

IL TEATRO SANT'ANGELO AL TEMPO DI VIVALDI (1700-1740)
Convegno internazionale di studi

A cura di Melania Bucciarelli, Reinhard Strohm e Giada Viviani

Fondazione Ugo e Olga Levi, Fondazione Giorgio Cini
Venezia, 16–18 novembre 2023

ABSTRACT E NOTE BIOGRAFICHE

GIOVEDÌ 16 NOVEMBRE – FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI

15:00-16:30: Teatro Sant'Angelo: strategie di gestione 1

chair: Lucio Tufano (Università di Palermo)

Gianluca Stefani (Università di Firenze): Gli impresari del Sant'Angelo nel primo Settecento

Il Sant'Angelo ebbe una storia particolare. A differenza dei teatri Grimani, Tron, Vendramin, in cui i patrizi proprietari agivano in prima linea per gestire e tutelare i propri affari, la multiproprietà del Sant'Angelo affidò l'organizzazione del proprio teatro a impresari *pro tempore*. Tale scelta incise profondamente sulle caratteristiche sociali, economiche ed artistiche di quel teatro. L'impresa del Sant'Angelo fu assunta di volta in volta da nobiluomini, pittori, barbieri, barcaioli, e soprattutto da addetti ai lavori, tra i quali spicca la figura carismatica di Antonio Vivaldi.

Questo contributo intende ripercorrere trent'anni della storia del Sant'Angelo nel segno dei molteplici impresari che lo presero in gestione, tra guai giudiziari e costanti rischi di fallimento.

Nota biografica

Gianluca Stefani insegna Storia dello Spettacolo all'Università degli Studi di Firenze. È caporedattore della rivista «Drammaturgia.it» e segretario di redazione ed *editing* della rivista «Drammaturgia». Specialista di storia dello spettacolo italiano ed europeo di Antico Regime, ha studiato il sistema produttivo dei teatri veneziani. Tra le sue pubblicazioni i volumi *I due 'gemelli' veneziani. Francesco e Francesco Santurini uomini di teatro al servizio della Serenissima Repubblica* (2023) e *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento* (2015), vincitore del Premio Ricerca "Città di Firenze" 2014.

Andrea Chegai (Università La Sapienza, Roma): Teatro di Sant'Angelo e questioni di 'identità teatrale' nel sistema spettacolistico veneziano

Il profilo complessivo del Teatro di Sant'Angelo ci è oggi piuttosto noto. Conosciamo le dinamiche e le specificità della sua gestione impresariale, le politiche attuate nel reclutamento dei cantanti (STEFANI 2015, 2021, 2023) e ovviamente quanto attiene all'attività locale di Vivaldi (STROHM 2008). Qualcosa però può essere ancora fatto riguardo alla sua 'identità' teatrale nel complesso sistema spettacolistico veneziano; e soprattutto in relazione all'identità teatrale che 'volle darsi' nel confronto, stagione per stagione, con i teatri concorrenti, grandi o piccoli, che al momento possiamo solo intuire attraverso le intermittenti informazioni della «Pallade veneta» (SELFRIDGE-FIELD 1985), o i neutri accostamenti proposti dalle cronologie (SELFRIDGE-FIELD 2007), o ancora attraverso le ipotesi di 'poetica' ricavabili dai libretti (CHIARELLI-POMPILO 2004). La mia proposta, sulla base

dell'analisi dei soggetti, dei contenuti delle dedicatorie e dell'informazione circolante, si prefigge di soffermarsi sulla programmazione comparata fra teatri, con considerazione anche delle colleganze che il Sant'Angelo ebbe con realtà politiche e artistiche fuori Venezia.

Nota biografica

Andrea Chegai insegna alla Sapienza Università di Roma, dove presiede il corso di laurea magistrale in Musicologia. Codirettore della rivista «Il Saggiatore musicale» e della collana «Musica teatrale del Settecento italiano» (Ets), ha al suo attivo studi sul madrigale, sull'opera, sulla danza teatrale, sulla musica pianistica del Novecento. Fra le sue più recenti pubblicazioni ricordiamo *Rossini* (Il Saggiatore, 2022), *Ravel, i concerti* (Neoclassica, 2017) e la curatela, insieme ad altri, di *Musiche nella storia* (Carocci, 2017).

Beth L. Glixon (Independent Scholar): Heinichen and the 1712/1713 Season at Teatro S. Angelo

Teatro S. Angelo has become known as an innovative theater, but also one often plagued by managerial difficulties. My paper concerns the 1712/1713 season. By this time the founding impresario, Francesco Santurini, had left the scene, and new ones had entered into the fray on a regular basis. The previous season had seen Cristoforo Friggieri once again at the helm, with problems eventually addressed by the Capi of the Council of Ten. 1712/1713 saw the return of one of the most practiced impresarios of the time, Giovanni Orsato, along with newcomers Gabriel Faglia and Girolamo Paganuzzi. Most of the singers that year were new to the company, as was one of the two composers, Johann David Heinichen. My paper looks at several legal disputes occurred that season, including complaints surrounding the singers Margherita Salvagnini and Elena Croce, and also the composer Heinichen.

Heinichen's time at S. Angelo was recounted in Johann Adam Hiller's *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler*, published in 1784. The author describes the composer's triumph, with one of his operas performed countless times despite the efforts of "the impresario" to have it substituted by the work of an Italian. According to Hiller, legal proceedings ensued while Heinichen went to Rome for a time. The Venetian archives indeed show legal proceedings, but of a quite different nature, as the Capi were once again called in to ensure the continuity of the season when the composer failed to complete a score on time, and also missed at least one performance.

Hiller's biography hints at parallels between Heinichen's purported success in Venice, and Handel's at Teatro S. Giovanni Grisostomo, just three years earlier. Indeed, one must wonder if, in hiring Heinichen, the impresarios had hoped to imitate the grandest of the Venetian theaters, S. Giovanni Grisostomo, in order to capitalize on the presence of another "Sassone."

Nota biografica

Beth Glixon is the author, with Jonathan Glixon, of *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice* (2006). She has published numerous essays on female singers, on opera in seventeenth-century and early eighteenth-century Venice, and, with Micky White, on Polani's and Antonio Vivaldi's *Creso*, performed at Teatro S. Angelo in the 1705/06 season. She is currently editing, with Wendy Heller, a volume of essays about singer/composer Barbara Strozzi for Cambridge University Press. She also wrote the introduction to the Baerenreiter edition of Francesco Cavalli's *Erismena*.

17:00-18:30: Scenografia e scenotecnica

chair: Nicola Usula (Université de Fribourg, Svizzera)

Paul Atkin (Teatro San Cassiano), Ricostruire il Teatro San Cassiano (1637) a Venezia. I diversi tipi di fonti e di approcci, la loro interazione

Nel 2023, mentre l'Inghilterra celebra il 400° anniversario della pubblicazione del "First Folio" di Shakespeare (il libro che non solo ha conservato le opere del suo scrittore più celebre, ma le ha elevate, assieme a lui, al fenomeno globale che conosciamo oggi), l'Italia si trova di fronte al dilemma di come celebrare, nel 2037, il 400° anniversario di quello che potremmo definire il suo più grande dono al mondo: l'opera pubblica.

In Inghilterra, al centro di tali celebrazioni si colloca naturalmente lo Shakespeare's Globe, il teatro di Shakespeare ricostruito nel 1997 secondo criteri filologici, vicino al suo sito originale sul Bankside di Londra, un'istituzione che oggi è diventata un centro di livello internazionale per lo studio e la rappresentazione dell'opera di Shakespeare. Al contrario, in Italia – un paese che conta circa 3.000 teatri – non esiste nessuna istituzione analoga, grazie alla quale sia possibile sperimentare, studiare e divulgare le origini dell'opera pubblica e consentire una comprensione più accurata dei drammi per musica dei suoi compositori del Seicento e del Settecento, di cui Monteverdi, Cavalli e Vivaldi sono solo tre esempi.

Il progetto di ricostruire e restituire a Venezia il Teatro San Cassiano del 1637, in quanto primo teatro d'opera pubblico al mondo, si propone di affrontare proprio tali temi. Questa relazione cercherà, dunque, di offrire una panoramica su metodologie di ricerca, verifica e ricostruzione in un campo relativamente inesplorato per l'Italia e di iniziare a porre il tipo di domande che un teatro, come sito di studio dedicato, può aiutarci a considerare, non da ultimo come strumento accademico per migliorare la nostra comprensione delle opere, delle loro scelte compositive e delle loro rappresentazioni nel Seicento e Settecento. In conclusione, sarà presentato per la prima volta a Venezia il sito scelto per ospitare il teatro storico.

Nota biografica

Paul Atkin, amministratore delegato del Teatro San Cassiano Group, è un fondatore di società, imprenditore e musicologo: agli oltre 35 anni di esperienza in ambito aziendale affianca infatti un dottorato di ricerca in musicologia (Royal Holloway College – University of London; relatore Tim Carter) sulla produzione operistica a Modena nel tardo Seicento. Nel 2014 ha venduto la sua società (leader nel suo settore, nel Regno Unito) per potersi dedicare alla ricostruzione del Teatro San Cassiano (un'idea accarezzata fin dal 1999). Nel 2018 Paul ha reso concreto un progetto, concepito 22 anni prima, relativo all'allestimento de *L'ingresso alla gioventù di Claudio Nerone* (Modena, 1692) e al reinserimento del suo compositore, Antonio Gianettini, nel repertorio odierno.

