

FILIPPO JUVARRA, DOMENICO SCARLATTI



Il volume è pubblicato con un contributo  
del Consorzio delle Residenze Reali Sabaude



Questo libro è il risultato della ricerca scientifica svolta nell'ambito del progetto collettivo «1719-2019. Filippo Juvarra, Domenico Scarlatti e o papel das mulheres na promoção da ópera e do teatro em Portugal» (P.º 229544), finanziato nel 2018 dalla Fondazione Calouste Gulbenkian di Lisbona.

L'idea del progetto collettivo è nata nell'ambito dello svolgimento del progetto individuale di Giuseppina Raggi «Mecenato no feminino: o papel das rainhas de Portugal e portuguesas na promoção das artes europeias de Setecentos (1708-1792)» (P.º 139568), finanziato nel 2015 dalla Fondazione Calouste Gulbenkian di Lisbona.

FILIPPO JUVARRA, DOMENICO SCARLATTI  
E IL RUOLO DELLE DONNE NELLA PROMOZIONE  
DELL'OPERA IN PORTOGALLO

a cura di  
GIUSEPPINA RAGGI, LUÍS SOARES CARNEIRO

© Copyright 2021  
Editoriale Artemide s.r.l.  
Via Angelo Bargoni, 8 – 00153 Roma  
Tel. 06.45493446 – Tel./Fax 06.45441995  
editoriale.artemide@fastwebnet.it  
www.artemide-edizioni.it

*Direttore editoriale*  
Vincenzo Innocenti Furina

*Segreteria di redazione*  
Antonella Iolandi

*Impaginazione*  
Monica Savelli

*Copertina*  
Lucio Barbazza

*In copertina*  
A. Masucci (attr.), *Ritratto di Filippo Juvarra con la Croce dell'Ordine di Cristo concessagli dal re portoghese Giovanni V nel 1719*, olio su tela, posteriore al 1719  
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABAF), inv. 0566

ISBN 978-88-7575-380-1

Tav. 1. P. G. Batoni (attrib.), *Ritratto di Maria Anna d'Asburgo*, olio su tela, sec. XVIII, Lisbona, Palácio Nacional da Ajuda, inv. 507 (pag. 25)

Tav. 2. Agostino Masucci (?), *Ritratto di Filippo Juvarra*, olio su tela, Roma, Accademia di San Luca, inv. 452 (pag. 28)

Tav. 3. D. A. de Velasco, *Ritratto di Domenico Scarlatti*, olio su tela, sec. XVIII, Alpiarça, Casa dos Patudos - Museu de Alpiarça/Câmara Municipal de Alpiarça, inv. 84.413 (pag. 29)

Tav. 4. G. D. Duprà, *Ritratto di Giovanni V e la battaglia di Capo Matapão*, olio su tela, c. 1717, Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2206 Pint (pag. 50)

Tav. 5. J. Ranc, *Ritratto di Barbara di Braganza*, olio su tela, 1729, Madrid, Museu do Prado, n.º P002414 (pag. 51)

# Indice

- PREFAZIONE
- 7 Le ragioni di una ricerca transdisciplinare  
*Giuseppina Raggi, Luís Soares Carneiro*
- APERTURA
- 11 Juarra: scenografia urbanistica per una Lisbona dell'Illuminismo  
*Walter Rossa*
- 23 Filippo Juarra e Domenico Scarlatti: una traiettoria iberica nel segno del femminile  
*Giuseppina Raggi*
- 77 Filippo Juarra: progetto di un teatro per Lisbona (c. 1720). Analisi, ricostruzione, problemi, opportunità  
*Luís Soares Carneiro*
- 101 Juarra digitale. L'esperienza della modellazione digitale di un teatro di Filippo Juarra  
*José Pedro Sousa, Nohelia Gonzales, Luís Soares Carneiro*
- 115 «Sans bruit et sans éclat». Ascesa e fallimento del progetto di nozze portoghesi per Carlo Emanuele III (1718-1721) e il ruolo dell'abate Juarra  
*Andrea Merlotti*
- 125 *Il Ricimero* e la *Semiramide*: due opere per il primo matrimonio del principe Carlo Emanuele di Savoia  
*Diana Blichmann*
- 157 Tra cappelle, palazzi e teatri: i percorsi professionali dei cantanti italiani al servizio di Giovanni V e di Maria Anna d'Asburgo  
*Cristina Fernandes*
- 181 La *Contesa delle stagioni* di Domenico Scarlatti per il compleanno della regina Maria Anna d'Asburgo (Lisbona, 1720)  
*Iskrena Yordanova*

- 203 La serenata *Contesa delle stagioni* di Domenico Scarlatti: aspetti dell'interpretazione  
*Massimo Mazzeo*
- 219 Filippo Juvarra, Domenico Scarlatti e la politica artistica di Barbara di Braganza, regina di Spagna  
*Concepción Lopezosa Aparicio*
- 231 Creatività e ricerca scientifica: una sfida audiovisiva per la diffusione allargata della conoscenza  
*Massimiliano Ferraina, Luca Alverdi, João Neves*
- CHIUSURA
- 239 Importazione, contaminazione, integrazione  
*José Sasportes*
- 247 Autori
- 255 Crediti fotografici

# Tra cappelle, palazzi e teatri: i percorsi professionali dei cantanti italiani al servizio di Giovanni V e di Maria Anna d'Asburgo

CRISTINA FERNANDES

Il 14 settembre del 1719 arrivarono finalmente a Lisbona, da Roma, i primi cantanti italiani, «tanto desiderati da questa Corte», secondo quanto riferito dal nunzio apostolico Vincenzo Bichi nella sua vasta corrispondenza<sup>1</sup>. Tre anni prima, nel 1716, grazie all'iniziativa di Giovanni V e alle negoziazioni dei suoi diplomatici presso la Santa Sede, la Cappella Reale era stata elevata allo *status* di Basilica Metropolitana Patriarcale, e ciò implicava l'adozione di modelli estetici, cerimoniali e musicali del barocco ecclesiastico romano<sup>2</sup>, ma già sin dall'inizio del regno, e specialmente dal matrimonio di Giovanni V con Maria Anna d'Asburgo, nel 1708, la vita musicale della corte portoghese aveva dato segnali di rinnovamento e trasformazione.

Per questo cambiamento fu cruciale il ruolo della regina consorte come animatrice delle sociabilità musicali, ad immagine della corte di Vienna, e come promotrice di musica vocale profana (cantate, serenate, *zarzuelas* e altri generi legati all'attività teatrale) che aprirono il cammino agli spettacoli operistici<sup>3</sup>. Tanto nel piano ecclesiastico, come nella musica teatrale e da camera, i repertori e i musicisti provenienti dalla penisola italiana ebbero un'ampia circolazione e una presenza dominante nella vita musicale europea degli inizi del Settecento<sup>4</sup>, rappresentando anche un'aspirazione della Casa Reale portoghese, nella quale sino ad allora imperavano le tradizioni iberiche. Quest'ultime lasciarono il passo ad un crescente processo di "italianizzazione", che, a partire dagli anni Venti, divenne quasi ossessivo.

