ghelen, [1715], p. 69.

<sup>74</sup> An interpretation positing an expansion of the night, encouraged by a literal reading of the dramatic text, would entail a distortion of dramatic verisimilitude, since it would require imagining Teseo entering the labyrinth and engaging in combat at the very threshold of sunrise, although already at the end of Act IV Minosse declares: «Tosto che spunti il giorno a noi vicino» (As soon as the day rises near us) (IV.7).

their commanding stage presence, they encouraged composers to experiment with new and original solutions. What emerges is a panorama of heterogeneous approaches, shaped both by engagement with conventions inherited from the Italian peninsula and by the individual creative perspectives of composers active in Vienna.

The arias and scenes examined here, whether situated in outdoor nocturnal contexts such as *Gli ossequi della notte*, a *serenata*, or embedded within the more intricate dramaturgical structures of *Endimione*, *L'Etearco*, and *Teseo in Creta*, underscore the central role of female singers in articulating the expressive and symbolic dimensions of night. At the same time, they reveal how the dramaturgical situations assigned to these women – often characterised by distinctive timbral combinations, static or hypnotic musical effects, theatrical devices such as echo, or complex formal designs exemplified by prison scenes – provided fertile ground for artistic self-definition. In negotiating spaces of darkness, enclosure, and revelation, these performers emerged not merely as interpreters of nocturnal affect, but also as agents in the transformation of Viennese musical theatre. In this way, these performers were gradually brought from the shadows into the light of success, paving the way for the great female singers who, over the course of the eighteenth century, would cross the Viennese stage.

## *Abstract*

Nel primo quindicennio del Settecento la presenza stabile di alcune canterine contribuì in modo decisivo al rinnovamento dell'opera e degli altri generi drammatici in lingua italiana in auge alla corte asburgica di Vienna. Virtuose quali Anna Maria Nonetti detta La Badia, Maria Landini Conti e Kunigunde Sigl detta La Sutterin divennero le interpreti ideali delle parti femminili concepite dai nuovi poeti cesarei, e con la propria voce e la propria presenza scenica stimolarono i maggiori compositori attivi a corte a elaborare nuove soluzioni timbriche, formali ed espressive. Il contributo si focalizza sull'analisi drammaturgica e musicale di alcune serenate e scene notturne incentrate sui temi della notte, del sonno, del buio e dell'ombra, interpretate dalle canterine attive nella capitale asburgica. Verranno prese in considerazione composizioni di Giovanni e Antonio Maria Bononcini, Johann Joseph Fux, Marc'Antonio Ziani e Francesco Bartolomeo Conti, evidenziando il loro personale trattamento della scrittura vocale e del virtuosismo e l'accostamento della voce femminile ad impasti strumentali ricercati, volti a una resa drammaturgica efficace. L'esame congiunto dei contesti esecutivi, della messinscena e delle implicazioni metaforiche e drammaturgiche di questi *topoi* consentirà di mettere in luce come la dimensione notturna abbia costituito un terreno privilegiato per valorizzare le potenzialità di queste virtuose. L'analisi di alcuni casi di studio permetterà quindi di evidenziare strategie compositive eterogenee e di individuare consuetudini esecutive, soluzioni formali ricorrenti e specifici accostamenti timbrici, ridefinendo il ruolo delle canterine nel processo di rinnovamento del teatro musicale viennese tra la fine dell'impero di Leopoldo I e l'inizio di quello del figlio Carlo VI d'Asburgo.

*Appendice. Donne viste dall'opera: un  
saggio e una drammaturgia*



*Se sono le donne a comandare.*

*Il ruolo del gentil sesso nei drammi giocosi di Carlo Goldoni nella stagione 1750-1751 al teatro Tron di San Cassiano*

All'interno del catalogo dei drammi comici per musica scritti da Carlo Goldoni, cinquantaquattro titoli tralasciando intermezzi e farsette,<sup>1</sup> troviamo un *hapax*, l'espressione «dramma bernesco» che ricorre esclusivamente nel frontespizio de *Il mondo alla roversa*, uno dei due soli titoli dell'avvocato veneziano a proporre anche l'«o sia»; nello specifico, *Il mondo alla roversa o sia Le donne che comandano*.<sup>2</sup> Non che la dicitura «dramma bernesco» oppure «opera bernesca» fosse poi così diffusa al di fuori della produzione goldoniana.<sup>3</sup> Ne sono attestati pochi esempi,<sup>4</sup> sovente collegati alla figura del librettista napoletano Antonio Palomba; a tal proposito si può citare, proprio perché rappresentata in laguna, *Orazio*, opera bernesca in musica da rappresentarsi in Venezia nel teatro di San Moisè nell'autunno del 1743 (Venezia, Girolamo Bortoli, 1743), con musica di Gaetano Latilla e Giovanni Battista Pergolesi.<sup>5</sup> Altro *hapax* del *Mondo alla roversa* è l'argomento; la vicenda è incentrata su una situazione politica affatto singolare, nella quale un'isola situata agli antipodi è

---

<sup>1</sup> Goldoni scrisse sei intermezzi a 2 voci, cinque a 3 voci, tre a 4 voci e due farsette a 4 voci; per un approfondimento sui drammi comici per musica cfr. *Carlo Goldoni. Drammi comici per musica*, a cura di Silvia Urbani e Anna Vencato, 4 voll., Venezia, Marsilio, 2007-2020.

<sup>2</sup> L'altra attestazione riguarda il dramma giocoso *La scuola moderna o sia La maestra di buon gusto* andato in scena al teatro San Moisè nell'autunno del 1748.

<sup>3</sup> Il termine 'bernesco' deve la sua origine al poeta e drammaturgo toscano Francesco Berni (1497-1535), noto per aver dato vita al 'capitolo bernesco', vero e proprio genere letterario che ebbe numerosi imitatori non solo nel Cinque-Seicento, ma anche nel Settecento (soprattutto tra i poeti dell'Arcadia) e persino nell'Ottocento.

<sup>4</sup> I titoli sono dieci; una semplice ricerca al'interno del repertorio e archivio di libretti in rete *Corago* attesta sei risultati utilizzando l'espressione 'dramma bernesco' (incluso *Il mondo alla roversa*), quattro per l'espressione 'opera bernesca' e uno solo per 'commedia bernesca' (in realtà quest'ultima segnalazione contraddistingue un titolo apparso anche sotto l'etichetta 'dramma bernesco').

<sup>5</sup> Ad Antonio Palomba, oltre a *Orazio*, sono ascrivibili *L'amante tradito* (Brescia, 1744), *Giramondo* (Amburgo, 1745), *Le cantatrici* (Milano 1758).

governata dalle donne. Provocazione, ironia, parodia, satira, premonizione? Sarebbe azzardato pensare a una combinazione di tutti questi ingredienti? Partendo dall'analisi di questo dramma giocoso, anzi bernesco, si cercherà di comprendere il ruolo svolto dal gentil sesso all'interno degli spettacoli dati al San Cassiano tra l'autunno 1750 e il carnevale 1751.

La vicenda si conclude in maniera categorica: «Le donne che comandano | è *Il mondo alla roversa* | che mai non durerà».<sup>6</sup> Queste sono le parole pronunciate contemporaneamente sia dal coro delle donne che da quello degli uomini. Un finale esplicito nel quale gli ultimi tre versi risuonano come una massima, un avvertimento rivolto al «sesso femminile» proprio quando, nel Settecento, le donne avevano iniziato le loro battaglie (ancora oggi attuali) per il raggiungimento dell'uguaglianza fra i sessi e già avevano ruoli di governo in diverse aree del continente europeo.<sup>7</sup> Come si è giunti a tale epilogo? Come accennato in precedenza, la vicenda del *Mondo alla roversa*, opera messa in scena a Venezia nell'autunno del 1750, è ambientata in un'isola agli antipodi governata da un consiglio donnesco. La scena si apre in un «cortile spazioso, ornato di spoglie virili all'intorno, acquistate in varie guise dalle accorte femine».<sup>8</sup> Tulia (soprano), Aurora (contralto) e Cintia (contralto) entrano in scena portando «vittoriose insegne» e «cattene» che servono per soggiogare i maschi, i quali liberamente si legano, diventando così inermi artefici della loro prigionia. In particolar modo spiccano gli amanti delle tre donne: Rinaldino (soprano), Graziosino (basso) e Giacinto (basso). Ha così inizio il regno delle donne che Aurora definisce «di speranza pieno», la cui piena realizzazione non sarà così scontata; lo si vedrà con lo svolgersi dell'azione.

L'orgoglio degli uomini è stato dunque sottomesso ma fin da subito le tre protagoniste si pongono un problema piuttosto delicato: cosa fare, chiede Tulia, per mantenerli assoggettati? C'è già il timore che il viril sesso, sebbene incatenato e asservito, possa in qualche modo risvegliarsi e ribaltare la situazione. L'interrogativo evidenzia la personalità delle tre protagoniste; se Cintia ritiene che si debba mostrare crudeltà, Aurora consiglia di lusingarli e di amarli per poi prendersene gioco. Tulia non avalla né l'una né l'altra proposta, ma opta per una soluzione il più possibile equilibrata: «Or clemente, or severo | il nostro cor si mostri | ed il

---

<sup>6</sup> Cfr. *Il mondo alla roversa*, III.ultima, vv. 1309-1311.

<sup>7</sup> Si pensi ad esempio a Maria Teresa d'Austria e a Caterina II di Russia.

<sup>8</sup> Cfr. *Il mondo alla roversa*, I.1, didascalia.

sesso virile a noi si prostri». <sup>9</sup> Tuttavia Cintia non è d'accordo: «Ognun pensi a suo senno» asserisce, aggiungendo di voler assolutamente trattare gli uomini «aspramente». Un quesito, tre donne, tre opinioni diverse tra di loro agli antipodi (anche se gli antipodi, per definizione, dovrebbero essere solamente due). Goldoni mette in scena tre tipologie di figure femminili dissonanti e contrastanti tra di loro; volendo utilizzare degli epiteti alla maniera di François Couperin nei suoi *Pièces de clavecin*, <sup>10</sup> o come lo stesso Goldoni in *Arcifanfano re dei matti* declina i vari personaggi (ovviamente pazzi), <sup>11</sup> si potrebbe definire Cintia 'la crudele', Aurora 'la seduttrice' e Tulia 'la razionale'. Il timore di perdere il dominio è grande. In fin dei conti, osserva Tulia, il potere delle donne consiste nella seduzione e nell'oratoria. Cosa mai potrebbero fare contro la forza degli uomini se questi si scuotessero dal giogo? Aurora, a questo punto, non può far altro che appurare la bontà delle parole di Tulia, accostandola per questo a Cicerone di cui porta il nome gentilizio. Urgono decisioni immediate; la stessa Tulia decide di riunire il consiglio affinché siano stabilite regole più chiare per rendere impossibile la ribellione del genere maschile, quel «Fiero leon, che audace», cantato nell'aria di paragone della terza scena del primo atto, capace di compiere efferate stragi se tornasse alla sua originaria fierezza. All'interno della settecentesca *querelle des sexes* le donne al governo sembrano avere a propria disposizione solo armi spuntate, idee contrastanti e soluzioni vaghe.

Se l'impero delle donne (questo il titolo dato alla ripresa di Lubiana nel 1757) <sup>12</sup> poggia evidentemente su fondamenta alquanto precarie, la parte maschile del regno è ben lontana dal curarsi delle questioni politiche; lo dimostra Graziosino, il primo dei tre schiavi a entrare in scena. Amante di Aurora, è tutt'altro che scontento del suo stato di subalternità; anzi, si ritiene fortunato, soprattutto perché il suo amore è corrisposto da Aurora o almeno così sembra. In effetti la donna lo dichiara nella sua aria della quarta scena («Quegl'occhietti sì fubetti»), ma aggiunge un 'a parte' significativo: «Ei gode tutto. | E questo è il frutto | della lusinga. | Ami o lo

---

<sup>9</sup> Cfr. *ivi*, I,2, vv. 49-51.

<sup>10</sup> Si possono citare, a titolo esemplificativo, *L'enchanteresse* oppure *La diligente*.

<sup>11</sup> *Arcifanfano re dei matti*, dramma comico per musica di Polisseno Fegeo, pastor arcade, da rappresentarsi nel teatro Giustiniani di San Moisè il carnevale dell'anno 1750, Venezia, Modesto Fenzo, 1750; per citare solamente le protagoniste femminili, queste sono Madama Gloriosa, Madama Semplicina e Madama Garbata.

<sup>12</sup> *L'impero delle donne*, dramma giocoso per musica da rappresentarsi nell'augusta città di Lubiana, Lubiana, Anna Elisabetha Reichhardt, 1757.

figa | donna che vuole | l'uomo incantar». <sup>13</sup> La seduttrice sta giocando le proprie carte con efficacia e discrezione, fatto dimostrato dalla felicità del cicisbeo nell'aria «Quando gli augelli cantano» (I.5). La condizione idilliaca del basso caricato contrasta con quella del povero Giacinto alle prese con Cintia; essere l'amante di questa donna crudele dà talmente tanto filo da torcere da spingere l'uomo ad affidarsi alle divinità (Giove, Plutone e Nettuno) per riuscire a spezzare il suo legame con la donna, anche se basta poco per fargli cambiare idea: come Graziosino, anche Giacinto è pronto a tutto e disposto a soffrire la sua pena purché Cintia lo ami. Aurora e Cintia hanno messo in pratica con i loro amanti quanto prospettato nel colloquio tra le tre donne: lusinga e amore la prima, il cui cinismo è ancor più evidente nell'aria «Se gli uomini sospirano» (I.7), cattiveria e crudeltà la seconda. Che importanza ha la sofferenza maschile? Gli uomini non si comporterebbero allo stesso modo con le donne? Con una importante precisazione: devono essere vendicate tutte quelle donne che ancora sottostanno al potere degli uomini («ed or di quelle misere | vendetta si fa qui»). <sup>14</sup> Le parole di Cintia portano alla luce due aspetti: la rivalsa del genere femminile nei confronti di quello maschile e la diffusione del potere delle donne. Il regno di Tulia, Cintia e Aurora non è un *unicum*; i versi «Laddove delle femine | il regno ancor non v'è» <sup>15</sup> fanno intendere come già diversi luoghi siano governati dalle donne. Tuttavia questo impero si erge a *exemplum* e come tale deve riscattare tutto il gentil sesso che, a sentir Giacinto, tanto gentile non sembra affatto.