Diana Blichmann (Independent Scholar): L'arte scenica nel Teatro Sant'Angelo tra il 1710 e il 1730. Gli allestimenti tra visibilità essenziale e sbalorditiva

Nel periodo dell'attività imprenditoriale di Antonio Vivaldi nel Teatro di Sant'Angelo furono allestiti una sessantina di drammi per musica. Da un lato si osserva la rappresentazione di opere con testi scritti da librettisti tali Domenico Lalli, Matteo Noris, Francesco Silvani, Antonio Salvi e Antonio Maria Lucchini, che nella prima metà del Settecento erano coinvolti nella riforma librettistica caratterizzata dall'azione lineare e argomenti storici. Dall'altro lato i librettisti come Giorgio

Antonio Faller e Grazio Braccioli misero in scena spettacoli appartenenti agli spettacoli di tipo seicentesco, ariotesco e di natura fascinosa.

Queste due tipologie librettistiche poterono con sé fondamentali differenze anche nelle scenografie, che al Teatro di Sant'Angelo e nel periodo qui considerato furono "inventate" sia dai Veneziani Canal, Mauri e Ricci, sia dai fratelli Valeriani romani.

In questo contributo verranno, a mo' di catalogo, confrontate le didascalie sceniche delle due tipologie d'opera, possibilmente anche eventuali materiali scenografici a noi pervenuti, e indicate le sostanziali differenze e particolarità visive al Teatro Sant'Angelo. Quali erano gli effetti scenografici più tangibili per ogni categoria e quali erano le macchine sceniche che venivano messe in funzione?

Verrà infine evidenziato che:

1. i drammi per musica con argomento storico si basarono su mutazioni sceniche molto ridotte, semplici e classicizzanti, come tra l'altro i loro testi poetici. Nonostante ciò, all'interno di questa categoria esistevano drammi per musica "ricchi" d'invenzioni sceniche. Verranno quindi indagati le ragioni per una tale incoerenza all'interno di questa prima categoria, per esempio nell'*Amor di figlio non conosciuto* di Tommaso Albinoni (1716).

2. la seconda tipologia dei ca. tredici libretti, legati prima di tutto a Grazio Braccioli, agli scenografi veneziani e ai soggetti arioteschi, le mutazioni sceniche si presentano in maniera alquanto estesa e dettagliata nella loro descrizione. L'invenzione scenica e visiva pare quindi molto più elaborata rispetto alla prima categoria. Verranno considerati gli esempi più eclatanti, quali le rappresentazioni dei vari "Orlandi" (1713, 1714, 1727), per la quale messa in musica era responsabile Antonio Vivaldi.

Nota biografica

Diana Blichmann ha conseguito il PhD all'università di Magonza in Germania con una tesi sui primi drammi per musica di Pietro Metastasio. Per questa ricerca ha ricevuto borse di studio dal DAAD, presso il Centro tedesco di studi veneziani e presso l'Istituto Storico Germanico a Roma. Le sono state assegnate contratti ai conservatori di musica a Cosenza, Pescara, Bolzano e Foggia per l'insegnamento di Storia e estetica della musica. Ha collaborato a diversi progetti di ricerca tra i quali "Promoting, Patronizing and Practicing the Arts in Roman Aristocratic Families, 1644-1740" (École Française, Roma). Attualmente è Subject Editor per l'"opera barocca" presso il DEUUM online (RILM New York).

Al confine tra musicologia, letteratura italiana e storia dell'arte i suoi interessi sono interdisciplinari. Le sue indagini riguardano tutti gli aspetti dell'opera italiana del XVII e XVIII secolo. Con un approccio globale, si dedica all'opera come strumento di propaganda politica e agli spettacoli d'opera che celebrano il potere di sovrani e aristocratici. I suoi recenti studi di ricerca includono l'iconografia e l'iconologia delle scenografie.

Enrico Lucchese (Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli): "Ingegneri e pittori di Scene" al Sant'Angelo nella prima metà del XVIII secolo

L'illustrazione satirica dell'attività scenografica coeva in un apposito capitolo del *Teatro alla Moda* (1720), da cui è tratto il virgolettato nel titolo della relazione, può essere un punto di prima osservazione – cronologicamente mediano – della non così tanto approfondita vicenda degli allestimenti al Sant'Angelo al tempo di Antonio Vivaldi, in un clima quindi di grande competizione con gli altri teatri veneziani dove, come indicato da Michael Talbot vent'anni fa, si dovevano

produrre spettacoli di successo anche senza voler lasciare a tutti i costi capolavori per i posteri. La ‘macchina’ teatrale del piccolo Sant’Angelo aveva bisogno di scenari illusionistici e di macchinari, appunto, mossi da professionisti che sapessero essere al tempo stesso abili pittori e scenotecnici, nell’idea prettamente barocca di unione delle arti.

Individuando gli “ingegneri e pittori di scene” che si avvicendarono nelle stagioni della prima metà del Settecento, si rileveranno i loro rapporti – continuativi e forse pure nell’ottica di una sorta di fidealizzazione – con impresari, librettisti e compositori con i quali lavorarono al Sant’Angelo, provando a comprendere il meccanismo, per restare nell’immagine sopra evocata, del peculiare sistema teatrale di Venezia con particolare attenzione della scenografia in connessione tanto con gli aspetti drammaturgici quanto della necessaria spettacolarità attesa dal pubblico.

In tale prospettiva si darà rilievo all’esperienza di Vivaldi impresario, ai legami del suo librettista Grazio Braccioli con Bernardo Canal e la sua famiglia, per passare di conseguenza al problema di Canaletto scenografo al Sant’Angelo e alla presenza al Sant’Angelo di Marco Ricci e dei suoi allievi romani, i fratelli Valeriani, con il relativo ruolo giocato dallo zio Sebastiano nella parte, sulla scorta dello studio di Gianluca Stefani (2016), d’impresario d’opera.

Nota biografica

Seal of Excellence dalla Commissione Europea nel 2018 nell’ambito dei progetti europei di ricerca Marie Skłodowska-Curie, è studioso di grafica e pittura veneziana d’età barocca con approcci multidisciplinari, pubblicando su riviste scientifiche e volumi miscellanei in Italia e all’estero. Redattore della rivista «Valori Tattili», dirige con Paolo Pastres la collana scientifica «Venezia cosmopolita. Pagine d’arte del Sei e Settecento». È l’autore del catalogo (2015) delle caricature dell’Album Zanetti della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, della monografia (2018) Nicola Grassi (1682-1748), del volume edito per la mostra (2021) *Il Secolo di Nicola Grassi. Pittura veneziana del Sei e Settecento*. Nel 2022 ha curato con Matej Klemenčič la raccolta di scritti *Patrons, Intermediaries, Venetian Artists in Vienna & Imperial Domains (1650-1750)* che ha conseguito ad aprile di quest’anno la menzione speciale del premio Izidor Cankar della Società Slovena di Storia dell’Arte (SUZD).

VENERDÌ 17 NOVEMBRE – FONDAZIONE GIORGIO CINI

9:00-11:00: Donne al Teatro Sant’Angelo

chair: Christine Jeanneret (University of Copenhagen)

Tatiana Korneeva (NTNU, Trondheim), «Al merito singolarissimo dell’eccellentissime dame venete»: Dediche “al femminile” al Teatro Sant’Angelo

Nelle dediche dei libretti d’opera presentati al Teatro Sant’Angelo nel corso del primo Settecento, si intreccia una complessa e intricata rete di relazioni mondane. Le pagine iniziali mostrano un riflesso dell’intera società veneziana con le sue usanze e i suoi rituali. Il presente contributo, inserito nel quadro del progetto WoVen, mira a condurre una prima indagine sulle nobildonne dedicatrici delle opere messe in scena al Teatro Sant’Angelo dall’inizio del secolo fino al 1750 circa.

Attraverso l’analisi delle dediche e il confronto con il repertorio degli altri teatri veneziani, si cercherà di definire il profilo del pubblico femminile veneziano, rispondendo alle seguenti domande: Quali motivazioni spingevano il librettista o l’impresario a dedicare una specifica opera ad una nobildonna (reputazione, prestigio del casato, posizione nella società del tempo, circostanze biografiche, gratitudine per il sostegno economico alla stampa del libretto)? È possibile considerare questa pratica un modo per coinvolgere le donne negli spazi pubblici del sapere, sia reali sia simbolici? Esiste una corrispondenza tra la persona cui è dedicata l’opera, le protagoniste dell’opera stessa e la sua trama? Una mappatura delle dediche dei libretti ‘veneziani’ consentirà inoltre di delineare quella rete di mecenatismo e di contatti culturali che si era andata sviluppando in Italia e in Europa nel corso del secolo XVIII.