Nella storia della musica e delle arti, l'anno del 1719 è ricordato soprattutto per il soggiorno a Lisbona di Filippo Juvarra (1678-1736), tra gennaio e luglio<sup>5</sup>, e per l'arrivo di Domenico Scarlatti (1685-1757), in novembre, iniziativa connessa agli ambiziosi progetti di Giovanni V finalizzati alla costruzione del nuovo palazzo reale che incorporasse anche la basilica Patriarcale, ma anche a tutto un nuovo programma politico e culturale. L'architetto/scenografo e il compositore non arrivarono a stare contemporaneamente nella capitale portoghese, ma avevano frequentato gli stessi circoli a Roma, tra i quali quello del cardinale Ottoboni, e avevano condiviso fruttuose collaborazioni anteriori come le opere create tra il 1711 e il 1713 per Maria Casimira Sobieska, regina di Polonia esiliata nella Città Eterna<sup>6</sup>.

Di fondamentale importanza fu anche l'arrivo dei primi cantanti italiani contrattati dalla Casa Reale portoghese, non solo per i cambiamenti che operarono in termini artistici, ma anche sul piano professionale. Questa fu la prima tappa significativa riguardante la contrattazione di musicisti stranieri con alti salari e le regalie

ben superiori a quelle concesse ai portoghesi, pratica che proseguirà nel tempo e lascerà segni di lunga durata nella vita musicale<sup>7</sup>.

La contrattazione di professionisti di alto livello nel campo delle arti fu una delle caratteristiche marcati del regno di Giovanni V e di Maria Anna d'Asburgo. Nel caso dei compositori, si scelsero personalità al servizio delle più importanti istituzioni ecclesiastiche romane, in particolare Domenico Scarlatti, maestro della Cappella Giulia della basilica di San Pietro, e Giovanni Giorgi (? – 1762), compositore veneziano che era stato il successore di Ottavio Pitoni come maestro della basilica di San Giovanni in Laterano e che entrò al servizio della Patriarcale nel 1725. Sebbene fossero direttamente relazionate con la creazione del Patriarcato di Lisbona, queste scelte devono essere intese all'interno di un quadro più ampio, perché, tanto l'uno come l'altro, ma principalmente Scarlatti, possedevano allo stesso tempo esperienza nel campo della musica vocale profana. Lo stesso accadeva rispetto ai giovani compositori portoghesi di maggior talento che studiarono a Roma, con il patrocinio regio, e che avevano iniziato la loro formazione nel Seminario di Musica della Patriarcale: António Teixeira (1707-1774), João Rodrigues Esteves (ca. 1701-1752) e Francisco António de Almeida (1703-1754). Attualmente, di Esteves, si conserva esclusivamente musica religiosa, ma alcune fonti storiche attestano che compose anche serenate per la corte<sup>8</sup>.

Il periodo portoghese di Domenico Scarlatti e, in certa misura, anche quello di Giovanni Giorgi, sono stati oggetto di vari studi<sup>9</sup>. Ciò non accade con i cantanti che arrivarono a Lisbona nel 1719 e 1720, tra i quali si annoverano figure di rilievo come il tenore Gaetano Mossi e i castrati Carlo Cristini e Floriano Flori, e coloro che furono contrattati negli anni seguenti. Manuel Carlos de Brito e João Pedro d'Alvarenga<sup>10</sup> ne identificarono una parte e stabilirono parzialmente la cronologia della loro attività a Lisbona, ma non si dispone ancora di un'indagine sistematica sulle loro carriere prima e dopo il loro arrivo in Portogallo, né sui loro profili artistici.

Quali criteri presiedevano alla contrattazione di questi cantanti? Fino a che punto l'appartenenza alle Cappelle Papali fu determinante? Qual era stato il loro percorso professionale anteriore? In che tipo di attività partecipavano al di là dei loro incarichi fissi? Quale fu il loro impatto sulla vita musicale portoghese? Nonostante le lacune esistenti nella documentazione disponibile, questo saggio si prefigge di rispondere, nella misura possibile, a queste e altre questioni concentrando lo sguardo sulle loro traiettorie artistiche.

## I CANTANTI ITALIANI NELL'AMBITO DEI DIPARTIMENTI MUSICALI DELLA CORTE

Come ringraziamento per la felice conclusione del viaggio in nave, i nove cantori che sbarcarono nella entrata del Tago in settembre del 1719, fecero una promessa a San Filippo Neri, che consisteva nel cantare una «Missa solenne in musica». Ottemperarono al voto «nella Chiesa Patriarcale il giorno di S. Matteo [21 settembre], dove à spese dei Re le fu preparato un bel Coro all' uso d'Italia attirando la

novità un'immensità di Popolo, che empiana totalm.te la Chiesa, restandone gran parte fuori p. mancanza di luogo»<sup>11</sup>. Questa adesione entusiastica dimostra che le diverse classi sociali erano consapevoli delle azioni di Giovanni V e Maria Anna d'Asburgo volte al rinnovamento musicale della corte e che l'apertura alle tendenze musicali europee suscitava fascino e curiosità. In questo primo gruppo di artisti, si trovavano anche alcuni dei primi castrati che si esibirono a Lisbona, causando ammirazione e stupore, ma anche istigando commenti preconcepi a cui il re si affrettò a porre fine<sup>12</sup>.

Nello stesso giorno in cui cantarono per la prima volta nella Patriarcale, i nuovi cantori eseguirono alla sera «belle cantate, accompagnate da diversità di Istrumenti, con gran compiacimento della Casa Reale, e massime della Mtà. della Regina»<sup>13</sup>. Familiarizzata con la musica e i musicisti italiani sin dall'infanzia, Maria Anna d'Asburgo approfittò immediatamente dei nuovi arrivati e di repertori come la musica di Giovanni Bononcini (1670-1747), compositore che era stato al servizio di suo padre, l'imperatore Leopoldo I, di suo fratello Giuseppe I, e dell'ambasciatore imperiale a Roma, Johann Wenzel, Conte di Gallas, tra il 1714 e il 1719. Il nunzio apostolico riporta che i monarchi si divertivano con «la musica de' Virtuosi Italiani», riferendo chiaramente che le scelte musicali spettavano a Maria Anna d'Asburgo: «una bellissima Cantata à cinque uoci proposta dalla Regina», *posta in musica da* «Bononcino in Vienna»<sup>14</sup>.

Poco dopo giunsero a Lisbona due famosi cantori – il tenore Gaetano Mossi e il soprano Floriano Flori –, mentre il 29 novembre giunse finalmente Domenico Scarlatti, che cantò accompagnato al clavicembalo dalla regina in persona<sup>15</sup>. Alcuni dei musicisti italiani vennero «accomodati in casa di varij Fidalghi, che si fanno gloria il tenerli»<sup>16</sup>, ma una casa vicina alla chiesa di Loreto era stata preparata sin da settembre per riceverli, e mantenerli a spese del re durante i primi tempi<sup>17</sup>.