Fin qui Goldoni ha presentato le due coppie buffe Aurora-Graziosino, Cintia-Giacinto; manca all'appello quella che si può considerare la coppia seria del dramma, ossia Tulia e Rinaldino. Mentre Tulia ha già fatto la sua comparsa sulla scena anticipando il profilo del personaggio, di Rinaldino ancora non sappiamo nulla se non il nome, il quale potrebbe indirizzarci verso facili commenti: un Rinaldo in sedicesimo, un eroe docile, un piccolo eroe, un eroe subalterno, insomma uno pseudoeroe. I due compaiono assieme nella scena ottava del primo atto nella quale il dialogo mostra come la donna non voglia assumere comportamenti esagerati, bensì cerchi di essere con il suo amante «quanto basta severa e orgogliosa» ma «anco pietosa», preoccupandosi addirittura di chiedergli se lo *status* di suddito gli pesi. Dall'altra parte Rinaldino, che si definisce il più fedele dei servi di

<sup>13</sup> Cfr. *Il mondo alla roversa*, I.4, vv. 162-167.

<sup>14</sup> Cfr. *ivi*, I.7, vv. 324-325.

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, I.7, vv. 320-321.

Tulia, è felice del suo vassallaggio perché lo porta a godere «pace e contenti». A questo punto un ulteriore intervento di Tulia desidera dimostrare la superiorità femminile nei confronti del mondo maschile, adducendo l'argomento che gli uomini sono trattati pietosamente dalle donne e non crudelmente come invece succedrebbe se i ruoli fossero invertiti: «Noi con pietà trattiamo | i vassalli ed i servi e non crudeli | siamo coll'uom, qual colla donna è l'uomo»;<sup>16</sup> e ancora «condannate dal vostro ingrato sesso | far per noi si dovria lo stesso. |Ma nostra autorità, nostro rigore | temprerà dolce amore».<sup>17</sup> Una Tulia magnanima che si fa portavoce dell'intero mondo femminile con quel 'noi' che dovrebbe includere ogni singola donna del pianeta. Tuttavia la realtà è un'altra e Tulia stessa dovrebbe averne contezza poiché una delle sue colleghe (o rivali?), Cintia, non ha proprio nessuna intenzione di mostrare pietà nei confronti del suo schiavo. Dunque anche Rinaldino, come prima Graziosino e, con accenti diversi, Giacinto, è felice di essere servo tanto più che Tulia si dimostra *domina* pietosa. Nonostante ciò, nel monologo della scena nona dubbi e rimorsi si insinuano nell'animo del presunto eroe a causa di una condizione che la dignità stenta ad accettare («e mi sgrida l'onore, a mio dispetto»),<sup>18</sup> a dimostrazione che la sottomissione di Rinaldino probabilmente non è mai stata totale. La società governata dalle donne è ben delineata e soprattutto sono ben tratteggiati i profili delle tre governanti che potrebbero essere associati ad altrettante dentritici, dirette o indirette, del potere dell'Europa settecentesca: Maria Teresa d'Asburgo regnante dal 1740 al 1780, Caterina II imperatrice di Russia dal 1762 al 1796, la marchesa di Pompadour, favorita di Luigi XV dal 1745 al 1764. In queste tre donne del Settecento potrebbero rispecchiarsi rispettivamente Tulia, Cintia e Aurora.

Anche le caratteristiche dei personaggi maschili sono molto chiare: Graziosino, disposto a tutto nei confronti di Aurora la quale ricambia l'amore verso di lui; Giacinto, anch'egli propenso a fare qualsiasi cosa per l'amata Cintia e tuttavia pronto a tradirla se questa continuasse a trattarlo con disprezzo. Infine Rinaldino, felice ma dubbioso malgrado Tulia possa considerarsi una donna sensibile e rispettosa. Fra i tre il più instabile è Giacinto; nella scena decima inizia a fare il filo ad Aurora provocando così la gelosia di Cintia (I.11) la quale promette bastonate all'amante e incolpa la

---

<sup>16</sup> Cfr. *Il mondo alla roversa*, I.8, vv. 356-358.

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, I.8, vv. 363-366.

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, I.9, v. 387.

rivale di averlo sedotto. Dal canto suo, Aurora si difende dicendo di aver fatto quello che tante donne attuano e giunge a intimidire Cintia: «Allor che sapia | di darvi gelosia, | voi dovrete tremar dell'arte mia». <sup>19</sup> Sembra l'inizio di una lotta intestina che potrebbe portare alla distruzione dell'impero femminile (come osserva realisticamente Cintia: «Distritto in questa guisa | nostro impero sarà»), <sup>20</sup> ma Aurora è incurante di questa eventualità. Il suo obiettivo è di non cedere nei confronti di Cintia ma di resistere al «fasto superbo e altero» della compagna. Così ha inizio il finale d'atto. Sia Cintia che Aurora vogliono per sé Giacinto il quale tenta di districarsi dalla spinosa situazione in cui si è cacciato proponendo di dividersi fra le due. Ovviamente l'offerta è respinta e le femmine intimano a Giacinto di decidere: Aurora gli promette il cuore, mentre Cintia gli riserva un bastone. A questo punto la scelta diventa molto più semplice e, inevitabilmente, Giacinto risolve di allontanarsi con Aurora.

Il secondo atto si apre con il consiglio delle donne riunito; Tulia aveva deciso di convocarlo già nelle battute iniziali del primo atto allo scopo di definire regole efficaci al mantenimento dello *status quo*. La saggia seria ricorda che per mantenere la libertà acquisita è necessario mostrarsi «fide, caute, pietose» e guardarsi da tre atteggiamenti: «Da troppa tirannia, | dalla incostanza e dalla gelosia». <sup>21</sup> Come già ricordato, i pareri di Tulia, Aurora e Cintia sono però tra loro discordi. A Tulia Aurora risponde, anche alla luce di quanto da poco accaduto con Giacinto, difendendo la possibilità di conquistare più vassalli e di essere libera di amare chiunque. Cintia invece stigmatizza il comportamento di Aurora, rivendicando il libero arbitrio: «Faccia ognuna a suo senno; | ognuna si conduca come vuole | finché la libertà goder si puole». <sup>22</sup> Visto lo stallo della situazione, Tulia propone di introdurre una nuova forma di governo; accettata da tutte, si opta per la monarchia. In questo modo, siccome una sola persona «impera e regge, | tutti avranno a osservar la stessa legge». <sup>23</sup> Inizia a questo punto un ballottaggio che dovrebbe decidere chi dovrà guidare il nuovo governo. Ma, come prevedibile, la gelosia e la smania di potere hanno il sopravvento; di conseguenza la votazione non sortisce nessun risultato perché, come dice Tulia, «niuna donna acconsente | all'altra star soggetta; | a

---

<sup>19</sup> Cfr. *ivi*, I.11, vv. 430-432.

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, I.11, vv. 433-434.

<sup>21</sup> Cfr. *Il mondo alla roversa*, II.1, vv. 515-516.

<sup>22</sup> Cfr. *ivi*, II.1, vv. 543-545.

<sup>23</sup> Cfr. *ivi*, II.1, 554-555.

ognuna piace il comandar sovrano | e soggiogarle si procura invano». <sup>24</sup> Finisce così la lunga prima scena dell'atto secondo in cui tutte e tre riflettono su come ottenere il potere per sé stesse; Cintia e Aurora partono, lasciando Tullia da sola sul palcoscenico a pronosticare una fine oramai prossima del loro dominio.

Al di là dell'evidente riferimento alla modalità di elezione del doge, è interessante puntare l'attenzione sul seguito di donne che accompagna Tullia, Cintia e Aurora nel «feminile consiglio» e che interviene a più riprese in questa lunga scena d'apertura: «Libertà, libertà; | cara, cara libertà»; e ancora: «Non so se meglio sia | per noi la monarchia | o pur la libertà». Chiose per nulla incoraggianti, tanto più se pronunciate da chi dovrebbe sostenere con forza il nuovo ordine stabilitosi. Invece sono proprio altre donne a denunciare la mancanza di fiducia nell'impero femminile. Se questa sfiducia sia provocata da invidie e risentimenti o provocata da effettiva cognizione di causa, non è dato sapersi; tant'è che i reciproci screzi fra le tre protagoniste daranno man forte all'evento che sconvolgerà la vita di questa pacifica isola agli antipodi. Mentre i tre damerini sono riuniti in un «giardino delizioso alla riva del mare» (II.3), indaffarati a cogliere fiori per le proprie amate - rose, gelsomini e tulipani (che inducono un evidente doppio senso) - Rinaldino avvista un'imbarcazione «ripiena d'uomini» diretta proprio verso di loro. Le donne non tardano a rendersi conto dell'accaduto e giungono armate alla riva per imprigionare tutti i naviganti, senza accorgersi però che alla cattura è sfuggito uno dei marinai, Ferramonte, nascostosi per difendere la propria libertà. Scampato il pericolo, il nuovo arrivato incontra Rinaldino (II.6) il quale confessa che gli uomini dell'isola hanno sacrificato la libertà al potere del «dio bendato». Ferramonte non può far altro che constatare la loro miseria: «Misera gioventù, misera gente, | nata per divertirsi e non far niente». <sup>25</sup> In queste parole potrebbe celarsi anche la sempre viva dicotomia tra vecchie e nuove generazioni: Ferramonte, una sorta di vecchio saggio guidato dall'esperienza (di cui il navigare è metafora), cerca di far rinsavire il più giovane e sprovvisto Rinaldino. Inganno, falsità, incanto, tradimento sono in realtà le caratteristiche delle donne secondo il nuovo arrivato, il quale assicura a Rinaldino che, seguendo i propri consigli, potrà finalmente liberarsi dalla prigionia. Le esortazioni del marinaio raggiungono un personaggio che già aveva messo in dubbio il proprio operato, spinto da quell'orgoglio che

---

<sup>24</sup> Cfr. *ivi*, II.1, 614-617.

<sup>25</sup> Cfr. *Il mondo alla roversa*, II.6, vv. 714-715.

difficilmente si riesce a cancellare. Pur non sapendo come liberarsi dalle catene dell'amore, Rinaldino comprende gli argomenti di Ferramonte.

A questo punto l'azione diventa ancora più intrigante e intricata; nell'ottava scena del secondo atto si mette in luce fino a che punto le protagoniste sono disposte a spingersi pur di ottenere per sé, e solo per sé, il comando. Entra Cintia, armata di spada, con in mente un piano ben preciso che il suo schiavo, Giacinto, dovrà realizzare. Sì, proprio Giacinto, il quale nel frattempo, pentito delle *avances* ad Aurora, torna a essere fedele alla più cinica delle tre donne. Che tipo di incarico attenderà Giacinto? La spada brandita dalla fanciulla non lascia spazio a idilliache interpretazioni: infatti il malcapitato dovrà uccidere ben cento donne. Giacinto, che aveva interpretato la situazione in tutt'altro modo credendo di doversi trafiggere, perde subito il suo coraggio (se mai l'ha avuto) ma, spinto dal ricatto di Cintia («Se voi ciò fate, | mio sposo alfin sarete | e meco regnerete; e quando mai | ricusaste obbedir il mio precetto, | vi passerò con questa spada il petto»),<sup>26</sup> giura di ammazzare tutte le donne. Tuttavia non è per nulla convinto sul da farsi: «Vorrei e non vorrei; | sono fra il sì ed il no. | Penserò, studierò, risolverò»<sup>27</sup> va ripetendo, come se avesse a disposizione un tempo illimitato. Puntualmente proprio in quell'istante gli si avvicina Aurora la quale, accorgendosi dell'arma, subito immagina un tradimento da parte di Giacinto che cerca invano di farsi coraggio e che, non appena Aurora gli rivolge la parola, desiste dal suo compito e arriva a negare il motivo per cui ha con sé una spada, giustificandosi in maniera poco credibile: «Son un novello immitator d'Orlando».<sup>28</sup> Smascherato da Aurora, non solo vuole confessare il piano di Cintia (non sarà necessario, Aurora intuisce il complotto) ma, preso dal panico, perde la spada che viene prontamente recuperata da Aurora. La situazione è a un punto di non ritorno. Aurora ha in mente soltanto un pensiero: la vendetta che dovrà essere compiuta dal suo schiavo, Graziosino. Quest'ultimo saprà comportarsi da vero uomo o mancherà di audacia come Giacinto? Domanda scontata; la paura prende il sopravvento sul giovane che cerca di congedarsi appena vede l'arma, ma desiste scoprendo la reazione disperata di Aurora: «Ah misera ch'io sono! | Amo un ingrato che per me non sente | né timor né pietà».<sup>29</sup> Allora, anche se malvolentieri, chiede il da farsi e venuto a sapere che lo sgradevole

---

<sup>26</sup> Cfr. *ivi*, II.8, vv. 820-824.

<sup>27</sup> Cfr. *ivi*, II.9, vv. 858-860.

<sup>28</sup> Cfr. *ivi*, II.9, v. 874.