Nota biografica

Tatiana Korneeva, autrice di monografie e di numerosi saggi sul teatro e sull’opera tra Sei e Settecento, è attualmente ricercatrice presso la Norwegian University of Science and Technology. Le pubblicazioni più recenti comprendono *To the Court of the Tsarinas and Back Again: Italian Performers’ Itineraries, Careers, and Networks across Europe* (Berlino, De Gruyter, 2023), *The Dramaturgy of the Spectator: Italian Theatre and the Public Sphere (1600-1800)* (Toronto, Toronto UP, 2019) e i volumi collettanei *Mapping Artistic Networks: Eighteenth-Century Italian Theatre and Opera Across Europe* (Turnhout, Brepols, 2022) e *Le voci arcane: Palcoscenici del potere nel teatro e nell’opera* (Roma, Carocci, 2018).

Melania Bucciarelli (NTNU, Trondheim), Presenze femminili al Teatro Sant’Angelo durante i primi anni della gestione Vivaldi

Il teatro Sant’Angelo al tempo di Vivaldi potrebbe quasi definirsi un ‘teatro delle donne’. Alle varie dedicatrici, palchettiste, cantanti e, caso piuttosto isolato, una librettista e impresaria quale Luisa Bergalli, si aggiungono le numerose cantanti impiegate in ruoli maschili. Molte di queste, ingaggiate al Sant’Angelo in ruoli sia femminili sia maschili, erano agli inizi della loro carriera e presentavano quindi un ovvio vantaggio economico per gli impresari. Alcune riuscirono a sfruttare il Sant’Angelo come trampolino di lancio per i palcoscenici internazionali, altre rimasero invece legate esclusivamente a questo teatro e ad Antonio Vivaldi, anche quando i successi riscossi altrove avrebbero forse consentito una certa libertà di scelta una volta tornate a Venezia.

In questo intervento si offre una prima lettura ‘al femminile’ del repertorio e delle interpreti più assidue al Sant’Angelo nei primi anni della presenza (documentata) di Vivaldi, approfondendo

qualche esempio più interessante a partire dal cast prevalentemente femminile del Rodomonte sdegnato (1714): le cantanti Anna Maria Giusti (Doralice), Elisabetta Denzio (Aleria), Agata Landi (Elbanio), Margherita Faccioli (Armino) e, forse, Margherita Gualandi (Belise). La massiccia partecipazione femminile nel teatro si affianca tuttavia ad una presenza egualmente massiccia di cantanti donne nelle stragiudiziali del vasto fondo notarile all'Archivio di Stato di Venezia, indice delle difficili condizioni della loro professione e delle tante battaglie sostenute, da interpreti spesso giovanissime, affinché gli accordi contrattuali venissero rispettati.

Nota biografica

Melania Bucciarelli è professore di Storia della Musica all'Università Norvegese di Scienza e Tecnologia (NTNU) di Trondheim (Norvegia). La sua ricerca si incentra sull'opera del Sei e Settecento, con particolare attenzione ai rapporti col teatro di parola, alla drammaturgia, ai cantanti e al fenomeno dei castrati. Ha numerose pubblicazioni al suo attivo in italiano e in inglese. Progetti in corso includono un contributo a un volume miscelaneo sull'opera veneziana al tempo di Vivaldi (curato da Francesca Menchelli-Buttini, con contributi di Menchelli-Buttini, Francesco Giuntini, e Reinhard Strohm) e una collaborazione al gruppo di ricerca "La drammaturgia musicale a Venezia (1678-1792)" (coordinato da Giada Viviani) alla Fondazione Ugo e Olga Levi. Attualmente dirige il progetto di ricerca e collaborazione internazionale "Le donne, l'opera e la scena pubblica a Venezia nel Settecento" (WoVen), finanziato dal Consiglio Nazionale delle Ricerche Norvegese (NFR 2021-2026) <https://www.ntnu.edu/music/woven>

Valentina Anzani (ICCMU, Madrid), Antonia Margherita Merighi (1695 – 1760): virtuosa sulle scene veneziane e internazionali

Tra le pochissime professioni che nell'*ancien régime* permettevano alle donne di guadagnarsi da vivere – spesso incrementando la loro fortuna tanto da farle accedere a benefici altrimenti riservati ai ceti più alti della gerarchia sociale – senza dipendere da un uomo, vi erano quelle di mantenuta e cantante, due categorie troppo spesso usate come sinonimo. Ciò implicava, per le cantanti, problematiche legali: essere donne impediva loro l'autonoma gestione delle proprietà, mentre il pregiudizio di immoralità sottintendeva guadagni illegittimi. Era per esse indispensabile (ancor più che per gli uomini) intessere rapporti con nobili mecenati o con figure dell'ambiente teatrale, che influivano sulla loro vita professionale favorendo o negando contratti, e a volte concedendo una rendita; tuttavia il loro ruolo ne tutelava anche vari aspetti della vita privata. Particolare fu il caso di Antonia Merighi, interprete tra le più acclamate delle scene veneziane e internazionali del suo tempo: contralto, esperta in ruoli *en travesti*, calcò i palcoscenici della laguna ventidue volte, sette delle quali al Teatro Sant'Angelo.

Con il presente intervento mi propongo di indagare – attraverso inedite lettere di supplica inviate dalla virtuosa (personalmente o tramite un più influente intermediario) ai protettori – alcuni casi specifici (ma rappresentativi di condizioni diffuse) che testimoniano alcuni *escamotage* da esse attuati per aggirare leggi coeve riguardanti proprietà privata femminile, matrimoni e coabitazione, a volte risultanti in felici *ménage* familiari alternativi.

Nota biografica

Valentina Anzani currently holds a postdoctoral research position within the ERC Project DIDONE at ICCMU, Madrid. She earned her PhD in Musicology and History of Music at the University of Bologna in 2018.

Her research focuses on the production and consumption of 18th century opera theatre in relation to the phenomenon of castrato opera singers. She has been a visiting scholar at the University of Chicago, at the King's College London, the British Library, the Archive States in Munich and Berlin and the Music Library of Greece in Athens, supported by the Department of Arts of the University of Bologna and the Friends of the Music Society of Athens. In 2016 the Handel Institute (UK) awarded her with the Handel Award.

Her first book, on the life and career of the castrato Antonio Bernacchi (1685–1756) was published in 2022.

Brad Carlton Sisk (NTNU, Trondheim), «A genio di questa regolerà il Dramma»: “L’ultima parola” delle dive del Teatro Sant’Angelo (1700-1721)

Le ultime scene nel repertorio serio primo-settecentesco del Teatro Sant’Angelo tendono a soluzioni ibride, tra i due poli del lieto e del funesto fine. Gli scioglimenti dell’azione verificatisi più frequentemente corrispondono alla descrizione del librettista/teorico Girolamo Frigimelica Roberti della «favola doppia», cioè con «doppio ravvolgimento», una traslitterazione aristotelica: «In uno passano i tristi dalla felicità alla miseria. Nell’altro i buoni vanno dalla miseria alla felicità». Al Sant’Angelo, i personaggi che rimangono “tristi” alla fine dell’opera erano di solito interpretati dalle “dive”, dando luogo a colpi di scena (di furia, di disperazione, ecc.) che valorizzassero le loro capacità espressive sia canore che attoriali. Più questi sfoghi solistici si spostano verso la fine dell’opera, a volte sostituendo il coro finale e affidando l’ultima parola alla *star* della serata, più l’elemento funesto spinge l’opera verso un fine dai toni implacabilmente tragici. Emblematico di questo fenomeno è *La gloria trionfante d’amore* (1712), in cui l’aspra polemica conclusiva di Giunone sopra il corpo di Didone rende totale l’elemento funesto del finale. Il librettista dell’opera, Grazio Braccioli, conferma l’anno successivo la sua premura nel «mettere in risalto la spiritosa abilità dell’Attrice». Di conseguenza, possiamo ipotizzare che il funesto fine è una questione di “genere” nel senso duplice del termine.

Dopo le accuse di decadenza nella satira del *Teatro alla moda* (1720), il Sant’Angelo farà appello alla tragedia anche a livello teorico, mettendo in cartellone per l’anno 1721 diversi titoli esplicitamente denominati «tragedia» o «tragicommedia» dal librettista accademico-arcadico Benedetto Pasqualigo – dimostrando così come le esigenze pratiche (p.es. quelle di dover accontentare “le virtuose”) spesso arrivino prima della teoria al consolidamento di innovative soluzioni drammaturgiche.

Nota biografica

Brad Carlton Sisk sta svolgendo un dottorato di ricerca presso l’università NTNU (all’interno del gruppo di ricerca WoVen, sotto la guida di Melania Bucciarelli) sulla drammaturgia musicale come mediazione tra le doti performative degli interpreti, le convenzioni di genere, e le esigenze del potere politico-economico. Si laurea in musica antica presso il Conservatorio di Verona, con una tesi sul *cross-gender casting* dei personaggi tipo nell’opera veneziana. È vincitore della borsa di ricerca “Working with Music” (SLUB, Dresda) e del concorso del Festival di Academic Theatre (Scuola Normale, Pisa). È redattore di un volume uscente sulle recite private presso la corte di Federico Augusto II di Sassonia e di una nuova edizione critica dell’*Artaxerse* di Antonio Cesti. Ha tenuto conferenze presso la Freie Universität (Berlino), il Convegno internazionale di studi su P.A. Cesti (Arezzo), il Palazzetto Bru-Zanè (Venezia) e il 19° congresso dell’International Musicological Society (Roma).