Il 27 dicembre Domenico Scarlatti e Gaetano Mossi vennero designati al servizio dell'infante Antonio (1695-1757), fratello del sovrano, rispettivamente con i titoli di «Maestro» e «Virtuoso»<sup>18</sup>, e ciò riflette la complessità della distribuzione degli incarichi musicali a corte. I vincoli professionali dei musicisti si estendevano a vari membri della famiglia reale, al di là dei monarchi e della dimensione più istituzionale rappresentata dalla Cappella Reale, così come succedeva anche nelle altre corti europee<sup>19</sup>.

Al contrario dell'idea corrente, demistificata da João Pedro d'Alvarenga<sup>20</sup>, l'incarico ufficiale di Domenico Scarlatti, a Lisbona, non fu quello di maestro di cappella, ma quello di compositore di corte e maestro di musica della famiglia reale – attribuzioni analoghe a quelle di «Compositor da Real Câmara e Mestre de Música de Suas Altezas Reais [Compositore della Real Camera e Maestro di Musica di Sue Altezze Reali]» svolte nella seconda metà del XVIII secolo da compositori quali David Perez, João de Sousa Carvalho e Marcos Portugal<sup>21</sup>. Così come accadeva nella Cappella Pontificia (la denominazione Cappella Sistina si generalizzò solamente nel XIX secolo), il maestro di cappella della patriarcale era un cantore incaricato di assicurare il buon funzionamento del coro, che non aveva l'obbligo di essere compositore<sup>22</sup>. Quindi, questo ruolo venne svolto dal prete Francisco de Carvalho

e più tardi dal contralto italiano Carlo Gianetti<sup>23</sup>. A Domenico Scarlatti, «Capo, e direttore di tutta la sua musica della Patriarcale»<sup>24</sup>, spettava la composizione di musica religiosa e, certamente, anche la sua direzione nelle principali cerimonie, avendo ugualmente l'incarico di scrivere serenate, cantate e opere per i giorni di compleanno e di onomastico della famiglia reale e per altre festività, così come di educare l'infante Antonio e l'infanta Maria Barbara nell'arte di suonare strumenti a tastiera.

Riguardo ai cantori, le contrattazioni proseguirono nel 1720, coinvolgendo il contralto Luigi Biancardi (o Blancardi) – che era anche sacerdote – e un tenore, entrambi provenienti da Napoli, mentre si aspettava l'arrivo di altri due in un breve giro di tempo<sup>25</sup>. Circa la metà dei cantori ammessi in questa fase avevano lavorato nelle cappelle papali. Alcuni, come Mossi, Cristini e Flori possedevano una solida esperienza nel campo dell'opera. Altri, come Biancardi, avevano partecipato più sporadicamente a rappresentazioni operistiche.

Contemporaneamente alla contrattazione dei cantanti italiani si investì anche nella formazione dei musicisti portoghesi – nel 1716 vennero mandati a Roma 18 giovani per studiare l'«arte della musica» e la prassi esecutiva del «canto romano»<sup>26</sup> – e nel rinnovamento di tutti i dipartimenti musicali a corte, tenendo in considerazione la reputazione musicale dei diversi paesi europei nei singoli ambiti. Nel 1720 erano al servizio della Casa Reale diversi strumentisti stranieri<sup>27</sup> e, secondo Johann Gottfried Walther<sup>28</sup>, l'orchestra di corte includeva nel 1728 musicisti di diverse nazionalità: un genovese, due fiorentini, tre romani, un francese, due boemi, tre catalani e un portoghese di origine tedesca, oltre all'organista portoghese Carlos Seixas. Tra il 1721 e il 1724 furono contrattati, grazie all'intermediazione del conte di Tarouca, ambasciatore all'Aia, 18 strumentisti tedeschi per la Banda Reale. L'obiettivo, raggiunto alcuni anni più tardi, era quello di costituire un gruppo di 28 persone (24 trombe e 4 timpani), uguale alla «Garde du Corps» di Luigi XIV<sup>29</sup>.

#### I CANTANTI CONTRATTATI TRA IL 1719 E IL 1720: PERCORSI PRECEDENTI AL PERIODO PORTOGHESE

Dei 12 cantanti contrattati tra il 1719 e il 1720, di cui si conoscono i nomi, per lo meno sette erano stati al servizio delle Cappelle Papali, alcuni nella Cappella Pontificia (Sistina), altri nella Cappella Giulia, ma non sempre nel periodo immediatamente precedente all'andata in Portogallo. Infatti, tra le liste di cantori della Cappella Giulia pubblicate da Rostirolla<sup>30</sup>, si trovano appena i nomi di Girolamo Bezzi e Floriano Flori. Questo stesso autore identifica, in un altro saggio<sup>31</sup>, il soprano Antonio Natali (che nomina come Antonio Natili di Terni), il contralto spagnolo Ambrosio de la Cueva e Viedna (conosciuto anche come Ambrogio Widman), il tenore Gaetano Mossi, il basso Anzano Bernini, di Siena, e il basso Giuseppe Cocucioni, di Rieti, affermando che avevano integrato la Cappella Pontificia e che si erano trasferiti in Portogallo. Nella lista sottostante possiamo osservare la loro distribuzione per tipi di voci<sup>32</sup>.

#### SOPRANI

Antonio Natali - Cappella Pontificia (1717-1719); Patriarcale (1719-?).  
Carlo Cristini - Patriarcale (1719-1724)  
Floriano Flori - Cappella Giulia (1706-1707); Patriarcale (1719-?).

#### CONTRALTI

Ambrosio de la Cueva e Viedna - Cappella Pontificia (1717-1719); Patriarcale (1719-?).  
Girolamo Bezzi - Cappella Giulia (1715-1719), Patriarcale (1719-1735).  
Carlo Genese [Gianetti] - Patriarcale (1719-1755).  
D. Luigi Biancardi - (Patriarcale 1719-?).

#### TENORI

Gaetano Mossi - Cappella Pontificia (1707-1711); Patriarcale (1719-1767).

#### BASSI

Anzano Bernini - Cappella Pontificia (1717-1719); Patriarcale (1719-1723)  
Giuseppe Cocuccioni - Cappella Pontificia (1717-1719); Patriarcale (1719-1723; ?-1752).

#### TESSITURA VOCALE SCONOSCIUTA

Antonio Pasere - Patriarcale (1719-?)  
Felice Merlari - Patriarcale (1719-?)

Uno sguardo sulle carriere di questi cantanti prima di installarsi a Lisbona mostra che alcuni si dedicavano specialmente alla musica religiosa e che altri erano polivalenti, essendosi esibiti nei teatri d'opera. Sebbene si possano individuare profili maggiormente specializzati in un campo o nell'altro, la dualità musica drammatica profana / musica religiosa era molto comune. Le eventuali restrizioni riguardo alla partecipazione nelle opere di cantori al servizio di istituzioni religiose erano facilmente eluse, come accadeva a Roma. Il servizio regolare in una chiesa o basilica garantiva maggiore stabilità professionale e economica, ma l'universo teatrale esercitava un forte fascino per molti cantanti. Nel XVII secolo, Salvator Rosa scriveva nella sua *Satira I (La Musica)*: «Chi vide mai più la modesta offesa? / Far da Filli un castron la sera in palco, / e la mattina il sacerdote in chiesa».