<sup>29</sup> Cfr. *Il mondo alla roversa*, II.10, vv. 948-950.

compito è quello di uccidere Cintia, dopo vari tentennamenti decide di accettare anche se il timore è tutt'altro che vinto. Il secondo atto si avvia così alla conclusione (II.12) nella quale sono protagoniste la coppia buffa e la caricata; il litigio iniziale fra Cintia e Giacinto viene interrotto dall'entrata di Aurora e Graziosino che tenta ripetutamente di colpire Cintia senza riuscirci. La situazione è chiara: Cintia e Aurora sono allo scontro frontale, pronte a qualsiasi azione pur di governare l'isola ma demandano il gesto estremo ai loro rispettivi schiavi che sono pronti a tutto, almeno a parole, ma che impallidiscono non appena si parla di armi e svenamenti. Le donne hanno soggiogato gli uomini, certo, ma questi ultimi hanno perso ogni brandello della loro virilità risultando così inutili se non addirittura dannosi agli interessi delle loro stesse *dominae*. Fortunatamente le sorti dell'isola non sono solo nelle mani del duo Cintia-Aurora.

Nel frattempo Ferramonte sarà riuscito a convincere Rinaldino? L'*incipit* dell'atto terzo rivela la risposta. Il nuovo *look* di Rinaldino, abbigliato da guerriero, sottolinea il rinsavimento dello pseudo eroe («eccomi ritornato | uomo qual fui nelle primiere spoglie»)<sup>30</sup> e allo stesso tempo è prodromo dell'imminente cambiamento che sconvolgerà il regno delle donne, trasformazione che diventerà ineludibile poco dopo quando Tulia, spaventata dai comportamenti irrazionali che le femmine hanno assunto pur di raggiungere il potere, implora l'amante di difenderla e accetta di «esser a voi soggetta, | rinunciar del comando | ogni ragione a voi».<sup>31</sup> Ferramonte se la ride vedendo «queste femine umiliate | venir con un pochino di vergogna | come le cagnoline da Bologna»,<sup>32</sup> mentre Rinaldino, imparata la lezione, si ripromette di non commettere una seconda volta il medesimo errore. Dopo Tulia, tocca ad Aurora chiedere pietà a Graziosino che, commosso, l'accetta senza remore. Si va pian piano disfacendo il regno delle donne le quali, come dice la stessa Aurora, sono nate «per esser onorate | ma non per comandar».<sup>33</sup> La più restia a rassegnarsi è Cintia, ormai impazzita a causa della troppa brama di potere (emblematico a tal proposito il breve pezzo chiuso della scena sesta: «Il capo mi frulla, | la te-

---

<sup>30</sup> Cfr. *ivi*, III.1, vv. 1068-1069.

<sup>31</sup> Cfr. *ivi*, III.2, vv. 1101-1103.

<sup>32</sup> Cfr. *ivi*, III.3, vv. 1118-1120. Il riferimento è al 'bolognese', razza canina da compagnia di piccola taglia diffusa a Bologna nel Settecento; la bestiola solleticò la fantasia di Gasparo Gozzi che nel 1760 scrisse *Le avventure di Lillo cagnuolo bolognese*, racconto in prima persona della vita di un fortunato cane del XVIII secolo.

<sup>33</sup> Cfr. *ivi*, III.5, vv. 1175-1176.

sta sen va. | La la laranlella | la lan laranlà»), ma anche lei alla fine è costretta a umiliarsi e a chiedere la pietà di Giacinto. Tutto, dunque, si è ristabilito. Gli uomini hanno ritrovato la loro fierezza, le donne si sono arrese all'evidenza di non poter comandare a causa della loro stessa invidia e bramosia. Finalmente Ferramonte può esprimere la sua lode al cielo per un epilogo che ristabilisce la superiorità della componente maschile.

Il dramma giocoso vede fin dal principio le donne protagoniste di un nuovo ordine nel quale il genere femminile governa su quello maschile. Non si sa come si sia giunti a tale situazione, se per uno scherzo del destino o perché agli antipodi il predominio donnesco è la norma; fatto sta che gli uomini di quest'isola se ne devono stare in disparte a compiere tutte quelle azioni che nella società reale sono affidate e affidiate al gentil sesso (o perlomeno alla componente femminile di una certa classe sociale). Tuttavia le donne sembrano poco avvezze al comando, paventando fin da subito una possibile rivolta da parte del genere maschile; mancano di esperienza ma soprattutto mancano di una visione collettiva che guardi al bene comune e non solamente al proprio *ego* e ai propri appetiti. Ammesso e non concesso che le donne siano state artefici del loro predominio, è invece lampante come siano esse stesse causa della loro rovina. Tulia aveva invano messo in guardia le sue colleghe. Per mantenere la loro libertà avrebbero dovuto ben guardarsi da un governo tirannico, dalla volubilità e dalla gelosia; la gelosia, più di tutto, ha minato nel profondo sia la vicenda politica (nessuna donna ha votato per l'altra) sia quella sentimentale (le *avances* di Aurora fanno abboccare Giacinto). L'intervento dall'esterno di Ferramonte, in viaggio da chissà quale mondo (forse il mondo reale), se da un lato ha il merito di risvegliare in Rinaldino l'uomo che era stato un tempo, dall'altro trova una situazione già deteriorata all'interno della quale la sola Tulia si rende conto che le donne, accecate dall'invidia, dalla superbia e dall'orgoglio, si sono cacciate in una cruenta e fatale lotta intestina. Non le resta altro che chiedere a Rinaldino la sua protezione giurandogli amore e fedeltà. L'effetto domino ha inizio. Per quanto gli uomini siano frolli, effeminati, volti alle occupazioni più umili, dopo un doveroso ravvedimento il mondo deve essere retto dalla componente maschile. Le donne potranno comandare da dietro le quinte.

Tornando allo sguardo d'insieme sui libretti comici di Goldoni, e in particolare a quelli che presentano un sostantivo femminile nel titolo, solo uno sparuto numero accetta il plurale: *Il mondo alla roversa* con il suo sottotitolo *Le donne che comandano, Le donne vendicate, Le pescatrici, Le*

*virtuose ridicole*.<sup>34</sup> Ne *Il mondo alla roversa* le protagoniste sono tre: Tullia, Aurora e Cintia (la seria, la semiseria e la buffa) sembrano essere la declinazione di un paradigma. Chissà se anche nei confronti delle altre donne goldoniane, quelle vendicate, si può giungere a conclusioni simili.

*Le donne vendicate* vanno in scena nel carnevale del 1751 al teatro Tron di San Cassiano. La compagnia è la medesima di quella de *Il mondo alla roversa* (compresi ballerini, coreografo, scenografo e costumista): Angela Conti detta la Taccarini (specializzata nei ruoli *en travesti*; ne *Il mondo alla roversa* interpretava Rinaldino, ora è Casimiro), Agata Sani (Tullia / Doralice), Serafina Penni (Cintia / Eleonora), Annunciata Manzi (Aurora / Livietta), Girolamo Piani (Giacinto / Roccaforte), Giovanni Leonardini (Graziosino / Volpino), Anastasio Massa (Ferramonte / Flaminio). A questi si aggiunge Berenice Penni nel ruolo di Emilia. La misteriosa isola agli antipodi, Venezia, lascia il posto a Bologna, già evocata nel *Mondo* nelle parole di Ferramonte e città tanto cara alla virtuosa di Benedetto Marcello.<sup>35</sup>

Il primo atto si apre all'interno di un'osteria con i quattro uomini, Casimiro, Roccaforte, Volpino e Flaminio, intenti a bere e mangiare allegramente assieme a quattro «giovinotte». Partite le ragazzine «spiritose, brillanti e modestine», i quattro confessano che cosa sarebbero disposti a fare per il gentil sesso. Flaminio darebbe tutto per loro, addirittura si strapperebbe il cuore; Roccaforte, che si definisce «furioso, terribile e feroce», appena vede una donna trasforma la sua fierezza in amore; Casimiro invece farebbe qualsiasi cosa a patto che venga ricambiato da un amore onesto. A questo punto interviene Volpino stigmatizzando il comportamento dei tre «pazzi». L'atteggiamento di Volpino è completamente differente; egli agisce da *tombeur des femmes*, seducendo contemporaneamente da quattro a sei donne senza versare una lacrima (quindi senza innamorarsene) e senza spendere un soldo. Partito Volpino, Casimiro e Flaminio si interrogano sulle modalità scelte dall'amico mentre Roccaforte inveisce contro quei comportamenti, ergendosi a strenuo difensore delle donne poiché «Fide son tutte quante».<sup>36</sup> Ancora una volta c'è di mezzo una spada; evocata da Roccaforte, comprendiamo che il novello cavaliere non ha gran

---

<sup>34</sup> I termini 'donna'/'donne' sono poco utilizzati da Goldoni all'interno dei titoli dei drammi giocosi; oltre ai due già citati vi è solamente *La donna di governo*.

<sup>35</sup> Cfr. BENEDETTO MARCELLO, *Il teatro alla moda*, edizione critica a cura di Michele Geremia, Treviso, Diastema, 2015.

<sup>36</sup> Cfr. *Le donne vendicate*, I.2, v. 104.

dimestichezza con l'arma o comunque ha dei trascorsi piuttosto imbarazzanti. Attraverso una specie di formula magica invita la spada a fare il suo dovere: «Spada, spada fatale | orribile, terribile, bestiale, | bada ben, bada bene, | non fare come facesti... Eh c'intendiamo. | Allorché ci troviamo | alla rissa, al duello | non mi cader di mano in sul più bello». <sup>37</sup> Il *focus* ora si sposta sulle amiche Doralice ed Eleonora che commentano quanto riportato loro dalle figlie dell'oste: Volpino si fa beffe delle donne cantando una canzonetta sentita a Milano ed eseguita da un suo amico, Menichino (il riferimento è a *La mascherata*, ulteriore titolo andato in scena nel carnevale del 1751 al San Cassiano). <sup>38</sup> Le due fanciulle confessano di essere state entrambe innamorate di Volpino ma ora non lo sono più; anzi, c'è voglia di vendetta. *Lupus in fabula*, entra Volpino convinto di contare ancora una volta sul suo *charme*. Trova invece un'accoglienza fredda e alquanto sarcastica; infatti intelligentemente Doralice ed Eleonora utilizzano le stesse parole della canzonetta intonata da Volpino in osteria per rifiutare le sue *avances*. Inutilmente l'uomo cerca di giustificarsi; Doralice con fermezza manifesta l'intenzione di vendicarsi («e se voi m'oltraggiate | mi voglio vendicar»). <sup>39</sup> Persa Doralice, Volpino cerca di mantenere la presa almeno su Eleonora ma non ha fortuna nemmeno con quest'ultima; la donna è inviperita («Tropo contro di te arrabbiata sono») <sup>40</sup> e fa intendere al suo interlocutore che parlare male di tutte le donne significa dir male anche di lei. La vendetta che Eleonora vuole per sé stessa diventa vendetta universale poiché l'intenzione è di ottenere giustizia non solo per lei ma anche per tutte le altre donne: «onde teco vuo' far nel tempo stesso | le mie vendette e quelle del mio sesso». <sup>41</sup>

La reazione di Eleonora tuttavia è più interessante rispetto a quella di Doralice; se quest'ultima aveva promesso una vendetta personale per l'oltraggio subito, la prima porta il contrattacco a un livello successivo. Non si tratta solo della rinvincita della singola donna Eleonora, ma della rinvincita di Eleonora come parte del genere femminile e, in quanto tale,

---

<sup>37</sup> Cfr. *ivi*, I.3, vv. 125-131.

<sup>38</sup> Nella scena decima del primo atto de *La mascherata*, Menichino canta: «Donne belle che pigliate, | io giammai vi crederò. | Via piangete, via pregate, | io di voi mi riderò. || "Io vi voglio tanto bene". | Maledette, non vi credo. | "Per voi, caro, vivo in pene". | Maledette, vi conosco. | "Ahi che moro, mio tesoro! | Quanto affetto, mio diletto!" | Galeotte, disgraziate, | non mi state a corbellar».

<sup>39</sup> Cfr. *Le donne vendicate*, I.5, vv. 212-213.

<sup>40</sup> Cfr. *ivi*, I.6, v. 234.

<sup>41</sup> Cfr. *ivi*, I.6, vv. 244-245.

rappresentante di tutto il 'sesso debole'. Con indole quasi da suffragetta, Eleonora sfida apertamente un uomo, Volpino, ma con lui tutto il mondo virile.

Tornando alla vicenda, il nostro casanova sembra curarsi poco dell'accaduto potendo contare ancora, a suo dire, sulle grazie di Emilia e Livietta. Casimiro, che nel frattempo è venuto a conoscenza dell'alterco con Doralice ed Eleonora, consiglia all'amico di non tirare troppo la corda e di smetterla di «dir male» delle donne. Parole al vento. Volpino aveva già ricordato all'amico che «quando ne dico male applaudon tutti, | quando ne dico ben stan tutti mutti»,<sup>42</sup> un atteggiamento oramai assurdo a norma, arduo da non mettere in pratica. Sul versante femminile Eleonora è impegnata a studiare la vendetta ma per attuarla ha bisogno di un uomo valoroso poiché vuole «far cavar a Volpin il cuore». Caso vuole che si imbatta in Roccaforte il quale, con toni a dir poco esagerati, si dipinge come un vero e proprio eroe, impavido e sprezzante del pericolo. Sembra davvero l'uomo adatto agli scopi di Eleonora; ma non è convinta. Il suo 'a parte' dà conto della sagacia di questa donna; rivolta a Roccaforte dice: «Queste tue gran bravate | credo che siano tutte baggiate». <sup>43</sup> Tuttavia non c'è altra scelta.