11:30-13:00: Casting “cross-gender” al Teatro Sant’Angelo

chair: Britta Kägler (University of Passau)

Francesca Menchelli-Buttini (Conservatorio “G. Rossini”, Pesaro), Vittoria Tesi al Teatro Sant’Angelo (1718-1719): *L’amor di figlia* e *Amalasunta*

La relazione intende considerare il debutto del celebre contralto Vittoria Tesi sulle scene veneziane, al Teatro Sant’Angelo, nell’*Amor di figlia* di Giovanni Porta, su libretto di Domenico Lalli, e in *Amalasunta* di Fortunato Chelleri, su libretto attribuito a Giacomo Gabrieli, delle quali opere si conserva nella biblioteca del Conservatorio Benedetto Marcello (Correr b. 10.1) una raccolta di pezzi comprendente sedici delle ventinove arie dell’*Amor di figlia* (tre su sei per Tesi) e tutti i brani chiusi di *Amalasunta*, più due arie aggiuntive forse per il protagonista. Tesi apparve in ruoli maschili, come suo solito agli esordi: l’antagonista Clodesillo in *Amalasunta* e Claudio nell’*Amor di figlia*, personaggio di carattere bizzarro e marziale, amante di Marzia, sotto le cui vesti femminili si cela in realtà Marzio, un ruolo dunque en travesti, affidato al soprano evirato Giovanni Maria Morosi, per un doppio ingaggio trasversale di genere.

Si valuteranno i contatti dei libretti con precedenti letterari e/o teatrali (per l’*Amor di figlia* il dramma di Andrea Moniglia *La pietà di Sabina*, per *Amalasunta* l’*Amalasonte* di Philippe Quinault e relative traduzioni), tenendo in debito conto eventuali accomodi appositamente concepiti per Tesi, e la rilevanza dei ruoli interpretati. Si tratterà quindi di verificare la gerarchia, la dimensione e la tipologia delle arie, anche al confronto con gli altri personaggi; l’estensione vocale; l’uso delle fioriture; il repertorio di figurazioni musicali (come ad esempio passaggi diminuiti di note veloci, anche ribattute, oppure note lunghe, allargate, tenute; rapidissimi cambi di direzione e di registro; moto congiunto contro arpeggi, accordi spezzati o salti, di quale ampiezza; passi cromatici; ritmi dattilici e anapestici, puntati, sincopati; unisoni o scambi in dialogo con l’accompagnamento); la correlazione dell’impegno vocale con il contenuto e con la forma del testo. Si sceglierà uno o più esempi notevoli per un commento più dettagliato.

Nota biografica

Francesca Menchelli-Buttini si è formata a Pisa e ad Oxford con Reinhard Strohm. L’ambito principale delle sue ricerche è l’opera italiana del Settecento, su cui ha all’attivo diverse pubblicazioni (libri e articoli in riviste di settore), in italiano, in inglese e in tedesco. Ulteriori ambiti d’interesse riguardano il teatro di Mozart e le opere italiane di Cherubini, del cui *Adriano in Siria* (1782) ha in preparazione un’edizione. I prossimi progetti includono un contributo e la curatela in un volume miscelaneo sull’opera veneziana al tempo di Vivaldi (con contributi di Melania Bucciarelli, Francesco Giuntini, Reinhard Strohm) e un lavoro sulle prime opere composte da Jommelli per i teatri del Nord d’Italia. Partecipa inoltre al progetto “WoVen: Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice” con contributi sui ruoli interpretati da Vittoria Tesi a Venezia.

Alene Mari Holder (NTNU, Trondheim), Lucia Lancetti and her interpretation of male roles at the Teatro Sant’ Angelo (1727-1728)

Female singers specialising in male roles was a common occurrence in Venice’s opera theatres in the early eighteenth century. These women were used interchangeably with the virtuosic castrati, singing equally demanding repertoire, and interpreting equally formidable characters, but often

demanding less pay. Some impresarios, like Vivaldi when he worked for the financially unstable Teatro Sant' Angelo, often cast women instead of castrati in male roles for alto or soprano voices, even if these were heroic, high-status or primo uomo roles like kings, emperors, and warriors. Although these women played an essential role in the eighteenth-century opera industry, the information about them is sparse and scattered.

The contralto Lucia Lancetti (b. Venice; fl. 1722–1737) was one of these male role specialists. Little has been written about her life, career, technical vocal abilities, the qualities of her voice, her acting skills, or her status as a celebrity. Her career started in Venice, after which she travelled extensively throughout Italy. Between 1727 and 1728 she performed three operatic roles in Venice in the Teatro S. Angelo: the title roles of Vivaldi's *Farnace* (1727) and *Orlando* (1727) and Ascanio in *Gli'odi delusi dal sangue* (1728) by Baldassare Galuppi and Giovanni Battista Pescetti. This paper will present textual, musical and artistic research analyses of Lancetti's roles in the abovementioned operas as a point of departure for constructing an understanding of her operatic career, especially regarding her primo uomo/heroic male roles.

This paper forms part of the larger trajectory of my PhD research at NTNU on female singers specialising in male roles in early eighteenth-century Venetian opera and aspires to investigate their largely overlooked function in this industry. As I am myself a mezzo-soprano, I include artistic research methodologies by singing a selection of Lancetti's repertoire to analyse its technical and dramatic demands.

Nota biografica

Alene Mari Holder attained her BA in Music degree (*cum laude*) and BMus Honours degree (*cum laude*) at Stellenbosch University, specialising in solo vocal performance and researching the Afrikaans art song. Her current academic interests include feminist studies of seventeenth- and eighteenth-century opera. She completed her MMus degree in 2022 with merit at Canterbury Christ Church University where she researched Francesca Caccini's opera *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (1625). In 2022 she assumed the position of PhD Fellow for the research project "Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice" (WoVen) at the Norwegian University of Science and Technology where she is studying the lives and careers of female singers who specialised in male roles in eighteenth-century Italian opera.

Nastasja Gandolfo (Hochschule für Musik Würzburg / Università degli Studi di Trento), Il soprano Antonia Pellizzari: un caso esemplare di *casting cross-gender*

La carriera del soprano veneziano Antonia Pellizzari si intreccia in parte con la storia del Teatro S. Angelo e l'attività di Vivaldi come impresario. Dopo il suo debutto al S. Fantino nel 1710, cominciò la sua carriera nel ruolo di Nicandro in *Arsilda regina di Ponto* di Vivaldi al Teatro S. Angelo nel Carnevale del 1716. Questo fu il primo di una serie di successi teatrali, che la portarono anche in altri teatri italiani, tra cui il S. Giovanni Crisostomo (1719), il Regio Ducal Teatro di Milano (1721) e infine al Teatro S. Bartolomeo di Napoli (1726-1727). Si riesibì inoltre al Teatro S. Angelo nelle stagioni operistiche del 1721-1722 e del 1722-1723.

Una caratteristica che distingue Antonia Pellizzari da altre cantanti dell'epoca è la sua esibizione costante in ruoli maschili, soprattutto giovanili: recitava infatti di solito la parte del "terzo uomo". Questa caratteristica si riscontra anche in altre cantanti dell'epoca con lo stesso registro vocale, tra cui Anna Guglielmini, Rosa Cardini e Rosa Venturini, tuttavia si tratta di un fenomeno soltanto occasionale, in quanto interpretarono anche ruoli femminili.

Lo scopo della relazione è quindi innanzitutto ricostruire le tappe della carriera di Antonia Pellizzari sulla base dei libretti delle opere in cui si è esibita e in secondo luogo, sulla base di un esame delle caratteristiche vocali delle parti a lei destinate in quelle opere di cui è rimasta la partitura, cercare di capire per quale motivo veniva prescelta per un certo tipo di ruoli. Sarà effettuato infine un confronto con le caratteristiche vocali di altre cantanti che interpretarono occasionalmente ruoli maschili, in modo da comprendere le particolarità che contraddistinguono la sua voce.

Nota biografica

Nastasja Gandolfo si è laureata in Musicologia e Beni Musicali all'Università di Tor Vergata (Roma) nel 2008 con una tesi sulle cantate da camera di Carl Heinrich Graun, sotto la guida della prof.ssa Bianca M. Antolini. Successivamente ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Hochschule für Musik di Würzburg con una tesi sulla storia della cantata italiana in Germania dal 1730 al 1760 guidata dal prof. Christoph Henzel, ampliando l'argomento della sua tesi di laurea magistrale. È tuttora titolare di un contratto d'insegnamento presso l'Hochschule di Würzburg e di un contratto di ricerca all'Università di Trento, all'interno di un progetto per la catalogazione dei manoscritti musicali della Biblioteca Angelica, guidato dal prof. Francesco Zimei. È autrice di varie pubblicazioni sulla cantata e sull'opera del XVIII secolo. Tra le sue aree d'interesse si annoverano inoltre la musica vocale e strumentale del XIX e del XX secolo.