I cantori delle cappelle papali si esibivano anche nei teatri pubblici e privati, sebbene necessitassero di un'autorizzazione speciale per farlo. Secondo Rostirolla<sup>33</sup>, tra i 163 cantori ammessi nella Cappella Pontificia tra il 1700 e il 1793, per lo meno 54 cantarono nei teatri d'opera, sia prima del loro ingresso nell'istituzione, sia durante che dopo la loro attività svolta come coristi papali. L'altro centinaio avrà limitato la sua attività alla musica religiosa, partecipando in alcuni casi, sporadicamente, in oratori e «musiche straordinarie» in altre chiese di Roma e dando lezioni private di canto. In quest'ultima categoria si trovano anche cantori-compositori. Di quelli che cantarono nei teatri (quasi sempre soprani castrati), alcuni ese-

guirono un numero ridotto di ruoli secondari, ma ci sono anche esempi di «prime parti». Un'altra categoria era quella dei cantori che, dopo un periodo più o meno breve nella Cappella Pontificia, lasciavano questi obblighi per dedicarsi alla carriera operistica nei territori italiani o all'estero, attratti dalle offerte di corti prestigiose.

Riguardo alla Cappella Giulia, tra i poco più di 100 cantori che integrarono il suo organico vocale tra il 1650 e la fine del XVIII secolo, 61 svolsero attività nei teatri. Ancora una volta erano soprattutto i soprani castrati ad essere maggiormente richiesti<sup>34</sup>. Tra quelli che si trasferirono in Portogallo all'inizio degli anni Venti si annoverano Floriano Flori e Girolamo Bezzi, presentando, quest'ultimo, un profilo di cantore-compositore.

Il tenore Gaetano Mossi era il fratello del violinista Giovanni Mossi, famoso strumentista molto attivo nei circuiti musicali romani, che partecipò anche in eventi musicali promossi dall'ambasciatore portoghese presso la Santa Sede, André de Melo e Castro<sup>35</sup>, ed era il cognato di Caterina Lelli Mossi, una delle cantanti che integrò l'elenco dell'*Applauso genetliaco*, con musica di Domenico Scarlatti, promosso dall'ambasciatore straordinario Rodrigo Anes de Sá Menezes, marchese di Fontes, a Roma nel 1714, per celebrare la nascita dell'infante Giuseppe (secondogenito che diverrà il futuro re di Portogallo)<sup>36</sup>.

Gaetano Mossi fu ammesso nel 1707 come «tenore soprannumerario» della Cappella Pontificia «su ordine del cardinale Ottoboni»<sup>37</sup> e vi rimase ufficialmente sino al 1711, esibendosi allo stesso tempo in altri luoghi. Nel 1707 attua come cantore nella chiesa di San Luigi dei Francesi e nel 1710 viaggia sino a Loreto e a Venezia, con licenza della Cappella Pontificia. L'8 giugno 1711 lasciò nuovamente Roma, questa volta senza licenza, scrivendo il 27 giugno da Venezia per comunicare le sue dimissioni. Ritorna nel 1716 e «viene in Cappella a fare atto di sommissione; minacciato dal cardinale Ottoboni»<sup>38</sup>.

Nel 1709, Mossi aveva cantato nel ruolo di Massimiliano nel *Constantino Pio*, di Pollarolo, su libretto di Pietro Ottoboni, che promosse la rappresentazione dell'opera nel teatro della Cancelleria. Un manoscritto dell'Archivio Storico di Vicariato<sup>39</sup> fornisce indicazioni sul profilo dei cantanti che dovevano debuttare nell'opera, descrivendo Mossi come «virtuoso di buon gusto, agile ne' passaggi, di buon trillo, e di perfetta Voce, ed ha tutte le corde, à segno chi contralteggia».

A Venezia, tra il 1711 e il 1713, Mossi partecipò nelle opere di Antonio Lotti (*La Forza del Sangue*, *Porsena*, *Irene Augusta*) e Pollarolo (*Publio Cornelio Scipione*, *Spurio Postumio*, *Semiramide*) nel teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo, recitando con cantori di alto livello come Santa Stella, Margherita Durastanti e Francesco Bernardi, detto il Senesino. Più tardi cantò anche con Francesca Cuzzoni e Antonio Bernachi a Firenze e Reggio. Nel 1713, a Vicenza interpretò il ruolo di Decio nell'*Ottone in Villa*, di Vivaldi, e nell'anno seguente ritornò a Venezia per partecipare nuovamente nella *Semiramide*, di Pollarolo. Recitò poi a Firenze (*Sesostri re d'Egitto*, di Gasparini, 1714; *Amore e maestà*, de Orlandini, 1715); a Livorno (*Il Gran Cid*, di Jean-Baptiste Stuck, e *Il Trionfo di Camilla*, di Marc'Antonio Bononcini, 1715; *L'Amor tirannico*, anonimo, e *Tigrane*, di Alessandro Scarlatti, 1716); a Massa (*Il Teuzzone*, di Francesco Ciampi, 1717); nuovamente a Firenze

(*Scanderbeg*, di Vivaldi, 1718); a Siena (*Scanderbeg*, di Vivaldi, 1718); a Reggio (*Le Amazoni vinte da Ercole*, di Orlandini, 1718); e a Livorno (*Lucio Papirio*, anonimo, 1719; e *Il Tamerlano*, anonimo, 1719)<sup>40</sup>.

Carlo Cristini, originario di Urbino, era un soprano specializzato in ruoli comici. Nel 1710 è identificato come «virtuoso del duca Caetani» nel libretto del dramma pastorale *La Rosanna ovvero La Reggia ne Boschi*, dedicato «alla princ. Anna M. Strozzi Caetani», rappresentato nel palazzo Caetani (a Cisterna) e un anno dopo calcò il palco del teatro Capranica di Roma nelle produzioni dedicate a Maria Casimira di Polonia: *La Dorisbe o L'Amor volubile e tiranno*, di Alessandro Scarlatti, e *L'Engelberta o La Forza dell'innocenza*, di Gasparini. Cantò inoltre a Messina (*I Rivali generosi*, di Giacomo Facco, 1712); a Torino nel teatro del Principe di Carignano (*Il Trionfo d'Amore o La Fillide*, di Antonio Gaij, 1715; *L'Arideno e Merope* di Andrea Stefano Fiorè, 1716); a Venezia (*L'Incoronazione di Dario*, di Vivaldi, 1716; *Penelope la casta*, de Chelleri, 1716); e a Fano (*La Costanza in trionfo*, anonimo, 1718)<sup>41</sup>.