Con un disegno drammaturgico parallelo a quello incontrato nelle scene 4-7 del primo atto, le scene 10-13 ripercorrono lo stesso schema: il dialogo tra le cugine Livietta ed Emilia, l'arrivo di Volpino, la partenza di una delle due (Emilia), il *tête-à-tête* tra Volpino e Livietta, il dialogo tra Volpino e uno degli altri personaggi maschili (Roccaforte). Le due si confidano di essere state amanti di Volpino ma ora ammettono di essergli nemiche. Poco prima della reciproca rivelazione, Livietta sostiene un dato molto interessante relativo alla visione del mondo femminile da parte di una loro componente; dice infatti che le donne non sono in grado di scrivere e dissertare come invece fanno gli uomini. Un'apparente ammissione di inferiorità. Arrivato Volpino, si ripete quanto già visto in precedenza: Volpino viene scaricato con decisione dalle due ex amanti e deve subire la sfuriata di Emilia che poi se ne va (I.11). Rimasto solo con Livietta, Volpino chiede il perché di tanto astio nei suoi confronti e ancora una volta gli viene contestato il fatto di perseverare nell'offendere tutte le donne. Il risultato di tale comportamento è la completa solitudine del novello dongiovanni: Eleonora lo sostituisce con Roccaforte mentre Livietta ac-

---

<sup>42</sup> Cfr. *Le donne vendicate*, I.7, vv. 286-287.

<sup>43</sup> Cfr. *ivi*, I.9, vv. 360-361.

chetta i servigi di Flaminio. Nel finale d'atto viene a galla tutta la collera di Volpino per la nuova situazione creatasi e contemporaneamente si evidenzia la pavidità di Roccaforte che ben presto, appena scorge la furia dell'amico accompagnata da qualche minaccia, fugge a gambe levate.

Il secondo atto si apre con un consesso femminile riunito,<sup>44</sup> ad eccezione di Livietta, per stabilire in che modo vendicarsi di Volpino. Come era facile intuire fin dal primo atto, è Eleonora a prendere la *leadership* del gruppetto, suggerendo una pena che viene ben accettata anche da Doralice ed Emilia: memore della canzonetta intonata da Volpino, nella quale ora cantava da soprano ora da tenore,<sup>45</sup> vorrebbe che «quel villano», Volpino, fosse obbligato a cantare sempre con la voce di soprano, quindi in falsetto. Eleonora opta per una soluzione crudele, la castrazione, ma riesce là dove Tullia ne *Il mondo alla roversa* aveva fallito: mettere d'accordo il genere femminile. Nella seconda scena ricompare il presunto difensore delle donne, Roccaforte, criticato dalle tre per il comportamento tenuto poco prima; cercando di rovesciare la situazione in suo favore («Per non gettarvi ai piedi | un uomo trucidato, | io mi son per prudenza ritirato»),<sup>46</sup> il pavido eroe continua a credere, unico tra i presenti, nel suo valore. Difatti Eleonora, con sano realismo, è pronta a consumare la vendetta senza l'aiuto di Roccaforte. L'unità di intenti mostrata dalle tre alla fine della prima scena comincia già a vacillare quando Emilia afferma di voler agire da sola e vendicarsi di tutti gli uomini, mentre Doralice sembra trovare in Casimiro la sua dolce metà.

Nel frattempo Volpino viene sfidato da Roccaforte a 'singolar tenzone'. Tutti si preparano ad assistere al duello, come ricorda la didascalia della scena decima: «Doralice servita da Casimiro, Eleonora servita da Roccaforte, Emilia servita da Flaminio. Seguito di donne servite dai loro amanti» (da notare ancora una volta l'assenza di Livietta). Dopo un serrato scambio verbale nel quale Volpino ribatte a tutte le osservazioni di Roccaforte, quest'ultimo impugna la spada e invita il rivale alla pugna. Com'era facile immaginarsi, il 'Volpino furioso' ha presto la meglio su Roccaforte che cade a terra certificando la sconfitta definitiva. Il combattimento non è però concluso. Si avvicina Eleonora che raccoglie la spada di Roccaforte e

---

<sup>44</sup> Da notare la similitudine con l'esordio del secondo atto de *Il mondo alla roversa*.

<sup>45</sup> «In quella canzonetta ch'ei cantava, | la voce assottigliava; | cantava or da soprano, or da tenore. | Io vorrei far in modo | che obligato venisse quel villano | a dovere cantar solo il soprano»; cfr. *Le donne vendicate*, II.1, vv. 608-613.

<sup>46</sup> Cfr. *Le donne vendicate*, II.2, vv. 624-626.

sfida apertamente Volpino. Inizia un secondo duello costruito drammaturgicamente come quello precedente (non solo, anche il dialogo tra i personaggi è lo stesso) con la differenza che ora a far la parte di Volpino troviamo Eleonora. In men che non si dica Volpino si ritrova a terra dovendo riconoscere la vittoria della rivale. «Viva il femineo sesso. | Vivan le donne tutte; | sian belle o siano brutte, | vivan le donne ognor || E chi non dice evviva | si possa innamorare | e mai pietà trovare | al disperato cor»;<sup>47</sup> termina così la scena decima. Sembra fatta, ma Livietta, che non aveva partecipato al duello, prova pietà per un Volpino oramai disperato e deciso addirittura a uccidersi pur di non dover diventare lo zimbello di tutti. La donna gli offre una via di scampo a patto che cambi completamente atteggiamento e cominci invece a decantare i pregi del sesso femminile. L'iniziativa di Livietta indispettisce Eleonora; ne nasce un battibecco tra le due, ossia il canonico concertato, che porta a conclusione l'atto secondo.

Il principio del terzo atto (III.1-2) vede il consolidarsi della relazione tra Doralice e Casimiro mentre Livietta comunica che Volpino dovrà pentirsi di quanto detto nei confronti delle donne. Giunge Eleonora; Casimiro la mette in guardia dato che l'astio verso un solo uomo la sta portando a disprezzare l'intero mondo maschile. Eleonora sta cadendo nello stesso errore del suo nemico. Arriva anche Volpino, ancora non del tutto domo: vuole riconquistare Eleonora con l'ausilio di un «regaletto» perché «Questa è l'arma migliore, | per vincere d'una femina il rigore».<sup>48</sup> Offre prima un anello, poi una gioia da collo, infine quel poco denaro che gli è avanzato; giunge perfino a chiedere perdono. Come un grillo parlante Roccaforte, che invano aveva cercato di riscattare la pessima figura rimediata in precedenza agli occhi della stessa Eleonora, mette in guardia la donna con uno «State salda» che ricorda il verso «Amico, state forte» che Ferramonte rivolge a Rinaldino ne *Il mondo alla roversa*. C'è però un secondo fine: Roccaforte vuole diventare l'amante di Eleonora. Doni e consigli non ottengono il risultato sperato. La bella allontana entrambi gli uomini con una costruzione drammaturgica ancora una volta simmetrica; infatti si rivolge a Volpino e Roccaforte con le medesime parole. Intanto donne e uomini si stanno radunando per assistere al pentimento pubblico di Volpino il quale entra con una corda al collo e inizia a fare ammenda: «Se ho detto maledette, | vi domando perdono» e ancora: «Se ho detto galeotte, | mi

---

<sup>47</sup> Cfr. *ivi*, II.10, vv. 949-956.

<sup>48</sup> Cfr. *Le donne vendicate*, III.5, vv. 1172-1173.

pento e chiedo scusa»;<sup>49</sup> (III.ultima). È talmente importante quanto appena accaduto che Eleonora lo fa mettere a verbale: «Presto, l'atto si scriva in protocollo. | “Volpin lo disse colla corda al collo”». La vendetta è compiuta.

I due drammi giocosi si sviluppano secondo direttrici fortemente differenti, se non addirittura opposte. Se da una parte la vicenda inizia con le donne in netta posizione dominante, dall'altra il genere femminile deve subire le maldicenze e gli attacchi di Volpino. Tuttavia il percorso delle due vicende porta a finali forse inaspettati che ribaltano completamente la situazione di partenza: ne *Il mondo alla roversa* le donne devono alzare bandiera bianca e tornare alla loro normale (per l'epoca) condizione di sottomissione nei confronti degli uomini, mentre ne *Le donne vendicate* il gentil sesso, grazie alla pervicacia di Eleonora, passa a una posizione di forza impartendo una dura lezione a Volpino e, attraverso di lui, a tutti gli uomini. Che cosa ha portato al ribaltamento della situazione di partenza? Sicuramente dal ruolo giocato dalle donne stesse. Infatti in entrambe le vicende la componente maschile è alla mercé delle varie Tullia, Cintia, Eleonora, Emilia. È vero, Ferramonte non si lascia mettere i piedi in testa (forte probabilmente di esperienze passate) e guida quella che, con qualche dubbio, si può considerare la riscossa di Rinaldino; Volpino spadroneggia qua e là vantandosi di avere ai suoi piedi un certo numero di ammiratrici. Ciononostante i fili sono mossi dalle donne. Cosa avrebbe potuto fare Ferramonte senza la gelosia e la brama di potere che hanno accecato Cintia e Aurora? Che fine ha fatto la sfacciataggine di Volpino al cospetto di Eleonora? Le azioni maschili sono riflesso di quelle femminili e le subiscono passivamente; anche quando sembra esserci un personaggio pronto a prendere l'iniziativa e a far valere la sua virilità (è il caso di Roccaforte) tutto ben presto scema a causa della viltà e della paura. Forza, coraggio, determinazione sono allora caratteristiche del genere femminile alle quali però si devono aggiungere anche incostanza, invidia e gelosia. Al maschio non resta che fare il «cicisbeo vezzoso» (così Beltrame definisce Leandro ne *La mascherata*),<sup>50</sup> cavalier servente pronto a tutto (basti ricordare Flaminio e la sua volontà di cavarsi il cuore) pur di essere ricambiato dalla propria amata.

---

<sup>49</sup> Cfr. *ivi*, III.ultima, vv. 1285-1286, 1289-1290.

<sup>50</sup> Cfr. *La mascherata*, I.4, v. 231.

Venezia,<sup>51</sup> Bologna e Milano sono i vertici di un triangolo che lega tra loro tre dei quattro spettacoli su libretto goldoniano andati in scena al San Cassiano tra l'autunno del 1750 e l'inverno del 1751.<sup>52</sup> Proprio *La mascherata*, dramma comico ambientato nella città meneghina durante il carnevale, ha il compito di fungere da *trait d'union* tra i due titoli analizzati. Rappresentato il 27 dicembre 1750,<sup>53</sup> vede come protagoniste Lucrezia, moglie del mercante Beltrame; Aurelia, promessa sposa del cavaliere romano Silvio; la zia di Aurelia, Vittoria, vedova e amante di Menichino, uno scolaro. A completare il quadro dei personaggi, Leandro, un cittadino amico di Beltrame.<sup>54</sup> Se ne *Il mondo alla roversa* il concetto di comando era applicato alla sfera pubblica, il governo dell'isola, ne *La mascherata* si pone l'accento sul piano familiare, aspetto già considerato a inizio Settecento da Giulio Cesare Croce; lo scrittore bolognese aveva infatti evidenziato come «Ancor certe mogliere | vi son, di s'insaziabile appetito | ch'esser voglion da più del lor marito, | e s'ei non è assentito, | e che a la prima si lasci squadrare, | voglion portar le brache e governare». <sup>55</sup> È il caso di Lucrezia, il cui marito, mercante di stoffe, è oramai senza un quattrino e prossimo al fallimento. Causa dello sperpero di denaro è la moglie Lucrezia. «E perché tal rovina?», si chiede Beltrame; «Perché la moglie mia non ha giudizio. | Mode, gale, festini, | pransi, conversazion, maschere e gioco | hanno tutto distrutto a poco a poco». Tuttavia Beltrame non riesce ad arginarla «Perché le voglio bene, | perché quando mi viene | con quelle care

---

<sup>51</sup> L'isola agli antipodi nella quale è ambientato *Il mondo alla roversa* è chiaramente da identificarsi con la città lagunare; la prima scena del secondo atto è una evidente parodia della modalità di elezione del Consiglio dei Dieci, uno dei maggiori organi di governo della Repubblica, composto per l'appunto da dieci membri eletti annualmente dal Maggior Consiglio. Istituito nel 1310 dopo la congiura di Baiamonte Tiepolo, nel tempo subì una serie di 'correzioni' per adattarne le competenze; cfr. LUCA ROSSETTO, *Le "correzioni" del Consiglio dei Dieci e lo scontro tra autorità e giustizia nella Repubblica di Venezia*, «Terra d'Este», 63 (2022), pp. 9-16.

<sup>52</sup> Il quarto titolo è *Il mondo della luna*.

<sup>53</sup> *Il mondo alla roversa* andò in scena l'11 novembre 1750, *Le donne vendicate* il 3 gennaio 1751.

<sup>54</sup> I nomi Menichino e Beltrame immergono ancor di più la vicenda all'interno dell'ambiente milanese; Meneghino e Beltrame sono infatti due personaggi della commedia dell'arte caratteristici di quell'area.

<sup>55</sup> GIULIO CESARE CROCE, *Il mondo alla roversa, dove con una minutissima ricercata sopra le azioni umane si viene a dimostrare in che stato oggi sia ridotta la povera virtù*, Bologna, presso gli eredi di Giovanni Rossi, 1605, vv. 108-113.

paroline belle | mover mi sento e le darei la pelle».<sup>56</sup> La moglie, a quanto pare, oltre ad avere indisturbato accesso alle tasche del marito, ha trovato pure il modo per detenere i ‘pantaloni del potere’.