14:30-18:00: Tavola rotonda «La verità alla moda e il teatro in cimento»

Tematica 1: Le cantanti del Teatro Sant' Angelo

chair: Reinhard Strohm

Judit Zsovár, “Il teatro alla Strada” – La stagione 1720/1721 al Sant'Angelo

La stagione 1720/1721 ha portato le novità non solo belle ma anche brutte per Vivaldi sia come compositore d'opere che direttore musicale. Contrattando la debuttante Anna Maria Strada per *La verità in cimento* (ottobre 1720), lui ha arricchito la paletta vocale al Teatro Sant'Angelo con il tipo del soprano specificamente acuto ed allo stesso tempo espressamente coloratura. Sebbene Vivaldi ha già lavorato con la lirica, versatile ma non appositamente agilissima Francesca Cuzzoni nel suo *Scanderbeg* a Firenze nel 1718, la giovane Strada sembra di aver combinato la tessitura alta in pari misura con un'abilità di virtuosità, e come tale lei possa essere stata la prima cantante di questa categoria per lui per quanto riguarda le sue attività operistiche.

Da un altro lato, il libello satirico del compositore veneziano Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda* – che fu pubblicato verso la fine del 1720 – implacabilmente criticava Vivaldi e le sue opere insieme con la sua compagnia. Per quale ragione furono mirati così ferocemente? È stato per il nuovo stile di canto della scuola bolognese piuttosto per l'orientamento poetico-drammaturgico del Sant'Angelo? Il fatto che la famiglia di Marcello è stata proprietaria del medesimo teatro può eventualmente indicare un conflitto d'interesse finanziario dei diversi teatri d'opere veneziane sullo sfondo?

Questa lezione-concerto, oltre che prelude i diversi punti di vista e le varie aspetti delle discussioni della tavola rotonda successiva, presenterà alcune arie cantate da Anna Maria Strada in ciascuna delle rappresentazioni al Teatro Sant'Angelo nel 1720/1721: brani verranno eseguiti dalla *Verità in*

cimento e Filippo, rè di Macedonia (1720) di Vivaldi, dall'*Antigona* (1721) di Giuseppe Maria Orlandini e dal *Pastor fido* (1721) di Carlo Luigi Pietragrua.

Nota biografica

Judit Zsovár è soprano, compositrice, artista creativa e musicologa (PhD: Accademia Liszt, Budapest 2017). Collaborava al progetto “Teatro Kärntnertor 1728–1748” dell’Accademia Austriaca delle Scienze ed assistiva Reinhard Strohm colla pubblicazione di *Scipione* (HHA). È coeditrice de *La Sorella amante* (Hase-Werkausgabe) e membro del gruppo di ricerca “WoVen”.

È apparsa come soprano solista alla Konzerthaus di Vienna (Mozarteum Orchestra Salisburgo / Ivor Bolton), Händel-Haus Halle, Handel & Hendrix a Londra, Accademia di Musica a Zagabria, Sala Nádor, Sala Liszt, al Helsinki Music Centre, Budapest Music Center, ed al Óbudai Társaskör.

La sua composizione per coro misto, *Speed of Light*, musicazione della propria poesia sarà presentata in anteprima dal World Choir for Peace diretto da Nicol Matt.

Tematica 2: *La verità in cimento* di Antonio Vivaldi

chair: Marco Bizzarini

L’edizione critica di *La verità in cimento* (Teatro S. Angelo, autunno 1720)

Discussione: Alessandro Borin, Enrico Careri, Reinhard Strohm

Reinhard Strohm, Musica e drammaturgia nella partitura di *La verità in cimento*

La relazione cerca di comprendere come la partitura de *La verità in cimento* con le sue alterazioni e sostituzioni abbondanti può aver fatto senso narrativo o magari aver seguito un ideale estetico e drammaturgico. Partendo da una considerazione generale degli atteggiamenti morali e delle passioni esibite nel dramma, si esamina l’effetto potenziale di ognuna delle sostituzioni di arie sull’azione, l’espressione delle passioni e la morale dei personaggi. Si ricercheranno anche i possibili motivazioni per queste revisioni e le fonti delle arie stesse, distinguendo tra intenzioni compositive, poetiche e performative. Per anticipare un risultato possibile di questa indagine, si aspetta di arrivare a più di una conclusione o verità.

Nota biografica

Reinhard Strohm: Professore emerito della Facoltà di Musica, Università di Oxford. Tesi di dottorato TU Berlin 1971, su *Italienische Opernarien des frühen Settecento, 1720-30* (Köln, 1976). Autore di *Essays on Handel and Italian Opera* (Cambridge, 1985), *Dramma per musica* (London, 1997), *The Operas of Antonio Vivaldi* (Firenze, 2008); curatore, per l’Istituto italiano Antonio Vivaldi, di Antonio Vivaldi, *Giustino*, con-curatore (con Enrico Careri e Alessandro Borin), di Antonio Vivaldi, *La verità in cimento*.

Tematica 3: Benedetto Marcello: la ricerca della verità

chair: Alessandro Borin

Marco Bizzarini, *Il canto alla moda e le verità artistiche: un confronto tra Marcello e Tosi*

Sono numerosi i punti di contatto tra *Il teatro alla moda* (Venezia, 1720) di Benedetto Marcello e il trattato *Opinioni de’ cantori antichi e moderni* (Bologna, 1723) di Pier Francesco Tosi. Fin dai rispettivi titoli, l’accento si concentra sulle espressioni “moderni” e “alla moda”, etimologicamente collegate. La relazione approfondirà alcuni esempi di terminologia tecnica presente nei due scritti

per poi indagare l'ampia rete di musicisti e intellettuali schierati dalla parte di Marcello e Tosi in questa singolare Querelle des anciens et des modernes sul "vero" modo di cantare (ovviamente diverso da quello dei moderni), i cui echi si diffusero ben presto a livello internazionale. In conclusione, si riprenderà in esame la nota lettera di Francesco Gasparini a Tosi dell'11 marzo 1724, già commentata da numerosi studiosi (tra cui Arrighi 1981, Piperno 1981, Della Seta 1982, Strohm 2008, Sardelli 2021). Di questo documento verrà proposta una nuova interpretazione tendente a confutare l'idea che dietro l'enigmatico "Naso" cui sarcasticamente alludeva Gasparini ci fosse davvero Vivaldi.

Nota biografica

Marco Bizzarini is full Professor of Musicology at the Federico II University of Naples. He is the author of *Luca Marenzio: The Career of a Musician between the Renaissance and the Counter-Reformation*; *Benedetto Marcello* (Palermo, L'Epos, 2006); *Federico Borromeo and music* (Rome, Bulzoni, 2012). Author of several studies on Battista Guarini, Apostolo Zeno, Carlo Goldoni and Ranieri de' Calzabigi. For the Fondazione Levi di Venezia, in 2003, he edited the poetic texts of Benedetto Marcello's cantatas. For the Istituto Italiano Antonio Vivaldi, he participated in the critical editions of Vivaldi's operas *La fida ninfa* and *La Griselda*. He is a member of the Ateneo di Brescia and the Accademia Ambrosiana of Milan.

Mareike Fahr, A practical composition guide based on Corneille's drama theory: Benedetto Marcello's Arianna

Whether he wrote the entertaining pamphlet *Il teatro alla moda* in critique of a special ensemble or of *Dramma per musica* production in general – with the serious share of this writing, Marcello did nothing less than to renounce ever writing an opera. Posthumously knowing he kept his resolution, we can pick out this proclamation in the *teatro alla moda* not only from the prefixed quote of Horace, but also from his following Muratori's aesthetic positions, who did the same in the sister art of poetry by never writing a libretto.

However, Marcello not only proclaimed his ideas on writing a good opera in (ex negativo) writing, but also showed in practical examples the 'right way'. Since apparently writing a *dramma per musica* was out of the question for him, we find an abundance of very explicit musical references to theatrical composition and drama theory in nearly all his compositions of other genres.

This I will show in two of his compositions, the *Intreccio scenico Arianna* and the *Estro poetico-armonico*. Central to both works is the *ethos*, the second most important category from the aristotelian *poetics*, adapted by Pierre Corneille in his treatise on drama from 1660.

Nota biografica

Mareike Fahr. Masters in Musicology, University of Hamburg, 2021; stavora completando il dottorato con la Diss. *Die Lübecker Abendmusiken des 17. Jahrhunderts* (Musikhochschule Rostock; Zentrum für kulturwissenschaftliche Forschung Lübeck).

Tematica 4: Il teatro in cimento e il compositore nello spartiacque

Chair: Alessandro Borin

Discussione: Enrico Careri, Reinhard Strohm, Judit Zsovár, Marco Bizzarini

9:30-10:30: Drammaturgia

chair: Raffaele Mellace (Università di Genova)

Nicola Badolato (Università di Bologna): «Questo drama è uno dei soliti miei»: Matteo Noris librettista al Sant'Angelo

Il veneziano Matteo Noris (1640 ca. - 1714) è figura di spicco nella storia dell'opera del secondo Seicento e primo Settecento: autore di una quarantina di drammi per musica rappresentati a Venezia tra il 1666 e il 1713, il suo nome è citato nelle Iscrizioni veneziane di Emmanuele Antonio Cicogna (1824-1853) tra quelli dei letterati maggiormente degni di nota ed è appellato come «incomparabile» nei *Gedancken von der Opera* (1708) del librettista amburghese Barthold Feind (1687-1721).