Prima di essere contrattato alla corte di Lisbona, si trovava nuovamente a Roma, per cantare nel teatro della Pace, dove partecipò nelle opere *Erminia* e *L'Etearco*, con musica di Giovanni Bononcini, dedicate rispettivamente all'ambasciatore imperiale Johann Wenzel, conte di Gallas, e alla sua moglie Ernestina di Gallas. Furono produzioni spettacolari dal punto di vista scenografico con 11 «mutazioni di scena» nel primo caso e sette «apparenze» nel secondo<sup>42</sup>.

Carlo Cristini è identificato in entrambi i libretti come «Virtuoso del Sere-nissimo di Carignano» e nell'*Erminia* recitò con Floriano Flori, uno dei cantanti che è stato anche assunto dalla corte portoghese. [FIGURA 1 a, b, c] Il libretto di quest'opera, composta da un «Accademico Quirino», è stato attribuito da alcuni studiosi a Gaetano Lemer, che scrisse anche il testo de *La Virtù negl'Amori*, messo in musica da Alessandro Scarlatti, per l'ambasciatore portoghese André de Melo e Castro, nel 1721. Secondo E. Corp<sup>43</sup>, Giacomo III Stuart tentò contrattare Carlo Cristini nel 1718 senza successo, forse perché poteva già aver deciso di accettare il posto a Lisbona.

L'attività svolta a Torino e il legame con i diplomatici imperiali a Roma collocano Carlo Cristini in una posizione chiave all'interno dei circuiti politici, sociali e culturali della corte portoghese e, in particolare, della regina Maria Anna d'Asburgo, che potrebbe aver esercitato qualche influenza sulla scelta della corte di Lisbona.

Il soprano Floriano Flori rimase al servizio della Cappella Giulia solo per un breve periodo (1706-1707), ma anche in questo caso le sue ambizioni furono dirette soprattutto verso la carriera operistica. Prima di essere contrattato per la Patriarcale di Lisbona aveva partecipato in rappresentazioni operistiche private e pubbliche e cantato repertorio sacro in varie chiese di Roma<sup>44</sup>. Nel 1709 interpretò il ruolo di Tirsi nella *Serenata a due voci*, di Gregorio Cola, per la Marchesa Maria Delfini Galli; nel 1710 e nel 1711 partecipò nelle principali feste della chiesa di San Luigi dei Francesi; e l'8 dicembre del 1711 appare identificato come «Floriano del Gesù» in una celebrazione in San Giacomo degli Spagnoli<sup>45</sup>.

00094  
**ERMINIA**

*Favola Pastorale*

D'UN ACCADEMICO QUIRINO

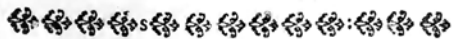
Rappresentata nel Teatro  
della Pace nel Carnevale  
dell'anno 1719.



**I N R O M A,**

Nella Stamperia di Antonio de' Rosfi.

*Con licenza de' Superiori.*



Si vende dal medesimo Stampatore nella  
strada del Seminario Romano, vicino  
alla Rotonda.

**ALL'ECCELLENZA<sup>3</sup>**  
*DEL SIGNOR*  
**WINCISLAO**

CONTE DI GALASSO

*Ambasciadore Ordinario di S. M. C. G.  
alla Santa Sede.*

*Attori della Favola Pastorale.*

**ERMINIA**, *Il Signor Domenico Gizzi Virtuoso  
della Real Cappella di Napoli.*

**TANCREDI**, *Il Signor Francesco Vitali.*

**FLORA**, *Il Signor Francesco Natali detto il Pe-  
rugino.*

**ENNONE**, *Il Signor Floriano Flori Virtuoso del  
Signor Marchese Serra.*

**NISO**, *Il Signor Gio. Carlo Bernardi.*

**SILVIO**, *Il Signor Carlo Cristini Virtuoso del Se-  
reniss. di Carignano.*

Figg. 1 a, b, c: Libretto dell'opera *Erminia* (Roma, 1719), musica di Giovanni Bononcini. Frontespizio, dedica e elenco dei personaggi, con la partecipazione di Carlo Cristini e Floriano Flori, cantanti successivamente contrattati dalla corte di Lisbona. Chapel Hill University of North Carolina at Chapel Hill, IOLC-00094. Copyright: [https://archive.org/details/erminia\\_favolapas94petr](https://archive.org/details/erminia_favolapas94petr)

Intorno al 1710, Flori interpretò il ruolo principale de *La Rosanna ovvero La Reggia nei Boschi* rappresentato nel Palazzo Caetani a Cisterna, nel quale partecipò anche Carlo Cristini<sup>46</sup>, e tra il 1712 e il 1719 cantò in varie opere a Napoli (*La forza del sangue*, di Lotti; *La Vittoria d'amor coniugale*, di Giordano; *Agrippina*, di Mancini; *Amor Tirannico*, di Feo; *Caligula delirante*, di Orefici) e in un oratorio. A Fano integrò il cast de *La Forza della Fedeltà* e *La pace generosa*, di Angelo Massarotti (1716), a Roma cantò nella già menzionata *Erminia*, di Bononcini (1719), e a Salerno nell'oratorio per la *Madonna de sette dolori* (1719)<sup>47</sup>. In alcune opere andate in scena a Napoli recitò accanto a Luigi Biancardi e Andrea Guerra, cantanti contrattati dalla corte di Lisbona nel 1719 e nel 1723.

Il contralto Girolamo Bezzi integrò la Cappella Giulia tra il 1715 e il 1719 e, probabilmente, proprio grazie a questo ruolo, venne scelto per lavorare a Lisbona. Nel 1695 aveva interpretato il ruolo di Rosindo negli intermezzi di *Scenario del Tiridate ovvero Il Re da Scena nel Gioco della Fortuna*, dedicati a Ottoboni, rappresentati nel Seminario Romano, e un anno dopo il suo nome appare tra i membri

della Congregazione di Santa Cecilia. Come compositore si dedicò principalmente all'oratorio e beneficiò di protezioni da parte di diversi mecenati, come si evince dai libretti intitolati *San Romoaldo* (1702), dedicato a Emilio Altieri duca di Monterano; *Il Mondo Abbandonato ovvero S. Edmondo* (1703), eseguito in San Girolamo della Carità e dedicato a Annibale Albani<sup>48</sup>, e *I Santi Bibiana e Demetria* (1706), anch'esso per San Girolamo della Carità e dedicato al principe Altieri<sup>49</sup>.

Nel 1705 fu «incaricato d'una Messa della Quarant'ore per Santa Cecilia» e nel 1715 ricevette il pagamento di «sc[udi]. 3 dalla Cappella Giulia per dei responsori messi in musica», annotazione che comprova la sua collaborazione come compositore<sup>50</sup>. Interpretò, inoltre, il ruolo di Alcibiade ne *La Libertà Contenta*, dramma per musica di G. B. Fronduti nel teatro dell'Accademia de' Costanti, nel 1718, quindi un anno prima di trasferirsi a Lisbona<sup>51</sup>.