Beltrame è un personaggio molle, a volte quasi invisibile (nelle scene undici e dodici del primo atto Vittoria e Menichino nemmeno lo salutano), che per certi aspetti ricorda Graziosino ne *Il mondo alla roversa*, uomini incapaci di porre un freno alle proprie amate e costretti a piegarsi alla volontà femminile. Allo stesso tempo *La mascherata* anticipa alcuni tratti dei personaggi che si incontreranno ne *Le donne vendicate*. Si veda Menichino, giovane scolaro in precarie condizioni economiche e amante della vedova Vittoria, abile nello sfruttare a suo favore tale relazione: «Cotesta vedovella | mi piace, perché è bella, | ma poi gli affetti suoi mi riescon cari | perché, oltre l’amor, mi dà i denari».<sup>57</sup> Ciò nonostante la riconoscenza non sembra essere di casa, anzi; nel monologo della decima scena del primo atto, Menichino si lancia in considerazioni che palesano il suo pensiero misogino nei confronti delle donne. Il giovane ritiene che «Le donne che da noi regali bramano | ci burlano, non ci amano. | Io sì che sono amato, | perché l’amante mia m’ha regalato». Nell’aria che segue, «Donne belle che pigliate», tale punto di vista è ancor di più amplificato. Sarà proprio quest’aria ad essere ripresa *in toto* dall’amico Volpino ne *Le donne vendicate*,<sup>58</sup> applicando ed esasperando il modello di comportamento attuato da Menichino. Mentre quest’ultimo si era limitato a esercitare la sua influenza su una sola donna, per di più vedova e alquanto disperata, Volpino riesce nell’intento con tutte le donne e per nulla ‘vedovelle’. Lo ricorda Casimiro: «Volpino è fortunato. | Ei dalle donne è amato | e nulla spende e le deride in faccia».<sup>59</sup>

«Maledetta gelosia | che mi dai sì gran tormenti».<sup>60</sup> Le parole sono quelle di Beltrame, geloso nei confronti dell’amico Leandro, dopo che questi si è reso disponibile per pagare il nuovo capriccio di Lucrezia, l’abito che indosserà alla mascherata e che Beltrame, oramai in bancarotta, non può pagare. La gelosia si fa strada anche in Aurelia verso la zia, rea quest’ultima di trascorrere troppo tempo con il promesso sposo della nipote. Aurelia allora confessa apertamente all’amato di essere di gelosa:

---

<sup>56</sup> Cfr. *La mascherata*, I.1, vv. 34, 36-39, 43-46.

<sup>57</sup> Cfr. *La mascherata*, I.10, vv. 486-490.

<sup>58</sup> Cfr. nota 17.

<sup>59</sup> Cfr. *Le donne vendicate*, I.2, vv. 73-75.

<sup>60</sup> Cfr. *La mascherata*, I.5, vv. 291-292.

«Già lo so che mal penso e mal ragiono | ma, perché v'amo assai, gelosa io sono». <sup>61</sup> In effetti la giovane fa bene ad essere timorosa; poco prima infatti Silvio si era lanciato in un elogio della bellezza di Vittoria: «Giuro da cavaliere | che, se dal bel d'Aurelia | quest'amante mio cor ferito fu, | forse voi mi piacete ancora più». <sup>62</sup> Vittoria è consapevole della situazione e si preoccupa che l'accaduto non oltrepassi i confini della stanza perché non vorrebbe che Aurelia «sapesse questa cosa, | ch'ella forse di me saria gelosa». <sup>63</sup> Tuttavia Vittoria sembra stuzzicata dal comportamento di Silvio e rilancia: «È ver che con Aurelia | non è ancora concluso il matrimonio | e che potreste ancora... | Basta, non voglio dir...». <sup>64</sup> Gelosia tra donne, quella osservata anche ne *Il mondo alla roversa*; gelosia tra uomini, quella presente pure ne *Le donne vendicate*.

Potere e forza delle donne, cicisbeismo, mondo reale e fittizio sono altri aspetti che legano i tre drammi giocosi, i quali possono essere considerati una trilogia sul gentil sesso; non una trilogia casuale ma ben architettata come evidenziano i versi che richiamano il titolo di volta in volta rappresentato in precedenza. Ne *La mascherata* il cavaliere romano Silvio (interpretato ancora una volta *en travesti* da Angela Conti) ricorda «che *Il mondo alla roversa* | andar fanno le donne che comandano | e in rovina sé stesse ancora mandano», mentre Volpino, come già rammentato, intona una canzone imparata a Milano durante una certa *Mascherata*. Tra i due sessi vi è una costante e continua tensione, all'interno della quale il mondo femminile si adopera per far emergere a livello pubblico ciò che già dimostra a livello privato, potere e consenso. In prima battuta ciò sembra effettivamente verificarsi; tuttavia, nel momento in cui il nuovo ordine necessita di costruire fondamenta solide, la caparbia, l'astuzia e l'ingegno femminile non riescono a legittimare lo *status quo*. La pretesa libertà ed emancipazione si scontra infatti con l'esigenza di ricorrere al genere maschile, anche se frotto e a volte effeminato, per raggiungere gli obiettivi di volta in volta stabiliti: il potere, i capricci alla moda e, ironicamente, la stessa vendetta sugli uomini.

Nel mondo rovesciato tutto sembra possibile ma è carnevale; la finzione prima o poi giunge alla fine. Ogni pedina torna al suo posto eppure rimane un dubbio: l'azzardo femminile era davvero uno scherzo oppure un

---

<sup>61</sup> Cfr. *ivi*, I.7, vv. 347-348.

<sup>62</sup> Cfr. *ivi*, I.6, vv. 307-310

<sup>63</sup> Cfr. *ivi*, I.6, vv. 313-314.

<sup>64</sup> Cfr. *ivi*, I.6, vv. 323-326.

affronto vero e proprio? Nelle donne è rimasto un retrogusto amarognolo che si può cancellare solo con un'iniziativa forte: la vendetta per il rovesciamento del mondo rovesciato. È la stagione di carnevale del 1751.

## *Abstract*

What would happen if the world were entirely ruled by women? Such a question would seem almost provocative even in this day and age, let alone if an eighteenth-century librettist were asking it. In the Age of Enlightenment we have several examples of female figures at the helm of important entities: we can mention Catherine II of Russia or Maria Theresa of Austria. So many other women distinguished themselves during the eighteenth century; Giuseppe Ortolani, in the 1970s, wrote that the 18th century saw the dominance of women in socio-political life and the gradual triumph of their freedom. However society remained, and still remains, male-dominated. Carlo Goldoni tackles the *vexata quaestio* in the middle of the century with three operas performed at the Teatro San Cassiano during the carnival 1750-1751: *Il mondo alla roversa*, *La mascherata* and *Le donne vendicate*. Goldoni addressed themes of great relevance and impact for 18th-century Venetian audiences: the form of government, the role of women in society, and cisbeism. What would a world governed by women be like? Will the female protagonists succeed in finding an optimal form of government? How will men react? How is the female figure described in these *drammi giocosi*? Thoughts and reflections unfold in the *Serenissima*, which is nearing the end of its centuries-long splendor.



LUCA VALENTINO

«A un guardo, a un riso, a un vezzo».

*Arie di seduzione nel melodramma italiano da Sartorio a Donizetti:  
una drammaturgia storicizzata.*

Nell'opera lirica la seduzione non è soltanto un ingrediente: è l'anima stessa del racconto. Potremmo dire che tutta l'opera, nel suo insieme, sia un grande atto di seduzione, della musica, della scena, ma soprattutto della voce, che conquista personaggi e pubblico. Fra le infinite arie che popolano il repertorio, molte hanno come scopo dichiarato la seduzione: un personaggio che vuole piegare il cuore di un altro, e insieme, quasi inevitabilmente, ammaliare chi ascolta. Eppure, frequentando il teatro d'opera da oltre trent'anni, mi sono accorto di qualcosa di sorprendente. Ci sono arie - soprattutto affidate ai personaggi femminili - che non si limitano a sedurre, ma insegnano come si fa. Offrono al pubblico una vera e propria 'ricetta della seduzione'. E scavando nei libretti ho scoperto che questo topos non solo è diffusissimo, soprattutto fra metà '600 e metà '800, ma che la 'ricetta' resta pressoché identica per quasi due secoli.

### *Le armi della seduzione*

Le armi principali della donna, nei versi dei libretti, sono sempre le stesse: gli occhi e la bocca. Sono loro i canali privilegiati attraverso cui, spesso senza neppure bisogno di parole, si compie la conquista. Uno sguardo, un sorriso, un lieve accenno delle labbra: è così che comincia l'assalto amoroso. E la tavolozza delle espressioni è ricchissima. Dal riso al pianto, dosati con abilità secondo la circostanza, le donne del melodramma sanno piegare l'animo di chi le osserva. Ma attenzione: nella maggioranza dei casi non c'è sincerità, bensì finzione. La seduzione, nella sua forma più codificata, si fonda proprio sulla capacità di fingere, di simulare emozioni, di alterare l'espressività. Non è un caso che questo topos abbia radici antiche, che risalgono all'*Ars amandi* di Ovidio. E, più vicino al periodo preso in esame, Torquato Tasso nella *Gerusalemme liberata* offre la descrizione forse più compiuta dell'arte della seduzione (Canto IV, ottave 84-96):

«Usa ogn'arte la donna, onde sia coltone la sua rete alcun novello amante; né con tutti, né sempre un stesso voltoserba, ma cangia a tempo atti e sembante»,

e poco più avanti:

«gli apre un benigno riso, e in dolci giri volge le luci in lui liete e serene»;

e poi ancora:

«Stassi tal volta ella in disparte alquanto e 'l volto e gli atti suoi compone e fingequasi dogliosa, e in fin su gli occhi il pianto»

e conclude:

«Fra sí contrarie tempre, in ghiaccio e in foco, in riso e in pianto, e fra paura e spene inforsa ogni suo stato, e di lor giocol'ingannatrice donna a prender viene».

Una combinazione micidiale: sorriso e lacrime, riso e dolore, sempre dosati con perfetta strategia per 'inforsare' gli amanti e tenerli incatenati:

Arte sia de l'amor mio | finger riso e pianto assieme  
Tutto lice per regnar. | Farò vezzi, darò speme  
Ma fuggendo il cieco dio | sarò amante senza amar

(da *Ottone*, 1716, librettista Roberti, compositore Pollarolo, Lucrezia, vedova di Crescenzo).

### *Il ruolo del 'vezzo'*

Nei libretti in esame, a questo repertorio gestuale si affianca quasi sempre una parola chiave: il 'vezzo' (o i 'vezzi'). In particolare nel Settecento questo termine aveva molteplici significati. Un *vezzo* poteva essere un capriccio, un gesto frivolo, un dettaglio di moda: una parrucca, un ventaglio, un ornamento. Ancora oggi può indicare un accessorio, una collana di perle o coralli, un gioiello prezioso da portare al collo. Oppure, nello stile rococò, un *vezzo* era un particolare decorativo, qualcosa di

frivolo e ornamentale. A Genova, persino una finestra finta dipinta al posto di quella vera — per non pagare la tassa — era un ‘vezzo’. Sempre finzione, sempre artificio. E non dimentichiamo l’origine latina, *vitium*, cioè vizio o difetto. Troppo ardito pensare che, in amore, persino i difetti possano trasformarsi in seduzione? Nel ’700, ad esempio, era di gran moda perfino esibire nei finti.

### *Tipologie e personaggi nell’opera seria*

Grazie al prezioso strumento di *Corago* — il grande archivio online dei libretti approntato dall’Università di Bologna — ho cercato di mappare queste ‘arie di seduzione’, soprattutto nell’opera seria (o pastorale), fra il 1654 e il 1760. Qualche numero. Ho schedato finora circa 160 brani legati alla seduzione, senza contare varianti o riprese: in certi casi una stessa aria compare in una ventina di opere diverse. Il periodo più fertile è quello fra 1690 e 1740: 121 arie su 160, cioè il 75%. La maggior parte è affidata a personaggi femminili: circa il 62%. E parliamo perlopiù di regine, nobildonne, maghe: da Agrippina ad Arianna, da Armida a Cleopatra, fino a Lucrezia o Semiramide. Ci sono anche serve e ancelle (il 28% dei personaggi femminili), e fino al 1700 compaiono anche sei ‘vecchie’. Fra gli uomini la proporzione è simile: il 68% sovrani, nobili o eroi; il resto paggi, servi, pastori... e un solo ‘vecchio’. Affrontano il tema anche 4 duetti e 2 quintetti. La prima opera che ho trovato ad affrontare il tema è *Xerxe* (Minato | Cavalli, 1654), con otto arie dedicate. Segue *Giulio Cesare in Egitto* (Bussani | Sartorio, 1677), con cinque arie, tre delle quali affidate - neanche a dirlo - a Cleopatra.

A volte le donne invocano la bellezza con preghiere rivolte al Dio d’Amore o a Venere, spesso fingendo di non essere ascoltate dall’oggetto della seduzione. Ma quasi sempre le eroine si mostrano sicure di sé, certe dell’efficacia delle proprie arti:

Tutto può donna vezzosa | s’amorosa | scioglie il labbro e gira il guardo.  
Ogni colpo piaga il petto | se difetto | non v’ha quel che scocca il dardo

(da *Giulio Cesare in Egitto* 1724 , librettisti Bussani e Haym, Händel, Cleopatra, regina d’Egitto).

Solo in qualche raro caso una donna virtuosa ammette di non voler (o non saper) fingere:

Vorrei d'un finto vezzo, | vorrei d'un finto riso  
Portar le grazie in viso | davanti al traditor.  
Ma il core a dire avvezzo | anco nel volto il vero  
Non sa mentir pensiero | non sa mentire amor.