Tra il 1685 e il 1716 alcuni dei «drammi musicali ne' quali egli si è esercitato più con le regole della sua fantasia che con quelle dell'arte» («Giornale de' letterati d'Italia», XX/1715, p. 459) vengono messi in scena nel Teatro di Sant'Angelo con le musiche di alcuni tra i maggiori compositori dell'epoca: *Il demone amante ovvero Giugurta* (1685) e *Il Licurgo ovvero il cieco d'acuta vista* (1686), entrambi di Carlo Francesco Pollarolo; *L'amore figlio del merito* (1694) di Marc'Antonio Ziani; *I regi equivoci* (1697), ancora di Pollarolo; *Virginio consolo* (1704) di Antonio Giannettini; *La regina creduta re* (1706) di Giovanni Bononcini; *Berengario re d'Italia* (1710) di Girolamo Polani; *Le passioni per troppo amore* (1713) di Johann David Heinichen; *Penelope la casta* (1716) di Fortunato Chelleri. A questi si aggiunga poi il libretto dell'*Inganno trionfante in amore* (1725) con musica di Antonio Vivaldi, lavoro postumo rivisto da Giovanni Maria Ruggieri.

Questo relazione mira a enucleare i principali topoi e dispositivi drammaturgici che caratterizzano i lavori di Matteo Noris, con l'intento di collocarne l'attività poetica nel solco delle convenzioni di scrittura dell'opera impresariale 'alla veneziana' del secondo Seicento, e nel contempo di porla in dialogo con le tendenze emergenti nella librettistica del primo quarto del secolo successivo, anche attraverso la rilettura attenta delle non poche dichiarazioni contenute nei paratesti dei libretti a stampa.

Nota biografica

Nicola Badolato è professore associato nel Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, dove insegna Teoria musicale e Drammaturgia musicale. Ha pubblicato edizioni di drammi per musica di Carlo Maria Maggi (Pisa, Serra, 2010), Giovanni Faustini (Firenze, Olschki, 2012), Benedetto Ferrari (Firenze, Olschki, 2013), e di opere inscenate a Roma da Filippo Juvarra tra il 1710 e il 1714 (Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, 2016). Ha curato l'edizione critica del *Ciro* di Pietro Ottoboni e Alessandro Scarlatti (Roma, IISM, 2017). È membro dell'*editorial board* della collana «Francesco Cavalli • Opere» (Kassel, Bärenreiter, 2012–), per la quale ha sinora curato l'edizione critica della *Calisto* (con Álvaro Torrente, 2012) e dell'*Erismena* (con Beth e Jonathan Glixon, 2018). È socio della Society for Seventeenth-Century Music e della International Musicological Society, ed è membro del gruppo di ricerca “La drammaturgia musicale a Venezia (1678-1792)” della Fondazione Ugo e Olga Levi.

Francesco Giuntini (Independent Scholar): Benedetto Pasqualigo al Sant'Angelo nel 1721

Benedetto Pasqualigo (1673-1743), giurista e letterato, scrive una serie di libretti per i principali teatri veneziani tra il 1718 e il 1725. Nell'ambito delle tendenze riformistiche del primo Settecento rappresenta una sorta di classicismo radicale, sulle orme di Girolamo Frigimelica Roberti. Pasqualigo giunge al Sant'Angelo nella stagione di carnevale del 1721, riproponendo in versione ridotta la «tragedia» *Antigona* (con la musica di Giuseppe Maria Orlandini) che aveva segnato il suo esordio al San Cassiano nel 1718; per la stessa stagione appronta *Il pastor fido*, un compendio della «tragicommedia pastorale» del Guarini, messo in musica da Carlo Luigi Pietragnua, mentre in autunno presenta *Cimene*, una tragedia tratta dal *Cid* di Pierre Corneille. I tre drammi documentano orientamenti diversi e al tempo stesso una svolta nella produzione di Pasqualigo, dovuta anche alle polemiche che nacquerò intorno ai suoi primi libretti. Contro l'uso stravolto dei classici nel teatro musicale e contro la storpiatura del *Pastor fido* si appunta la satira feroce di Benedetto Marcello in diversi testi poetici (alcuni inediti) che val la pena riconsiderare anche in relazione al *Teatro alla moda*. Non mancano tuttavia le difese di Pasqualigo: nel Prologo cantato che accompagna le recite dell'*Antigona* tradotta in prosa al San Samuele (1722) si elogia l'opera e si mette in ridicolo la figura di un critico maldicente. Ma l'*Antigona* deve il suo successo, testimoniato dalle numerose riprese, anche all'intonazione dell'Orlandini: il confronto tra la sua musica (arie in US-SFsc) e quella del più attempato Pietragnua (partitura del *Pastor fido* in A-Wgm) evidenzia i tratti di uno stile “moderno”, più funzionale ad una drammaturgia “riformata”.

Nota biografica

Francesco Giuntini, dopo aver compiuto studi letterari all'Università di Pisa e alla Scuola Normale Superiore, nel 1990 si è laureato in musicologia al DAMS di Bologna. È stato ricercatore e dal 1992 docente di storia della musica presso l'Università di Pisa. Durante l'anno accademico 1990-91 è stato ospite presso il Department of Music del King's College di Londra. Le sue ricerche sono rivolte soprattutto all'opera italiana del primo Settecento, in particolare alle tendenze riformistiche di autori come Girolamo Frigimelica Roberti, Antonio Salvi, Agostino Piovene, e a compositori contemporanei di Vivaldi (Giuseppe Maria Orlandini). Tra le sue pubblicazioni si segnalano *I drammi per musica di Antonio Salvi*, Bologna, Il Mulino 1993, e l'edizione del volume Piovene-Orlandini-Mattheson, *Nerone/Nero*, Milano, Ricordi 2013 («Drammaturgia musicale veneta», 14). Attualmente sta completando un saggio monografico su Benedetto Pasqualigo, di cui ha redatto, insieme a Sabina Lessi, la voce per il Dizionario Biografico degli Italiani.

10:30-11:30: Gestualità e coreografia

chair: Raffaele Mellace (Università di Genova)

Anne Desler (University of Edinburgh): «Gusta vedere ad agire gl'interlocutori, e non solo sentirli parlare»: Nicola Grimaldi 'Nicolino' and the 1722-23 season at the Teatro Sant'Angelo

During his long career in Venice (1697-1731), Nicola Grimaldi 'Nicolino' only spent a single season at the Teatro Sant'Angelo, starring as the male protagonist in *Arminio*, *Timocrate* and *I veri amici* in 1722-23. There is strong evidence that Grimaldi exerted decisive influence on the libretto choices and played a central role in the productions. Grimaldi had previously appeared as Arminio in *Le gare generose* and as Evergete in *I veri amici* at the Teatro San Cassiano in the 1712-13

season. As per the printer's note to the reader in the 1723 libretto, which was retained from the earlier production, *I veri amici* was explicitly written to showcase the performers' acting skills, undoubtedly with reference to Grimaldi who had been inducted into the chivalric order of the Cavalieri della Croce di San Marco by Doge Alvise II Mocenigo in 1705 on account of his artistic merit and enjoyed international fame not only as the greatest actor on the operatic stage but also as a director.

My paper will examine Grimaldi's role within the production team of the 1722-23 season at the Teatro Sant'Angelo and probe into the features of the libretti that lend themselves particularly to period acting as well as the aesthetics of staging and re-staging different versions of the same libretto or topic. Moreover, it will contextualise the 1722-23 season at the Teatro Sant'Angelo within the Venetian theatre scene of the first three decades of the 18th century, both as regards the relationships amongst theatres and between reform movements that cut across opera and spoken theatre.

Nota biografica

Before taking up a Lectureship at the University of Edinburgh, Anne Desler lectured in Music and Theatre at the University of Hull. She holds a doctorate in Historical Performance Practice from the University of Southern California and a PhD in Musicology from the University of Glasgow. A scholar-performer, Anne has sung with ensembles such as Europa Galante, Modo Antiquo and the Balthasar-Neumann-Ensemble and recorded the title role in Vivaldi's *Orlando furioso*.

Anne's research focuses on the Italian *dramma per musica* of the late seventeenth and early eighteenth centuries, especially its star singers, historiography, dramatic and musical performance practice and cultural context. She has published articles and book chapters on Carlo Broschi Farinelli and Nicola Grimaldi. Her current main project is a monograph entitled *Opera Performed: Nicola Grimaldi 'Nicolino' – Singer, Actor, Director, Promoter*, funded by a Leverhulme Research Fellowship, after which she will return to a monograph on Farinelli's operatic career.

Anastasia Zolotukhina (Università di Bologna): Gaetano Grossatesta: un coreografo di moda nel Teatro Sant'Angelo

Questo intervento avrà come obiettivo l'indagine sulla collaborazione del Teatro Sant'Angelo con i coreografi veneziani, in particolare con Gaetano Grossatesta, che appare come «inventore dei balli» nei libretti di sei opere rappresentate nel teatro fra il 1727 e il 1730.