Sul contralto Luigi Biancardi si sa poco ma, come riferito sopra, interpretò vari ruoli a Napoli (*La Forza del Sangue* e *La Vittoria d'amor coniugale* in 1712 e *Agripina* e *Amor Tirannico* in 1713), fatto che avrà influenzato l'essere stato scelto per integrare i casts di serenate e cantate realizzate alla corte di Lisbona. Anche riguardo al basso Giuseppe Cocuccioni le informazioni sono scarse, essendo appena noto che fu cantore della Cappella Pontificia dal 1717 al 1719, così come Antonio Natale, Anzano Bernini e Ambrosio de la Cueva y Viedna. Quest'ultimo era spagnolo<sup>52</sup> e, dopo essere entrato nella Cappella Pontificia tramite concorso nel 1717, decise di lasciarla nel 1719 per andare in Portogallo. Riguardo al contralto Carlo Gianetti (o Carlo Genese), rimangono sconosciuti i tratti della sua carriera anteriore, ma si sa che restò nella capitale portoghese sino alla giubilazione nel 1755. Rimase «ao serviço da Santa Igreja Patriarchal e Capela Real 36 anos, 16 dos quais como Mestre de Capela [al servizio della Santa Chiesa Patriarcale e Cappella Reale 36 anni, 16 dei quali come Maestro di Cappella]»<sup>53</sup>. Rispetto alle biografie di Felice Merlari e Antonio Pasere le ricerche rimangono, sino ad ora, infruttuose.

Nonostante ciò, è evidente la varietà dei profili tra i primi cantanti italiani contrattati dalla monarchia portoghese, i cui percorsi rivelano differenti competenze vocali, dal virtuosismo solistico dell'opera e dei generi affini, impiegato anche in alcune brani di musica religiosa, alla musica corale in *stile pieno* e *stile concertato* e alle prassi esecutive del canto piano, che includevano pratiche come il falsobordone e il contrappunto improvvisato («contrappunto alla mente»), a somiglianza della Cappella Pontificia e eseguite allo stesso modo nella Patriarcale di Giovanni V.

#### CONDIZIONI LAVORATIVE A LISBONA, ATTIVITÀ MUSICALI E NUOVE CONTRATTAZIONI

Dopo la prima Messa che cantarono nella Patriarcale, i nove cantanti italiani che arrivarono a Lisbona nel settembre del 1719 furono ricompensati dal re con «*mille scudi Romani*». <sup>54</sup> Ai cantori della Cappella Pontificia fu attribuito il salario di «60. scudi il mese p. ciascheduno dal primo giorno, che furono fermati: agli altri l'istesso fino ad hora con l'assegnam.to p. l'avvenire di 50. scudi al mese»<sup>55</sup>, somme molto simili a quelle che continuarono ad essere praticate per tutto il XVIII secolo.

Ma anche la regina contribuiva personalmente alla gratificazione monetaria dei musicisti, come accadde in occasione dell'anniversario di Giovanni V, il 22 ottobre del 1719. Dopo l'esecuzione di una «bellissima serenata» cantata da tre degli italiani, la stessa che il marchese di Abrantes aveva promosso a Roma, i restanti «cantarono altra canzona nuova allusiva, composta da Momo, per il che la Regina li fece riconoscere di 50. monete di oro frà tutti»<sup>56</sup>. Nel primo caso si trattava certamente dell'*Applauso Genetliaco*, di Domenico Scarlatti, che era stato eseguito a Roma nel 1714. L'altra opera potrebbe essere stata i *Triunfos de Ulysses e Glorias de Portugal*, composizione in versi italiani a tre voci come riferisce la *Gazeta de Lisboa* (1719, n°43) scritta da Girolamo Bezzi, conosciuto anche come «Momo»<sup>57</sup>.

Il mecenatismo musicale della regina veniva esercitato anche a distanza, dato che la documentazione contabile dell'ambasciata presso la Santa Sede attesta che, nel 1721, furono pagati «300 scudi moneta al Signor Gaetano Lemer Compositore [librettista *n.d.a.*] della Pastorale per ordine della Maestà della Regina di Portogallo»<sup>58</sup>. Potrebbe trattarsi della pastorale *La Virtù negli amori*, rappresentata al teatro Capranica,<sup>59</sup> ma anche di qualche opera destinata a Lisbona.

I cantanti italiani erano richiesti anche da altri membri della famiglia reale e dall'aristocrazia, in particolare dalle signore, le quali si impegnavano allo stesso modo per mostrare la loro generosità:

Detti Musici cantarono la notte della Domenica antecedente in Casa dei Sig.<sup>7</sup> Infante D. Michele<sup>60</sup> p. li suoi Anni, chiamati dalla Sig.ra Marchesa di Aronces Socera, che le fé dare un generoso regalo di cento monete di oro<sup>61</sup>.

Il ruolo di Maria Anna d'Asburgo nella scelta dei repertori e nel giudizio delle qualità dei cantori emerge da varie fonti, come nel caso delle testimonianze del diplomatico imperiale Giuseppe Zignoni. Attraverso la sua corrispondenza si viene a sapere che la regina festeggiò l'onomastico dell'imperatrice regnante con la serenata *Il Natale di Giunone*, di Bononcini, che era stata rappresentata a Vienna nel 1708, e che nutriva grande ammirazione verso Gaetano Mossi perché «oltre il suo cantar bene, è certo, ch'egli è qui l'unico nell'arte di ben accompagnare sul cembalo»<sup>62</sup>.

I libretti dell'epoca stampati in Portogallo non usano pubblicare i nomi dei cantanti per cui è difficile associare interpreti specifici ai personaggi e verificare chi erano i cantanti della Patriarcale selezionati per la musica drammatica. Un'eccezione è costituita da *La Contesa delle Stagioni*, di Domenico Scarlatti, composta per celebrare il compleanno della regina, il 7 settembre del 1720. Anche in questo caso i nomi non appaiono nel libretto, ma furono annotati nella partitura, che è custodita nella Biblioteca Marciana di Venezia (ms. 9769) e che appartenne alla favolosa biblioteca musicale dell'infanta di Portogallo e regina di Spagna Maria Barbara di Braganza<sup>63</sup>: Floriano Flori (*Primavera*), Carlo Cristini (*Estate*), Gaetano Mossi (*Autunno*) e D. Luigi Biancardi (*Inverno*). Tra le 11 serenate che Domenico Scarlatti scrisse per Lisbona, questa è l'unica di cui sopravvive la partitura, seppure parziale, dato che manca la seconda parte. Sebbene le arie destinate ai castrati Flori e Cristini includano passaggi di grande virtuosismo e agilità, le esigenze tecniche

previste da Scarlatti per il personaggio dell'Autunno, interpretato da Mossi, riescono a superarli, attestando un cantante eccezionale di grande estensione vocale e con speciali doti drammatiche e espressive. Si trattava del ruolo principale, vincitore della contesa narrata dal libretto e personificazione della stagione in cui Maria Anna d'Asburgo era nata. [FIGURA 2 a, b, c, d, e, f,]

La contrattazione di cantori italiani continuò anche negli anni successivi. Una nota di conti del 23 settembre del 1723 riporta spese per l'imbarco alla volta di Lisbona di «Andrea Guerra, e Giuseppe dos Santos, destinati al Servizio della Real Capella»<sup>64</sup> e in un libro contabile del 1724 venne annotato l'addebito riguardante il «nolo da Genova a Lisbona del cembalo del musico Andrea Guerra»<sup>65</sup>.