(da *L'Anagilda*, 1711, librettista Gigli, compositore Caldara, Elvira, in abito virile)

La seduzione, nell'opera, non è quasi mai questione d'amore: spesso è gioco, divertimento, burla:

Fingo per mio diletto | vezzi lusinghe e amor  
Mento sospiri e foco | per prendermi sol gioco  
Di chi mi dona amor

(da *Il Vespasiano*, 1689, librettisti Corradi, Aureli, Sabadini, compositore Pallavicino, Gesilla, schiava di Vespasiano)

Da me apprendete | o semplicette  
Che in sen chiudete | d'amore il foco  
Che sol per gioco | si deve amar.  
Vezzi e lusinghe | sospiri e sguardi  
Usar conviene | ché il nostro bene  
Tutto dipende | dall'ingannar.

(da *Semiramide*, 1742, librettista Silvani, Fabris, compositore Jommelli, Semiramide)

Spesso la donna seduce per ambizione, interesse, vendetta; talvolta l'obiettivo è il regno - per sé, in qualche caso per il figlio.

Per acquistare il trono | farò quanto potrò (...)  
L'occhio, la bocca, il riso | di vezzi armar saprò

(da *Gli amanti generosi*, 1703, librettista Candi, compositore Vinaccesi, Mandane, figlia del re di Media)

Pur che al figlio io dia l'impero | fiero inganno armi il pensier.  
Mentiti vezzi, cari disprezzi | sian ministri al mio piacer.

(da *Farnace*, 1718, librettista Lalli, compositore Pollarolo, Statira, moglie di Farnace).

La donna è consapevole del fatto che anche l'uomo può usare gli stessi espedienti, allora si mette in guardia, li smaschera o qualche volta ne è addirittura lusingata.

Guardalo bene in volto | è bello, è bello, è ver.  
Ha un labro lusinghiero | ma è traditor.  
Par ch'a le grazie tolto | egli abbia il vezzo, riso  
Ma non risponde al viso | e l'alma e 'l core.

(da *Il trionfo della costanza*, 1714, librettista Cialli, compositore Pollarolo, Irene).

Le vecchie condiscono la consueta ricetta con la saggezza (o la malizia) dell'esperienza, mentre le serve o le donne di ceto più basso aggiungono solitamente un pizzico in più di ironia, che si trasforma in comicità parodistica quando la schiava è in realtà un cantante *en travesti* (come nella ripresa de *Il Vespasiano*, librettisti Porfirii, Corradi, Aureli, musica Pallavicino, *Cesilla schiava* – 1692).

Un solo personaggio rivendica con fierezza un ruolo diverso da quello della seduttrice: Eurinome, vedova di sangue reale, nell'*Issipile* di Metastasio. La sua aria, «Non è ver (benché si dica)» fu musicata da ben 18 compositori diversi, da Porpora a Scarlatti, da Galuppi a Gluck:

Non è ver (benché si dica)  
che dal ciel non fu permesso  
altro pregio al nostro sesso  
che piacendo innamorar.  
Noi possiam quando a noi piace  
fiere in guerra, accorte in pace,  
alternando i vezzi e l'ire  
atterrire ed allettar.

*E gli uomini?*

Gli uomini, dal canto loro, conoscono bene le armi della seduzione femminile. Alcuni le osservano con ironia, altri le ammirano. Ma in un caso su tre subentra paura, diffidenza, persino riprovazione morale.

In que' volti lusinghieri | si nascondono le infide;  
con due vezzi menzogneri | se gli credi uccideranno  
la virtù che serbi al cor

(da «Non è ver che le sirene», da *Romolo*, 1739, librettista anonimo, compositore Latilla, Sesto, custode della rocca).

Fu sempre la beltà | scuola di 'inganni

(da «Chi finger non sa», da *Mitridate*, 1746, librettista Vanneschi, compositore Teradellas, Mitridate)

Non ti fidar del riso | non ti fidar del vezzo  
Che sta su quel bel viso: | è tutto un dolce inganno:  
vi regna amor tiranno | per ardere e piagar

(da *Angelica e Medoro*, 1749, librettista Villati, compositore Graun, Astolfo, paladino).

Quando invece un servo o un paggio prova a imitare la ricetta della seduzione femminile il risultato è quasi sempre comico.

Se parlo o grido | se piango o rido  
Se ballo o canto | o alcuna io miro  
Se do un sospiro | o mordo un guanto  
Sono un incanto de la beltà.

(da «Ha ben ragione costei se m'ama», da *Il Mitridate*, 1706, librettista Zeno, compositore Aldovrandini, Nesso, servo di Mitridate)

## *L'Opera Buffa*

A metà Settecento – e soprattutto dopo la celebre *Querelle des bouffons* – l'opera buffa conquista l'Europa. Non è solo svago: diventa il palcoscenico dove le nuove idee e le trasformazioni sociali trovano voce. La scena buffa diventa «una comoda via per riflettere tutte quelle novità culturali e sociali che stanno trasformando il mondo civile».<sup>1</sup>

Le arie di seduzione non scompaiono, ma cambiano attrici. Non sono più le dame aristocratiche a dominarle, bensì le *servette*: personaggi ereditati dalla Commedia dell'arte, riconoscibili dai nomi vezzeggiativi – Dirindina, Livietta, Rosina, Serpetta... Umili domestiche che, a teatro, diventano maestre di fascino e di astuzia. Le più celebri? Serpina e Mirandolina, in opera e in prosa: donne che non si perdono in chiacchiere, ma mettono subito in pratica le loro ricette d'amore. Solo la Serpina di Paisiello (1781) osa cantare apertamente un'aria di seduzione: «Vaghe donne, i studi vostri | son le grazie, sono i vezzi».

La donna dell'opera buffa – come nella commedia – si fa portatrice delle istanze illuministiche del terzo stato: libertà, emancipazione, diritto a essere protagonista. Persino l'erotismo, nel romanzo *Thérèse philosophe* (1748), si trasforma in veicolo di libero pensiero. E per la prima volta in Francia le donne conquistano un ruolo centrale nel cammino che porta alla Rivoluzione. Olympe de Gouges lo proclama con forza nella sua *Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina*: «La donna ha il diritto di salire sul patibolo, deve avere ugualmente il diritto di salire sulla Tribuna».

Così la richiesta di uguaglianza dei cittadini del terzo stato si intreccia con quella richiesta dalle donne. Prendiamo ad esempio Despina che in *Così fan tutte*, mescolando il cioccolato, sbotta così:

Che vita maledetta | è il far la cameriera!  
Dal mattino alla sera | si fa, si suda, si lavora, e poi  
di tanto che si fa, nulla è per noi

e conclude:

È mezz'ora che sbatto; | il cioccolato è fatto, ed a me tocca  
restar ad odorarlo a secca bocca? | Non è forse la mia come la vostra?

---

<sup>1</sup> GIORGIO PESTELLI, *L'età di Mozart e di Beethoven*, Torino, EDT, 1979, p.48.

O garbate signore, | che a voi dessi l'essenza, e a me l'odore!  
Per Bacco, vo' assaggiarlo.

La sua voce non è solo ironica: è il grido di chi chiede di avere pari dignità e diritti.

*Mozart*

Mozart mette in musica diverse arie di seduzione. Serpetta, ne *La finta giardiniera* (1775), canta senza veli che la bontà non basta, che bisogna imparare l'arte della finzione:

Lo so che una fanciulla dev'esser di buon cuore, andar sincera e schietta;  
ma ciò non serve a nulla; cogl'uomini oggidì bisogna esser accorta,  
mostrarsi indifferente, finger la modestina, fare la gattamorta, saperli  
lusingar. Quand'ero ancor fanciulla mamma mi diè la scuola, la voglio  
seguitar.

Ne *La finta semplice* (1768), su libretto di Goldoni, il militare Fracasso ha addirittura tre arie sul tema.

Nella trilogia con Da Ponte, poi, la seduzione diventa un prisma dai mille riflessi. In *Don Giovanni* è soprattutto agita, incessante. Nelle *Nozze di Figaro* l'aria di Figaro al quarto atto sostituisce il monologo rivoluzionario di Beaumarchais, troppo scomodo politicamente, e diventa un catalogo ironico della presunta natura ingannevole delle donne:

Aprite un po' quegli occhi, uomini incauti e sciocchi,  
Guardate queste femmine, guardate cosa son! (...)  
Son rose spinose, son volpi vezzose;  
son orse benigne, colombe maligne, |  
maestre d'inganni, amiche d'affanni,  
che fingono, mentono, amore non senton,  
non senton pietà, no, no, no, no, no!  
il resto nol dico, già ognuno lo sa.

E in *Così fan tutte* è ancora Despina a ribaltare le carte, smascherando le arti seduttive maschili, che non sono altro che lo specchio di quelle femminili:

Mentite lagrime, fallaci sguardi, | voci ingannevoli, vezzi bugiardi,  
son le primarie lor qualità.

Poi, con la celebre aria *Una donna a quindici anni*, consegna al pubblico un vero e proprio manuale di seduzione in musica, un piccolo prontuario di sopravvivenza e potere:

Una donna a quindici anni | dée saper ogni gran moda, (...) | dée saper le maliziette | che innamorano gli amanti: | finger riso, finger pianti, | inventar i bei perché; | dée in un momento | dar retta a cento; | colle pupille | parlar con mille; | dar speme a tutti, | sien belli o brutti; | saper nascondersi | senza confondersi; | senza arrossire | saper mentire; | e, qual regina | dall'alto soglio, | col «posso e voglio» | farsi ubbidir.

### *L'Ottocento*

Sin dal 1793 la Rivoluzione svela il suo volto maschilista e chiude tutti i circoli femminili, primi luoghi di elaborazione di un pensiero di parità fra i sessi. Ma è il successivo Codice Napoleonico a stilare la più completa raccolta di norme repressive contro le donne. Sotto l'antico regime, le donne sposate avevano goduto di ampie libertà, della gestione dei propri beni e avevano occupato un posto di rilievo nelle proprie comunità. Con il Codice si stabilisce la totale subordinazione delle donne agli uomini, e la loro obbedienza servile a ogni desiderio di questi ultimi – situazione che verrà ad aggravarsi a causa della Rivoluzione Industriale.<sup>2</sup>

E nell'opera? Nell'opera romantica le nostre eroine muoiono, impazziscono, hanno crisi di sonnambulismo... insomma, si ribellano come possono. Ma nell'opera buffa, che sembra in ritardo sui tempi, le donne continuano a propinare la stessa ricetta. Ma, in barba agli apparati legislativi che le vorrebbero completamente sottomesse all'uomo, le interpreti di queste arie sono donne borghesi, single, economicamente indipendenti, che lottano per la conquista dell'uomo amato, anche se spesso conservano i nomi “diminutivi” delle servette settecentesche.

In Rossini troviamo ancora tracce delle arie di seduzione, ad esempio in Ernestina de *L'equivoco stravagante*, o nella protagonista di *Matilde di*

---

<sup>2</sup> ROSALIND MILES, *Chi ha cucinato l'ultima cena? Storia femminile del mondo*, London, Salem House Publisher, 1989, trad.it. Roma, Eliott, 2001.

*Shabran*. Ne *Il barbiere di Siviglia* è Bartolo a rivolgersi «con vezzo verso Rosina», mentre ne *La Cenerentola* l'ideale femminile è completamente ribaltato:

*Alidoro*

Grazie, vezzi, beltà scontrar potrai ad ogni passo;  
ma bontà, innocenza, se non si cerca, non si trova mai.

*Ramiro*

Del volto i vezzi svaniscon con l'età. Ma il core...

Ma è in *L'Italiana in Algeri* che ritorna la nostra 'ricetta', nell'aria forse più famosa dell'opera, «Cruda sorte»:

*Isabella*

Già so per pratica qual sia l'effetto  
d'un sguardo languido, d'un sospiretto...  
So a domar gl'uomini come si fa.  
Sien dolci o ruvidi, sien flemma o foco,  
son tutti simili a presso a poco...  
Tutti la bramano, tutti la chiedono  
Da vaga femmina felicità.

La seduzione vera e propria viene messa in pratica da Isabella nella sua seconda aria nella forma della finta preghiera a Venere di fronte ai suoi pretendenti – che immaginano di essere soli e non visti, con un espediente teatralmente già noto.

Per lui che adoro, ch'è il mio tesoro,  
più bella rendimi, madre d'amor.  
Tu sai se l'amo, piacergli io bramo:  
grazie, prestatemi vezzi e splendor.  
(Guarda, guarda, aspetta, aspetta...  
Tu non sai chi sono ancor.)

In Donizetti sono Adina, ricca fittavola (1832) e Norina, giovane vedova (1843), a tener vivo il segreto della seduzione.

*Adina*

Una tenera occhiatina,  
un sorriso, una carezza,

vincer può chi più si ostina,  
ammollir chi più ci sprezza.  
(...) La ricetta è il mio visino,  
in quest'occhi è l'elisir.

*Norina*

So anch'io la virtù magica  
d'un guardo a tempo e loco,  
so anch'io come si bruciano  
i cori a lento foco.  
D'un breve sorrisetto  
conosco anch'io l'effetto  
di menzognera lagrima,  
d'un subito languor;  
conosco i mille modi  
dell'amorose frodi,  
i vezzi, e l'arti facili  
per adescare un cor.

Viene a questo punto da domandarsi se anche la «furtiva lagrima» di Adina fosse così veritiera....

Dopo questi ultimi e celebri esempi le arie di seduzione sembrano scomparire dal melodramma italiano.

Ne resta una traccia in *Rigoletto* (1851), cantata da uno dei più celebri seduttori della storia dell'opera, il Duca di Mantova:

La donna è mobile  
qual piuma al vento,  
muta d'accento e di pensier.  
Sempre un amabile  
leggiadro viso, in pianto o in riso è menzogner.