È notevole che questa collaborazione si stabilisca nel 1727, quando l'attività d'impresario del teatro è svolta da Antonio Vivaldi; infatti, la prima opera per la quale Grossatesta crea le coreografie è *Farnace* di Vivaldi. In quegli anni Grossatesta è già un coreografo noto e abbastanza richiesto anche fuori Venezia, ma soprattutto nel prestigioso teatro veneziano di S. Giovanni Grisostomo. L'interesse da parte di Vivaldi (forse suscitato dal fratello del coreografo, abate Antonio Grossatesta, su libretto del quale, sempre nel 1727, Vivaldi scrive una serenata) potrebbe dimostrare un nuovo livello di competitività del teatro. Sappiamo che negli anni successivi Grossatesta diventa uno dei coreografi più pagati in Italia, tanto che non tutti i teatri possono permettersi di assumerlo. L'intervento mira a definire le circostanze e le condizioni del lavoro di Grossatesta nel teatro sulla base dei documenti archivistici e delle fonti letterarie (epistolari, memorie), nonché il cambiamento del ruolo delle danze nelle opere di quegli anni.

Nota biografica

Laureatasi in lettere classiche presso l'Università Statale di Mosca nel 2009, Anastasia Zolotukhina ha per 10 anni insegnato le materie classiche, svolgendo la ricerca nell'ambito del platonismo e la sua ricezione nell'arte europea. Dal 2010 sviluppa l'interesse per la storia della danza, in particolare, quella barocca. Dal 2014 fa parte dell'associazione della danza barocca "Entrée" (Mosca, Russia; <https://youtube.com/@EntreeDance>) come danzatrice, ricercatrice e insegnante. Ha collaborato con il Conservatorio Statale di Mosca, la Scuola della musica e danza antica SMAV a Venezia, l'Accademia della danza di Roma e altre istituzioni. Nel 2017 ha insegnato la danza e la gestualità barocca nella Hochschule für Künste, Brema, Germania. Attualmente sta svolgendo il Dottorato di ricerca presso l'Università di Bologna, e continua la ricerca e la pratica della danza barocca.

12:00-13:00: Teatro Sant'Angelo: strategie di gestione 2

chair: Andrea Chegai (Università La Sapienza, Roma)

Giovanni Polin (Conservatorio "A. Vivaldi", Alessandria): Il teatro S. Angelo negli anni '40: strategie impresariali e drammaturgiche a confronto

Dalla stagione autunno 1739-carnevale 1740, in cui vi furono gli ultimi bagliori della decadente fortuna vivaldiana con *Feraspe*, all'ascensione del 1749 in cui la compagnia Baglioni, mise in scena uno dei primissimi prototipi della nascente opera comica goldoniana ossia l'*Arcadia in Brenta* dopo quella sorta di prova generale che fu la prima ferrarese con i medesimi interpreti, passano una decina d'anni. In questi due lustri varie tipologie impresariali si alternarono nella gestione del teatro caratterizzandone con scelte sovente assai peculiari le stagioni: furono presenti forme cooperative presumibilmente basate sui tipici contratti a caratto (così ad esempio avvenne con Andrea Masnò e compagni nell'autunno 1739-carnevale 1740) che si alternarono a forme di impresariato a gestione unica (come ad esempio quella di Cesare Garganti nell'autunno 1740-carnevale 1741 e nella *Sensa* del 1745 e del 1747, quella di Domenico Maria Creta nell'autunno 1741-carnevale 1742 o quella di Angelo Mingotti nella straordinaria stagione della *Sensa* del 1743). In teatro operarono poeti come Domenico Lalli, Carlo Goldoni o Bartolomeo Vitturi e maestri emergenti come Galuppi o Bertoni o in declino come Albinoni. Opere assai spettacolari come *Armida al campo* del 1746 o la *Morte di Armida* del 1747 o latrici di talune soluzioni sperimentali come *Nicoraste re di Tracia* del 1745, o con grandi scene d'ombra ambientate in oscure carceri come nella *Caduta d'Amulio* del 1748 si alternarono ad allestimenti di commedie per musica come la *Finta cameriera* nel 1743 o i *Tre cicisbei ridicoli* e *Orazio* nell'Ascensione del 1748 (straordinariamente due titoli nella medesima stagione della *Sensa*). Il S. Angelo fu nel suo piccolo specchio fedele di un'epoca, gli anni '40, in cui a Venezia si alternarono spettacoli innovativi mescolati a testi in voga provenienti da un rassicurante passato.

Nota biografica

Giovanni Polin insegna Musicologia Sistemica presso il Conservatorio A. Vivaldi di Alessandria. 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, sta preparando con Antonio Moccia l'edizione critica del *Farnace* di Antonio Vivaldi per Casa Ricordi. Collabora dal 2007 all'Edizione Nazionale delle opere di Carlo Goldoni. Autore di più di settanta pubblicazioni,

ha partecipato a importanti progetti di ricerca come Variantiallopera ed è stato relatore a oltre una quarantina di convegni internazionali di studi presso le Università di Vienna, Berlino, Barcellona, Lovanio, Marburg, Lubiana, Varsavia, Milano Statale, Padova, Roma La Sapienza, Napoli Federico II, Venezia, Parma, Cremona, Bari ecc.

Tra i suoi lavori più recenti l'edizione degli abbozzi del saggio sopra l'opera in musica di Algarotti apparsa su «Studi Goldoniani» e un articolo sul *workconcept* nell'opera italiana del '700 pubblicato su «Musicology Today».

Pier Mario Vescovo (Università Ca' Foscari, Venezia): Passato e passato prossimo dalla soglia degli anni '40

In questo convegno dedicato alla lunga storia precedente del Teatro Sant'Angelo, l'intervento affronta l'esperienza che ne modifica il repertorio e la destinazione verso la metà del XVIII secolo, ma a partire dalle sue condizioni di partenza e dal diverso, particolare, assetto proprietario, con la costituzione ad opera del capocomico Girolamo Medebach di una intrapresa intermedia a quelle dell'impresariato nobiliare.

Nota biografica

Piermario Vescovo insegna Storia del teatro presso l'Università "Ca' Foscari" di Venezia, dove prima ha insegnato Letteratura italiana. Si è occupato di drammaturgia italiana, anche come editore di testi (Calmo, Goldoni, Gozzi, Nievo, Gallina), di teoria e storia della teoria del testo drammatico e dello spettacolo, del rapporto tra letteratura e arti visive (con qualche sconfinamento nel campo della storia dell'arte). Tra i suoi libri più recenti: *"Nei decreti di Venezia". Legge tragica e giurisprudenza comica in Shakespeare*, Venezia, Marsilio, 2023; *Il teatro della Commedia. Dante e il genere drammatico*, Roma, Carocci, 2023. È segretario scientifico delle edizioni nazionali delle opere di Goldoni, Carlo Gozzi e Ippolito Nievo. Dall'inizio del 2021 è direttore artistico del Teatro Stabile di Verona.

14:30-16:30 Vivaldi al Sant'Angelo

chair: Giada Viviani (Università di Genova)

Nicola Usula, Valeria Conti (Université de Fribourg, Svizzera): Vivaldi e i suoi testi (Venezia, Teatro S. Angelo 1713-1715)

Qualche anno fa l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini di Venezia ha avanzato la proposta di un'edizione critica di tutti i libretti messi in musica da Vivaldi. Questa missione di natura filologica ha richiesto anni di affinamento delle tecniche di restituzione ecdotica, soprattutto in virtù della complessità dei testi drammatici, trattati per la prima volta secondo la tecnica della triplice edizione sinottica. Si è deciso di accostare il testo dei libretti stampati per la *première* vivaldiana a quello delle relative partiture, spesso in aggiunta al testo dell'*editio princeps* dei drammi precedente la veste musicale di Vivaldi.

Da una parte, l'edizione risultante da questo tipo di lavoro permette di studiare le dinamiche evolutive dei drammi, non in un'ottica di filiazione diretta dal testo fissato con la stampa a quello dei manoscritti musicali, bensì in una prospettiva di interdipendenza e influenza; dall'altra parte, questo lavoro permette di mettere a fuoco le scelte del compositore, non solo in termini di tagli, aggiunte e sostituzioni, ma anche con altri tipi di adesione o scollamento dal testo drammatico, con

esiti di volta in volta migliorativi o peggiorativi. In questa presentazione a quattro mani si farà luce sulle scelte filologiche assunte per l'edizione, ma soprattutto sui risultati di natura musicologica emersi dallo studio dei primi due libretti messi in musica da Vivaldi per il Teatro S. Angelo tra l'autunno del 1713 e quello del 1714: *Orlando furioso* e *Orlando finto pazzo*.