È plausibile che Giuseppe dos Santos fosse uno dei giovani cantori portoghesi che studiarono a Roma. Quanto ad Andrea Guerra (o Guerri), originario di Pisa, aveva cantato tra il 1710 e il 1723 nei teatri di Bologna, Ferrara, Napoli, Roma, Venezia, Brescia, Recanati e Firenze. Il suo vasto repertorio includeva opere di compositori come Polarollo, Gasparini, Handel/Mancini, Feo, Vivaldi, Albinoni, Chelleri, Mancini, Torri, Orlandini, Predieri e Porpora. Nel 1723, a Roma, condivise il palco con il giovane Farinelli, nelle opere dedicate a Giacomo III Stuart e Maria Clementina Sobieska (*Adelaide*, di Porpora, e *Cosroe*, di Polarollo) rappresentate nel teatro Alibert<sup>66</sup>.

Andrea Guerra rimase poco tempo a Lisbona, da dove uscì senza autorizzazione – probabilmente sarà stato allettato da due emissari della cattedrale di Siviglia per andare a lavorare in Spagna, dove rimase dal 1725 al 1738 al servizio di questa istituzione e del re Filippo V<sup>67</sup>. Al contrario, Luca Giovine (? – 1783), presbitero e tenore napoletano contrattato nel 1725, rimase in Portogallo sino alla fine della sua vita, assumendo un ruolo centrale nella supervisione della vita musicale di corte. Questo sacerdote fu anche librettista (autore del testo della serenata *Il Trionfo della Virtù*, composta da Francisco António de Almeida nel 1728) e divenne più tardi Cappellano Fidalgo della Casa Reale, maestro di musica della regina Mariana Vittoria e, già dopo il terremoto del 1755, ispettore dei musicisti della Casa Reale.<sup>68</sup>

Nel frattempo Anzano Bernini e Giuseppe Cocuccioni erano tornati a Roma nel 1723<sup>69</sup>, e Carlo Cristini era morto in un naufragio nel Tago di un bergantino regio il 13 gennaio del 1724<sup>70</sup>. Nonostante la notizia data dal nunzio sulla partenza di Cocuccioni, il cantante ritornò successivamente a Lisbona, perché nel registro dei passaporti fu annotato che ritornò alla «sua pátria [sua patria]» il 10 giugno 1752, dopo aver raggiunto la sua giubilazione e aver servito «nella Patriarcale e Cappella Reale 33 anni»<sup>71</sup>.

In parallelo con l'intensa attività musicale della Patriarcale, che seguiva rigorosamente il calendario liturgico e prevedeva una complessa gerarchia di festività, e con le celebrazioni dinastiche della Casa Reale, venivano svolte frequenti cerimonie con musica nelle chiese e conventi di patrocinio regio. Le chiese di São Roque, di Loreto, della Graça, di São Vicente de Fora, di Santo António, di São Julião e dei Mártires, tra altre, così come i conventi delle Necessidades e di São João Nepomuceno contavano sulle esibizioni dei musicisti della Cappella Reale e Patriarcale in determinate feste, alle quali assisteva la famiglia reale. Nonostante la frequenza

delle cerimonie religiose e delle attuazioni nel campo della musica profana e teatrale organizzate da Maria Anna d'Asburgo, vari cantanti partecipavano anche ad altri eventi musicali formali e informali.

Per il loro protagonismo nella vita musicale di Lisbona è particolarmente interessante l'azione di signore dell'aristocrazia come Inês Antónia da Silva (1694-1727), nipote del 3° Conte di Castelo Melhor e dama della regina Maria Anna d'Asburgo. Al di là di godere dell'accesso privilegiato alle pratiche musicali del palazzo reale della Ribeira, Inês Antónia organizzava serenate e serate musicali nella sua propria casa, dove si esibivano diversi musicisti al servizio della monarchia e nelle quali lei stessa e le sue sorelle cantavano e danzavano. I salotti della sua dimora servivano anche come luoghi di prova delle serenate per la corte. In un diario manoscritto diretto alla contessa di Sarzedas<sup>72</sup> si legge, tra altri riferimenti, che «a Senhora D. Inês Antónia faz 2ª feira uma Serenata, em que canta e dança com suas irmãs [la Signora Ines Antonia fa lunedì una Serenata, in cui canta e danza con le sue sorelle]», «à qual assistem os Condes da Ericeira e Soure e as Senhoras destas famílias [alla quale assistono i conti di Ericeira e Soure e le signore di queste famiglie]» (05-01-1726) e che in quel luogo «se ensaiou com instrumentos, e os melhores músicos uma Serenata em que ela cantou [si provò con gli strumenti e i migliori musicisti una Serenata in cui lei cantò]» (12-01-1726). In questo stesso anno, la residenza di questa dama della regina fu, inoltre, palco per la «prova da Serenata que excelentemente compôs João Jorge [Giovanni Giorgi] para os anos do Principe com 24 músicos, e todos os instrumentos [prova della Serenata che in modo eccellente compose Giovanni Giorgi per il compleanno del Principe con 24 musicisti e tutti gli strumenti]» (01-06-1726), probabilmente *Il doppio amore vilipeso*, interpretato il 6 giugno nel palazzo della Ribeira<sup>73</sup>, e di un'altra serenata nella quale cantarono «Mossi, Rapacioli, Ambrosio, e os melhores instrumentos e também cantaram suas irmãs [Mossi, Rapacioli, Ambrosio e i migliori strumenti e cantarono anche le sue sorelle]» (15-06-1726). In questo contesto si ritrova dunque, al di là di Mossi e Ambrosio de la Cueva e Viedna, Giovanni Battista Rapaccioli, di cui non si conosce la data d'arrivo a Lisbona. Come Mossi, quest'ultimo aveva dietro di sé una carriera operistica in varie città italiane (Napoli, Roma, Brescia, Firenze, Torino, Venezia, Palermo, tra altre) e la partecipazione ad opere di Domenico Scarlatti (specificamente *Irene* e *Il Giustino*, nel 1703 e 1704, prime incursioni del compositore nel genere operistico attraverso le revisioni di partiture di Pollarolo e Legrenzi), Alessandro Scarlatti, Mancini, Fago, Porpora, Albinoni, Orlandini, Predieri, Sarro, Falconi e Gasparini, tra altri. Rapaccioli divenne poi, in tempi più avanzati, cantante della Cappella Reale spagnola<sup>74</sup>.