Un ricordo dei vezzi sedutivi si trova nel Valzer di Musetta (*La Bohème*, 1896), ma questa volta l'attenzione è rivolta al piacere della donna nel sentirsi osservata e desiderata:

Quando men vo soletta per la via,  
la gente sosta e mira  
e la bellezza mia ricerca in me  
tutta da capo a pie'  
Ed assaporo allor la bramosia

sottile, che da gli occhi traspira  
e dai palesi vezzi intender sa  
alle occulte beltà.  
Così l'effluvio del desio tutta m'aggira,  
felice mi fa!

È cambiata la sensibilità, anche perché diversa è ormai anche la condizione della donna. Nel XIX secolo non si chiede più soltanto ascolto: si reclamano diritti concreti. Il diritto a un lavoro protetto e retribuito. Il diritto al voto. Ma, soprattutto, il diritto all'istruzione. Senza istruzione non c'è libertà possibile: si resta prigioniero di sudditanza e dipendenza. Sapere significa scegliere, decidere, perfino ribellarsi. Sapere significa smontare gli stereotipi, parola dopo parola, nota dopo nota.

Ed è qui che il paradosso brucia: nemmeno una parola – e nessuna delle le note che le rivestono – analizzate in questo studio è stata scritta da una donna. La loro voce vibra sulla scena, seduce, persuade, irride, ma dietro la penna e dietro la partitura restano sempre e solo gli uomini.

## Sitografia

<https://site.unibo.it/corago-dbc/it>

## Ringraziamenti

Marco Santi, Giovanni Albini, Giovanni Polin e tutto lo staff del Vivaldi per “Casta Diva”; Paola Bertolone, Barbara Meazzi, Pier Lodigiani, Gigi Malaroda, Alfonso Cipolla e Fabiano Pietrosanti; le colleghe e i colleghi, le allieve e gli allievi incontrate/ i in questi oltre 30 anni di insegnamento.

## Bibliografia essenziale

- LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, Torino, Einaudi, 1966  
LEONETTA BENTIVOGLIO, LIDIA BRAMANI, *E Susanna non vien*, Milano, Feltrinelli, 2014  
LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991  
LIDIA BRAMANI, *Le nozze di Figaro*, Milano, il Saggiatore, 2020  
EDMOND e JULES DE GONCOURT, *La donna nel XVIII secolo*, Parigi, 1882, trad. it., Palermo, Sellerio, 2010  
PIERRE A. F. CHODELOS DE LACLOS, *Le relazioni pericolose*, Parigi-Amsterdam, Durand Neveu, 1782, trad. it. Milano, Garzanti, 1977  
PHILIP GOSSETT, *Dive e maestri*, Chicago, University of Chicago, 2006, trad. it Milano, il Saggiatore, 2009  
JOSEPH KERMAN, *L'opera come dramma*, Berkeley, University of California, 1988, trad. it Torino, Einaudi, 1990  
ALBERTO MATTIOLI, *Gran teatro Italia*, Milano, Garzanti, 2023  
MASSIMO MILA, *Lettura delle Nozze di Figaro*, Torino, Einaudi, 1979  
MASSIMO MILA, *Lettura del Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1988  
ROSALIND MILES, *Chi ha cucinato l'ultima cena? Storia femminile del mondo*, Londra, Salem House Publisher, 1989, trad.it. Roma, Eliott, 2001  
GIORGIO PESTELLI, *L'età di Mozart e di Beethoven*, Torino, EDT, 1979  
FERDINANDO TAVIANI -MIRELLA SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, La casa Usher, 1982

## *Abstract*

We could say that all opera, taken as a whole, is a grand act of seduction of the music, of the stage, but above all of the voice. Among the countless arias that populate the repertoire, many have seduction as their declared purpose: a character who wants to bend the heart of another, and at the same time, almost inevitably, bewitch the listener. Yet, delving into even the lesser-known librettos, we find something surprising: there are arias - mostly performed by female characters - that don't simply seduce, but teach the audience how to do it. They offer the audience a veritable "recipe for seduction". This essay aims to demonstrate how this trope was not only widespread, especially between the mid-17th and mid-19th centuries, but that the "recipe" remained virtually unchanged for almost two centuries. The performers, however, changed: from the heroines of opera seria, the recipe passed to the servants of the second half of the 18th century, to become the prerogative of the bourgeois women of opera buffa of the early 19th century. The research served as the basis for the dramaturgy of the show *Le femmine d'Italia*, produced by the Vivaldi Conservatory as part of the "Casta Diva" project in 2025.

## GLI AUTORI E I CURATORI

FRANCESCO BELLOTTO regista teatrale, insegnante, musicologo. Ha firmato oltre settanta spettacoli lirici in Italia e all'estero. Attualmente è docente presso il Conservatorio di Verona di Teoria e tecnica dell'interpretazione scenica e Regia del teatro musicale. Ha insegnato Istituzioni di regia nelle Università di Bergamo e Cremona. Dal 2023 è direttore del Master di Regia dell'opera lirica per il consorzio VAO (Verona Accademia per l'Opera) e membro del Consiglio Direttivo dell'istituzione. Fa parte del Collegio di Dottorato ed è Supervisore nell'ambito del Dottorato di Ricerca DIN-ARMH ciclo 2024-27. È stato Vicedirettore scientifico della Fondazione Donizetti dal 1997 al 2010 e Direttore artistico del Teatro di Tradizione Gaetano Donizetti tra 2004 e 2014. Ha fondato e portato al successo il Bergamo Musica Festival Gaetano Donizetti. Come autore e curatore ha pubblicato numerosi saggi musicologici e miscellanee di studi dedicati alla drammaturgia e alla storia della messinscena lirica. Fa parte del comitato scientifico dell'Edizione critica dell'opera di Gaetano Donizetti (Edizione Nazionale). È membro del Comitato per la Salvaguardia dell'Arte del Canto Lirico Italiano, per il quale coordina il Gruppo di lavoro sulla formazione e ha collaborato alla stesura del Dossier di candidatura che ha ottenuto nel 2024 l'iscrizione nella lista dei Beni Culturali Immateriali UNESCO.

MELANIA BUCCIARELLI ha conseguito il dottorato di ricerca in Musicologia presso il King's College London ed è professore di Storia della Musica presso la Norwegian University of Science and Technology (NTNU). Si occupa di opera italiana del Sei e Settecento, con particolare attenzione all'attività dei cantanti e il rapporto tra letteratura, teatro e drammaturgia musicale nel contesto culturale italiano ed europeo. È autrice di *Italian Opera and European Theatre (1680-1720)*; articoli in *COJ* e *ECM*; e co-curatrice di *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm*; *Italian Opera in Central Europe*; *Voices in Motion: Women and the Pan-European Mobility of Italian Opera in the Eighteenth Century*. È responsabile del progetto *Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice (WoVen)*, finanziato dal Consiglio delle ricerche norvegese.

DEDA CRISTINA COLONNA è diplomata in danza classica al Civico Istituto Musicale Brera di Novara e all'École Supérieure d'Études Chorégraphiques di Parigi, ha conseguito una Maîtrise in Danza alla Sorbona ed il diploma della Scuola di Recitazione del Teatro Stabile di Genova. Ha danzato e recitato a livello internazionale, messo in scena e coreografato numerose opere barocche e contemporanee. È docente di 'Opera e tecniche storiche della recitazione' presso la Schola Cantorum Basiliensis ed al master 'Musik und Szene in Transformation' della Hochschule für Musik Basel. È docente di Regia per il Teatro Musicale presso l'Accademia A.M.O. del Teatro Coccia di Novara. Dal 2025 è 'PhD researcher' presso l'Università di Leiden. ([www.dedacristinacolonna.com](http://www.dedacristinacolonna.com)).

PAOLO DE MATTEIS si è laureato in Discipline della Musica all'Università di Bologna. Dal suo lavoro di tesi, a cui è stato conferito il Premio *Una vita nella musica – Giovani* 2018 del Teatro La Fenice, è nata la monografia *Musica e gesto nel teatro mozartiano: le didascalie musicali nelle "Nozze di Figaro"* (LIM, 2020). Ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università di Udine; la sua dissertazione ha vinto il Premio *Tesi Rossiniane* ed è stata in seguito pubblicata nella collana omonima della Fondazione Rossini (2023) col titolo *Tempi di mezzo. La drammatizzazione dell'aria nell'opera seria (1770–1813)*. È docente di Poesia per musica e Drammaturgia musicale presso il Conservatorio "G. Verdi" di Como. In precedenza ha insegnato Storia della musica presso diversi Conservatori.

MICHELE GEREMIA, diplomato in Organo e composizione organistica, Clavicembalo e Didattica della musica presso il Conservatorio di Castelfranco Veneto, laureato in Musicologia all'Università di Padova, dottore di ricerca in Musicologia presso il medesimo ateneo, è docente di Poesia per musica e drammaturgia musicale al Conservatorio di Alessandria. Per Diastema editrice ha curato diverse edizioni di scritti teorici del Sei-Settecento: *Quanta certezza abbia da' suoi principii la musica* (A. Steffani), *Il teatro alla moda* (B. Marcello), *Il bello armonico teatrale* (A. Rubbi), *Memorie teatrali di Venezia* (C. Ivanovich; in corso di stampa). Ha curato l'edizione critica della raccolta di mottetti *Sacer Ianus quadrifrons* di A. Steffani (Armelin Musica) e de *Il mondo alla roversa* di C. Goldoni-B. Galuppi (ETS).

FEDERICO LANZELLOTTI, ricercatore post-doc all'Università di Basilea, è stato precedentemente assegnista di ricerca all'Università di Padova e ricercatore a contratto al Conservatorio "B. Marcello" di Venezia. Autore di diversi contributi sulla musica vocale e strumentale del Sei e del Settecento e sull'opera contemporanea, ha scritto una monografia su Carlo Ambrogio Lonati (Brepols, 2026). Ha curato l'edizione di due volumi in corso di pubblicazione negli *opera omnia* di Giovanni Bononcini (Fondazione Arcadia – Milano) e di Giuseppe Tartini (Bärenreiter). Collabora regolarmente con istituzioni e associazioni nazionali e internazionali che promuovono l'esecuzione e la valorizzazione del patrimonio musicale, è membro del comitato direttivo del Festival "Grandezze e Meraviglie" di Modena ed è tra i contributori del *DEUMM* online.

NICOLÒ MACCAVINO, docente di Storia della musica per Didattica presso il Conservatorio Francesco Cilea di Reggio Calabria, è autore della monografia *Il teatro d'opera a Caltagirone dalla fine del Seicento al primo Novecento* (Roma, Ismez, 2012), del volume *Luigi Sturzo e la musica. Le composizioni e gli scritti musicali* (Lucca, LIM, 2024) e, con Paola De Simone, di *Miti, metafore e feste per le scene di un Regno: intorno alle Nozze di Peleo e Tetide di Giovanni Paisiello* (Napoli, Turchini, 2020). I suoi ambiti di ricerca sono: il madrigale cinque-seicentesco, la serenata, la cantata, il dramma per musica e l'oratorio. È impegnato nel progetto [Clori. Archivio della Cantata Italiana](#), e per l'Edizione Nazionale delle Commedie per musica di Domenico Cimarosa ha curato l'edizione critica de *Il falegname* (Pisa, ETS, 2025) e sta ultimando con Diana Bagalà quella de *La Frascatana nobile* (Napoli, 1776). È componente del Collegio del dottorato *Pratiche, scienze e tecnologie del patrimonio musicale e immateriale 40° Ciclo* – a.a. 2024-2025 e della Commissione scientifica preposta all'Edizione nazionale delle opere di Alessandro Scarlatti (DM. 84 del 23 marzo 2025) per conto della quale sta curando l'edizione critica de *Il prigioniero fortunato* (Napoli, 1698).

PAOLOGIOVANNI MAIONE è professore presso l'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", è co-direttore artistico e scientifico della Fondazione Pietà de' Turchini di Napoli, membro del comitato scientifico del Centro de Estudos Musicais Setecentistas em Portugal; del CiCi

dell'Universität Leipzig; di ARPREGO dell'Università di Santiago de Compostela; della Fondazione Pergolesi-Spontini di Jesi. È presidente del comitato scientifico dell'edizione nazionale delle commedie per musica di Cimarosa. È stato nel direttivo della «Rivista Italiana di Musicologia» (1998-2003) e nel consiglio direttivo della Società Italiana di Musicologia (2004-2009). È membro di diversi comitati di prestigiose riviste ed è direttore di «Poliorama» e «AIRDanza Journal: fonti, teorie, didattica e scena». Ha pubblicato diversi volumi e suoi saggi sono apparsi in importanti riviste internazionali e in diversi libri miscellanei.