Note biografiche

Nicola Usula è attualmente attivo all'Università di Friburgo in Svizzera come Senior Researcher nel progetto "L'opera italiana oltre le Alpi: la collezione di partiture e libretti di Leopoldo I a Vienna (1640-1705)" finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero. Si occupa di ricerca nel campo dell'opera italiana del Sei e Settecento e i suoi principali interessi riguardano la filologia musicale, la librettologia e l'iconografia musicale, con un particolare *focus* sulla storia dell'opera italiana dell'età barocca. Tra i suoi principali contributi editoriali si annoverano: «*Cavato dal spagnuolo e dal francese*»: *fonti e drammaturgia del "Carceriere di sé medesimo" di Lodovico Adimari e Alessandro Melani (Firenze 1681)* (Pisa: Pacini 2019); *La finta pazza* di F. Sacrati (edizione in facsimile, Milano: Ricordi 2018); *L'Orione* di F. Cavalli (edizione critica, Kassel: Bärenreiter-Verlag 2015, insieme a D. Daolmi); e *Il novello Giasone* di F. Cavalli e A. Stradella (edizione in facsimile, Milano: Ricordi 2013).

Nel 2020 l'Accademia Nazionale dei Lincei di Roma ha conferito a Usula il premio "Antonio Feltrinelli Giovani" nella categoria "Storia e Cultura della musica".

Valeria Conti si occupa principalmente di drammaturgia e filologia dell'opera italiana del Sei e Settecento. Nel 2017 consegue la laurea magistrale all'Università di Bologna con una tesi sulle partiture del *Giasone* di Francesco Cavalli. Si addottora nel 2021 presso la stessa università con una tesi sulla *Semirami* di Giovanni Andrea Moniglia e Antonio Cesti. Attualmente collabora con Nicola Usula e Andrea Garavaglia al progetto triennale del Fondo Nazionale Svizzero "L'opera italiana oltre le Alpi: la collezione di partiture e libretti di Leopoldo I a Vienna (1640-1705)" presso l'Université de Fribourg (Svizzera). È impegnata nei progetti di edizione dei libretti delle opere di Vivaldi per la Fondazione Giorgio Cini (*general editor* della collana insieme a Giada Viviani e Nicola Usula) e di edizione delle opere di Cavalli per l'editore Bärenreiter (per i volumi di *Veremonda* e *Giasone*). Fa parte dei gruppi di ricerca "Alumni Levi" e "La drammaturgia musicale a Venezia (1678-1792)" della Fondazione Ugo e Olga Levi.

Herbert Seifert (University of Vienna): Sources connected with the Teatro Sant'Angelo and with Antonio Vivaldi's operatic activities in the „Estensische Musikalien“, now in the Austrian National Library, Vienna

This paper will first give a short overview on this important collection of mostly instrumental and some vocal music from about 1680 to 1730, gathered not in Modena by the Este, but by collectors in Venice and Padua. The vocal part consists besides several cantatas primarily of arias from operas from the theatres of Venice, mainly from the Teatro Sant'Angelo, dating from 1694 to 1720, including Vivaldi's time as impresario. The composers of these arias are only exceptionally mentioned, in some cases the theatre is, also the season, but rarely the year. In the catalogue, printed in 1927, Robert Haas has identified several of the operas from which the arias were taken, but there remained dozens of anonymous pieces. RISM online has diminished these somewhat, and I have been able to identify a good part of the remaining arias with the help of the modern means of online research and thereby to find more connections to the Teatro Sant'Angelo and to Vivaldi, his activity

as impresario and his authorship, which will constitute the main part of the paper, together with the report on the new findings in general.

Nota biografica

Studies of musicology and theatre history at Vienna University, Dr. phil. 1970, habilitation 1981 (*Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, printed 1985). Assistant professor, 1997-2010 associate professor for musicology at Vienna University, since 2010 officially retired, but until 2020 still teaching. Numerous publications and wide teaching and lecturing activity in several countries, centring on early opera, monody, history of music in Austria and performance practice. A part of these publications and papers was published 2014 as *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert* (texts in German, English and Italian). Since 2008 general co-editor of the works of Johann Joseph Fux, currently editing a Viennese edition of operas by Mozart (in print at Verlagsgruppe Hermann, <https://hermann.eu>→Verlagskatalog p. 185ff.).

Ilaria Contesotto (Università di Bologna): Il ruolo delle magistrature veneziane nella giurisdizione teatrale. Vivaldi impresario al S. Angelo

Secondo quanto testimoniato dalle fonti conservate presso l'Archivio di Stato di Venezia, negli ultimi vent'anni del Seicento il controllo sul teatro d'opera andò intensificandosi, con il triplice scopo di attuare una censura repressiva sui libretti, di prevenire i comportamenti sconvenienti da parte degli spettatori e di garantire la decenza della messinscena. In questo processo il Sant'Angelo ebbe un ruolo di prim'ordine: privo di protezioni forti, fu spesso preso di mira dai censori che, tramite informative private denominate «riferte» e l'operato degli Esecutori contro la Bestemmia obbligarono impresari, poeti e attori a sistematiche revisioni dell'ultimo minuto.

Anche Vivaldi, nel periodo in cui fu impresario al Sant'Angelo, fu coinvolto in alcuni procedimenti penali; il tutto ebbe luogo in un frangente in cui l'operato delle magistrature aveva raggiunto uno spiccato grado di solidità: il 16 gennaio 1707 m. v. furono sequestrate dai Giudici dell'Esaminator le ricevute degli affitti del S. Angelo, mentre il 7 gennaio 1739 m. v. Vivaldi fu citato dai Censori per alcuni mancati pagamenti. Infine, l'anno successivo (1740), lo stesso fu oggetto di alcune «riferte» redatte per gli Inquisitori di Stato col fine di individuarne la posizione e studiarne i movimenti in relazione al caso denominato "Vivaldi-Chiampolin".

Tali documenti risultano di fondamentale importanza per delineare non solo le modalità d'intervento delle magistrature, ma anche di approfondire il trattamento riservato a coloro che appartenevano al clero, la cui giurisdizione, più complessa, era condivisa dalla Chiesa e dalla Repubblica.

Nota biografica

Ilaria Contesotto è pianista e direttrice di coro formatasi presso il Conservatorio di musica di Venezia; ha proseguito gli studi laureandosi in musicologia presso l'Università di Bologna, ove ha discusso una tesi dal titolo: *Un caso di censura nella Venezia del Seicento: edizione critica di Giugurta, ovvero il Demone amante di Matteo Noris (1686)*. Si è altresì laureata in Scienze Ambientali presso l'Università Ca' Foscari, conducendo studi sull'effetto Tomatis, il metodo Rohmert e le relazioni tra ascolto e pianificazione ambientale. Abilitata all'insegnamento presso l'Università VIU di Valencia con una tesi sull'utilizzo della musica colta contemporanea nelle fasi di approccio allo studio, ha insegnato negli istituti secondari per oltre dieci anni. Nel 2019 è

risultata vincitrice della borsa di ricerca intitolata a Luigi ed Eleonora Ronga erogata dall'Accademia Nazionale dei Lincei.

È attualmente iscritta al Dottorato in Arti Performative, Visive, Mediali dell'Università di Bologna (XXXVI Ciclo).

Kurt Markstrom (University of Manitoba, Canada): Three Operas, Two Cities and One Composer in One Season

How did they do it? Meeting those tight deadlines to satisfy the insatiable taste for new opera during the eighteenth century, creating a body of work that never ceases to amaze and astonish for its balance of craft and artifice, inspiration and expression, and yet most of the works were thrown together in great haste. In this hot-house environment, the pattern of two-operas-per-season became something of a standard for the successful composer in his prime, even when the two operas were in two different cities and the mode of transportation was horse and carriage. Sometimes, however, composers took on a third opera in the same season, with one of the operas in another city. That is when one can sometimes detect hints of shortcuts that were taken to accomplish these impossible feats. Nicola Porpora and Leonardo Vinci both accomplished this feat in the 1725/26 season which was pivotal on the history of music with the establishment of the new Neapolitan style in Venice and Northern Italy. Vivaldi, not to be outdone, would repeat this feat the following season, producing *Dorilla in Tempe* and *Farnace* at the teatro S. Angelo during the carnival season 1726/27, in collaboration with his protégé Anna Giró and in between producing a new setting of *Impermestra* at the Teatro Pergola in Florence. Undaunted, he accepted another commission for a new setting of Metastasio's *Siroe re di Persia* for the spring season in Reggio-Emilia. Returning to the St. Angelo in the fall of 1727 he produced two new operas in quick succession, *Orlando*, a recomposition of his *Orlando furioso* from 1714 and a setting of a new libretto *Rosilena ed Oronta*, creating in effect another triple-opera season. The paper looks at the details of this astonishing feat and its significance within the career of Vivaldi.

Nota biografica

Kurt Sven Markstrom: Professor Emeritus at the Desautels School of Music at the University of Manitoba. Specializing in the eighteenth-century Neapolitan school, he published his book on *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano in 2006* (Pendragon Press) and his edition of the *Vespers 1744* by Nicola Porpora in 2016 (A-R Editions). He has prepared performance editions of Vinci's operas *Eraclea* for Festival dell'Aurora in Crotona in 2005 and *Catone in Utica*, for Max Cencic's production in Versailles in 2015 and his Decca recording. His critical edition of *Catone* will be one of the initial volumes of the «Leonardo Vinci Opera Omnia». He has recently submitted his new edition/reconstruction of the first Canadian opera, Joseph Quesnel's *Colas et Colinette* (Montreal, 1790) for publication and is completing a book on the life and times of the poet/composer. He is also writing monographs on the life and works of Nicola Porpora and the chorale cantatas of Bach.