ANETA MARKUSZEWSKA musicologa (dr hab.); professore di musicologia presso l'Istituto di Musicologia dell'Università di Varsavia; si è laureata anche presso l'Università di Musica Fryderyk Chopin di Varsavia (clavicembalo) e presso la Hochschule für Musik di Würzburg (Historische Tasteninstrumente). Negli anni 2012-2014 il membro del progetto europeo ENBaCH (European Network for Baroque Cultural Heritage). Dal 2013 al 2016 è stata membro del progetto europeo HERA, MusMig project (*Music migrations in the early modern age: the meeting of the European East, West and South*). Dal 2018 al 2022 a capo con Gesa zur Nieden, (Università di Augsburg) del progetto polacco-tedesco intitolato *Pasticcio. Ways of Preparing Attractive Operas*. Vincitore del premio della Kościuszko Foundation per il progetto *Princess Izabela Lubomirska and Opera: Female Agency and Theatrical Music at the Turn of the 19th Century* (Northeastern University, Boston, 2026). Autore di numerosi articoli e libri: *Festa i muzyka na dworze Marii Kazimiery Sobieskiej w Rzymie (1699-1714)*, Warszawa, 2012 (English ed. as *Festa and Music at the court of Marie Casimire Sobieska in Rome, 1699-1714*, Berlin 2021); *Compositrici e figure di spicco della musica nel XVII e XVIII secolo. Ritratti scelti*, Warszawa 2017; *W cieniu korony. Muzyka w polityce Jakuba III Stuarta i jego żony Marii Klementyny Sobieskiej w Rzymie (1719-1735)* (*All'ombra della corona. La musica nella politica di Giacomo III Stuart e di sua moglie Maria Clementina Sobieska a Roma (1719-1735)*), Warszawa, 2024. I suoi principali interessi di ricerca comprendono: l'opera italiana, *gender studies*, la famiglia regale Sobieski.

LORENZO MATTEI è professore associato presso il Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica dell'Università degli studi di Bari, dove insegna Storia della Musica, coordina le attività dell'Orchestra e del Coro d'Ateneo e dirige il Centro di ricerca interateneo per il Teatro, le Arti visive, la Musica e il Cinema CUTAMC. All'attività di saggista specializzato nell'operismo settecentesco affianca quella di critico militante, consulente di enti lirici e, dal 2007, direttore artistico del «Giovanni Paisiello Festival» di Taranto. Suoi articoli sono apparsi in volumi e riviste specializzate, tra le quali: «Analecta musicologica», «Fonti Musicali Italiane», «Napoli nobilissima», «Il Saggiatore musicale», «Studi musicali», «Diciottesimo Secolo», «Philomusica Online», «Studi Goldoniani». Fra le monografie si menziona la curatela dell'anastatica dei *Giocchi d'Agriento* di Giovanni Paisiello (Milano, Ricordi 2007), *Musica e Dramma nel «Dramma per musica»* (Bari, Progedit 2012), l'edizione critica della *Didone abbandonata* di Niccolò Jommelli (Pisa, ETS 2017), *Storia del melodramma. Da Euridice a Turandot* (Firenze, Le Monnier 2023).

FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, laureata all'Università di Pisa, dottore di ricerca in Storia della musica all'Università di Oxford con Reinhard Strohm, docente di Musicologia e di Storia della musica presso il Conservatorio "G. Rossini" di Pesaro, dedica le sue ricerche principalmente all'opera italiana del Settecento, su cui ha all'attivo diverse pubblicazioni, in italiano, inglese e tedesco. Attualmente sta curando un'edizione critica di *Achille in Sciro* (Roma 1771) di Niccolò Jommelli e partecipa al progetto *Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice* (WoVen) con contributi sui ruoli interpretati da Vittoria Tesi a Venezia.

EMILIA PELLICCIA, laureata in Musicologia all'Università di Pavia-Cremona, dottoressa di ricerca in Musicologia all'Università di Vienna con una tesi sui tenori e bassi della cappella di corte viennese del primo Settecento. La sua ricerca dottorale è stata finanziata da una borsa di studio uni:docs dell'Università di Vienna. Inoltre ha collaborato come esterna al progetto di edizione critica *Pasticcio. Ways of Arranging Attractive Operas* (Università di Greifswald e Varsavia) e come ricercatrice al progetto *Paper and Copyists in Viennese Opera Scores (1760–1775)* presso l'Università di musica e arti

performative di Vienna (mdw). È attualmente ricercatrice post-doc presso l'Università di Kassel.

GIOVANNI POLIN laureato in Musicologia all'Università di Pavia, dottore di ricerca in Musicologia all'Università di Bologna, ha lavorato come ricercatore presso l'Università di Padova e, dopo aver insegnato nei conserori di Potenza ed Alessandria, è ora docente ordinario di Musicologia e Storia della Musica al Conservatorio A. Steffani di Castelfranco Veneto, 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 e conservatoriali.

PAOLO RUSSO è professore ordinario di Musicologia e Storia della musica nell'Università di Parma. Si è laureato con una tesi sul teatro musicale di Rameau e ha conseguito il Dottorato di Ricerca in “Musicologia e Beni musicali” dell'Università di Bologna con una tesi su “Medea in Corinto” di Mayr (1813). Dopo aver insegnato Didattica della storia della musica nei Conservatori di Stato, nel 2001 è entrato nei ruoli dell'Università di Parma dove insegna “Drammaturgia musicale”, “Poesia per musica: storie e stili”, “Istituzioni di Storia della musica”. Le sue ricerche vertono principalmente sull'opera francese settecentesca, sulle drammaturgie operistiche all'incrocio con altri generi drammatici, coreutici, tragici, sulle metodologie didattiche della storia della musica, sull'opera italiana ottocentesca. Ha pubblicato volumi per LIM, Carocci, Olschki, Marsilio, Mursia.

INGRID SCHRAFFL, dottorata in musicologia all'Università di Vienna con una borsa di studi dell'Accademia austriaca delle scienze (tesi *Opera buffa und Spielkultur*, premiata dall'Istituto di Musicologia dell'Università di Vienna ed edita da Böhlau nel 2014 a spese del Fondo austriaco per la ricerca scientifica). Dal 2009 al 2017 come ricercatrice alla stessa università, oltre all'attività didattica, ha lavorato all'ampio progetto *Opera buffa in Wien*

(1763-1782) sotto la guida del prof. Michele Calella. Dopo un incarico per l'edizione critica dell'opera omnia di Alban Berg è attualmente impegnata come ricercatrice nel progetto europeo *Casta Diva: An International Research and Production Digital Platform on Women in Italian Musical Theatre*. Dal 2018 tiene i colloqui introduttivi per il ciclo di concerti *Haydn 2032* al Musikverein di Vienna.

REINHARD STROHM Dr. phil. all'Università Tecnica di Berlino (1971), ha insegnato musicologia nelle Università di London King's College, Yale, Oxford, Roma "La Sapienza" e altre. Fellow della British Academy, professore emerito della Università di Oxford, è co-direttore dell'edizione critica delle opere teatrali di Antonio Vivaldi (Istituto Italiano Antonio Vivaldi) ed editor del progetto di ricerca in rete *Musical Life of the late Middle Ages in the Austrian Region* (<https://musical-life.net>) dell'Università di Vienna. Ha diretto il progetto di ricerca *Towards a global history of music* (Premio Balzan, 2012). Autore di libri e saggi sulla musica europea, editore di opere di Wagner, Händel e Vivaldi, ha anche pubblicato *The Operas of Antonio Vivaldi* (Olschki, 2008) e *Oper in Bewegung* (Bärenreiter, 2026).

SIGRID T'HOOFT dopo gli studi di musicologia alla KUL, ha collaborato per quasi vent'anni con la radio fiamminga (VRT), inizialmente come collaboratrice nel progetto di digitalizzazione dell'archivio sonoro e della discoteca musicale, e successivamente come redattrice di programmi di musica classica (Radio3/Klara). Durante gli studi ha intrapreso un'intensa attività di ricerca sulla danza antica, che ha portato alla stesura di una tesi di master sulla musica da ballo del Rinascimento francese. Ha fondato i gruppi di danza "Passo Ostinato", 'Fontainebleau' e "Corpo Barocco", con i quali ha sviluppato numerosi programmi nel corso degli anni. A partire dagli anni '90 si è affermata sempre più come regista d'opera, con particolare attenzione alla pratica esecutiva storicamente informata. La sua messa in scena dell'opera di Händel "Radamisto" nel 2009 l'ha portata sulla scena internazionale e l'ha condotta a intraprendere un'attività freelance come coreografa/regista d'opera e di teatro. Negli ultimi 15 anni ha costruito una brillante carriera in tutta Europa, mettendo in scena più di 35 opere, spettacoli teatrali e numerosi concerti *mise-en-geste*. Sigrid T'Hooft ha insegnato tecniche di movimento barocco ai cantanti nei dipartimenti di musica antica dei Conservatori di Lipsia

e dell'Aia e alla Schola Cantorum Basiliensis, oltre che danza antica in numerosi conservatori in Belgio e all'estero. Da molti anni è una ricercatrice e docente apprezzata presso numerose istituzioni e in convegni internazionali ed è accolta come una stimolante insegnante ospite di danza storica e teatro d'epoca. Nel 2021 è entrata a far parte del gruppo di ricerca “Resounding Libraries” come responsabile della biblioteca presso l'Orpheus Instituut for Advanced Studies & Research in Music (Gand) e dal 2022 collabora con il Conservatoire Royale de Bruxelles come insegnante ospite.

SILVIA URBANI diplomata in organo al Conservatorio “Benedetto Marcello” e laureata in lettere all’Università Ca’ Foscari di Venezia, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca presso l’ateneo di Bologna. Ha collaborato alla redazione del sito [www.librettodopera.it](http://www.librettodopera.it) dedicato alla schedatura dei libretti d’opera conservati presso la collezione Rolandi della Fondazione Cini e nel fondo Torre Franca del Conservatorio “B. Marcello”. Ha fatto parte del gruppo di ricerca coordinato dalla prof.ssa Anna Laura Bellina, occupandosi dell’edizione critica dei drammi per musica di Carlo Goldoni ([www.carlogoldoni.it](http://www.carlogoldoni.it)) e di Apostolo Zeno ([www.apostolozeno.it](http://www.apostolozeno.it)). Ha curato l’edizione critica delle *Istituzioni armoniche* di Gioseffo Zarlino (Treviso, Diastema, 2011), dei *Drammi comici per musica I. 1748-1751* (Venezia, Marsilio, 2007), dei *Drammi seri per musica*, (Venezia, Marsilio, 2010), dei *Drammi comici per musica III. 1754-1755* (Venezia, Marsilio, 2016) di Carlo Goldoni e del libretto del *Trespole tutore* di Giovanni Cosimo Villifranchi (Lucca, LIM, 2025). È funzionaria di biblioteca presso la biblioteca “Mario Messinis” del Conservatorio di musica di Venezia.

LUCA VALENTINO regista di opera e di prosa, ha spesso curato la drammaturgia delle produzioni da lui dirette in Italia, Spagna, Olanda, Francia, anche presso prestigiosi Festival Internazionali. Ha diretto fra l’altro prime esecuzioni mondiali di opere contemporanee e riprese in tempi moderni di opere antiche. Autore del volume *L’arte impura*, premiato dall’Istituto del Dramma Italiano, è uno dei maggiori studiosi a livello internazionale dell’opera teatrale e musicale di Alberto Savinio. Sempre dedicato a Savinio è il festival internazionale di opera e teatro musicale di piccole dimensioni “Scatola Sonora” che Luca Valentino dirige dal 1996, ad Alessandria, all’interno del

Conservatorio Vivaldi, dove è Docente di Ruolo Ordinario di Teoria e tecnica dell'interpretazione scenica (Arte Scenica), dal 1992.

GIADA VIVIANI, professoressa associata di Musicologia e Storia della Musica all'Università di Genova, coordina il gruppo di ricerca «La drammaturgia musicale a Venezia (1678-1792)» (Fondazione Levi, Venezia) ed è membro del comitato direttivo di «Studi Vivaldiani». È responsabile scientifica del progetto di ricerca “Una stanza per la musica. Immagini, storie e suoni nella Sala di Bacco” (MiC – Dicolab) ed è stata capo-unità nel progetto Prin2020 «New Music Writing Processes for Cinema». I suoi ambiti di ricerca comprendono l'opera italiana di Sei- e Settecento, il teatro sperimentale del secondo Novecento, la musica per film. Autrice di svariati saggi, edizioni e monografie, tra le più rilevanti si menziona l'edizione critica dell'*Achille in Sciro* di Jommelli (Edizioni ETS, 2023).

ANDREA ZEDLER, laureata in Musicologia all'Università di Graz, ha conseguito nel 2017, presso il medesimo ateneo, il titolo di dottoressa di ricerca con una tesi sulle cantate di Antonio Caldara. Attualmente lavora come ricercatrice nel progetto internazionale “Tartinians - Tartinians in Europe. The School of Nations and its Networks” all'Università di Augsburg e sta preparando una pubblicazione sugli operisti del primo periodo moderno e le loro carriere fuori d'Italia.

GESA ZUR NIEDEN, laureata in Musicologia all'Università Sorbonne-Paris IV, dottore di ricerca in Musicologia all'École des Hautes Études en Sciences Sociales Paris e all'Università di Bochum (co-tutela), professoressa all'università di Augsburg da aprile 2024, è specializzata nella storia culturale della musica del Settecento e del Novecento-21° secolo. Dal 2008 ha diretto vari progetti di ricerca sulla mobilità dei musicisti nel primo periodo dell'età moderna (ANR-DFG Musici, EU-HERA MusMig, DFG-NCN Pasticcio). Attualmente è co-direttrice dei progetti FWF-SNF-DFG Tartinians e FWF-DFG PopPrints. Pubblicazioni recenti: *Opera where it doesn't exist* (ed. con Ulrike Hartung) e *Musik und Natur* (ed. con Daniel Martin Feige).







Finanziato  
dall'Unione europea  
NextGenerationEU



Ministero  
dell'Università  
e della Ricerca



Italiadomani  
PIANO NAZIONALE  
DI RIPRESA E RESILIENZA

Conservatorio  
**vivaldi**  
Istituto di Alta Formazione Musicale  
ALESSANDRIA

CONSERVATORIO  
**vivaldi**  
Istituto di Alta Formazione Musicale  
ALESSANDRIA

Conservatorio di Musica Antonio Vivaldi  
Via Parma 1, 15121 Alessandria

ISBN: 979-12-986148-6-4



9 791298 614864