Le serenate composte da Domenico Scarlatti – come quella che fu eseguita il 26 luglio 1726, giorno di Sant'Anna, onomastico della regina, nel palazzo della Ribeira – e dal barone di Astorga, così come dei compositori che si stavano formando a Roma, come Francisco António de Almeida e Rodrigues Esteves, sono riferite anche nel diario di notizie offerto alla contessa di Sarzedas:

50

Giorno felice giorno in cui l'ancilla Infanta  
Mariana Gioseffa dell'immortal coro. Do augusta

51

rena La corona la corona  
funno la corona la corona  
sia d'autunno la corona  
sia d'autunno la corona  
la corona la corona  
la corona la corona  
la corona la corona  
la corona la corona

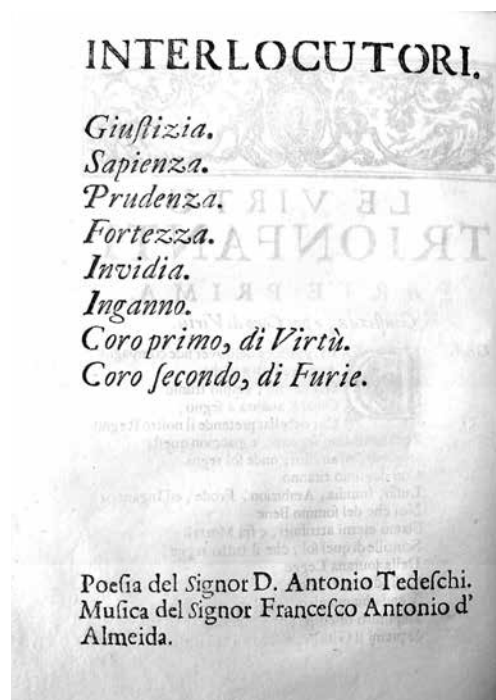
Figg. 2a-b: Brani della partitura *La Contesa delle Stagioni*, musica di Domenico Scarlatti. Venezia, Biblioteca Marciana, ms. 9769. Fig. 2a: Recitativo accompagnato del personaggio dell'*Autunno* (Gaetano Mossi). Fig. 2b: Coro finale



Figg. 2c-d: Brani della partitura *La Contesa delle Stagioni*, musica di Domenico Scarlatti. Venezia, Biblioteca Marciana, ms. 9769. Vocalizzo dell'aria dell'Autunno cantata da Gaetano Mossi



Figg. 2e-f: Brani della partitura *La Contesa delle Stagioni*, musica di Domenico Scarlatti. Venezia, Biblioteca Marciana, ms. 9769. Vocalizzo dell'aria dell'Autunno cantata da Gaetano Mossi



Figg. 3 a-b: Libretto della serenata *Le Virtù Trionfanti* (1737), musica di Francesco António de Almeida, dedicata dai cantori italiani al patriarca Tomás de Almeida in occasione della concessione della dignità cardinalizia. Frontespizio e elenco dei personaggi. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, M. 3258 V. BND: <https://purl.pt/30469>.

Anteontem dia de Santa Ana deram Suas Majestades audiência aos ministros e cavalheiros, e de tarde dançou a Senhora Infanta D. Maria com o Príncipe, e o Infante D. António e assistiram os dois Embaixadores e à noite serenata pública no quarto del Rei composta por João Rodrigues [Esteves] e assistiram pouquíssimos fidalgos, e menos senhoras [L'altro giorno, festa di Santa Anna, le Loro Maestà concessero udiienza ai ministri e ai cavalieri, e al pomeriggio danzò la signora infanta D. Maria con il principe, e l'infante D. António e assisterettero i due ambasciatori e alla sera la serenata pubblica nell'appartamento del Re composta da João Rodrigues [Esteves] ed erano presenti pochissimi fidalghi e meno signore]. (28-7-1727)

Nel 1733 arrivarono sei nuovi cantanti, tra i quali il sacerdote napoletano Antonio Tedeschi (1702-1770), che fece il suo debutto nella Patriarcale la settimana santa del 1733, interpretando lo *Stabat Mater* e altri brani, insieme con gli altri 5 cantori arrivati dall'Italia, alla presenza della famiglia reale<sup>75</sup>. Come Luca Giovine, anche Tedeschi era sacerdote. Fu cantore della Patriarcale e della Cappella Reale dell'Ajuda, un prolifico compositore di musica sacra, poeta e librettista. A lui si deve la stesura del testo della serenata *Le Virtù Trionfanti*, con musica di Francesco António de Almeida, che i cantori italiani dedicarono al patriarca Tomás de Almeida, in occasione della concessione della dignità cardinalizia nel 1737<sup>76</sup>. [FIGURA 3 a,

b] Importa sottolineare, inoltre, la sua relazione di prossimità con la regina Maria Anna d'Asburgo, per la quale Tedeschi adattò i libretti delle opere rappresentate a Vienna e scrisse nuovi testi come, probabilmente, accadde con *La Spinalba*, con musica di Francisco António de Almeida, nel 1739<sup>77</sup>.

Nonostante le indicazioni specifiche riguardanti la musica sacra che si trovano descritte nella corrispondenza relativa alla contrattazione dei cantori, ancora una volta le funzioni che, alla corte di Lisbona, ci si aspettava da parte di questi musicisti includevano anche l'opera e altri generi di musica drammatica. Infatti, fu in quest'epoca che si regolarizzarono le brevi stagioni di opera comica e intermezzi durante il carnevale, scegliendo tra i membri della Cappella Reale e Patriarcale quelli che avevano più esperienza teatrale:

Nel Teatro del Palazzo Reale si recitano nel corr.te Carneuale tre Opere l'una intitolata La Pazienza di Socrate, e l'altra il D. Ghisciotte della Mancianza, e la 3<sup>a</sup> una Pastorale à tre sole voci de migliori Musici di questa Cappella, mentre vi sono stati scelti il Mossi, Costanzi e Rumi, i quali hanno recitato in altri Teatri d'Italia<sup>78</sup>.

Gaetano Mossi continuava anche a cantare nelle serate dell'aristocrazia, come accadde, per esempio, per la festa di compleanno della figlia della contessa della Ribeira Grande, quando fu dato un ballo e la propria festeggiata cantò, così come i «fidalgos mais mossos com oito criadas e vezinhas de que três eram grandes musicas, Mosse [Mossi], e outros muzicos e instrumentistas excelentes [fidalghi più giovani, serve e vicine di cui tre erano grandi musiche, Mossi, e altri musicisti e strumentisti eccellenti]»<sup>79</sup>.

#### DAL CANTO ALLA COMPOSIZIONE: L'ULTIMA FASE DELLA CARRIERA DI MOSSI IN PORTOGALLO

Al contrario di altri cantanti italiani che lasciarono il Portogallo per cercare altri palchi, Gaetano Mossi si stabilì definitivamente a Lisbona, essendosi sposato con una portoghese, D. Micaela Inês de Lima, della quale fu il terzo marito, secondo quanto redatto nel testamento che ella mandò stilare nel 1748<sup>80</sup>. Grazie a questo documento si viene a sapere che la coppia ebbe una figlia prima del matrimonio, Maria Theresa Corte Real. Il tenore aveva anche un certo gusto per le arti, perché è menzionato nell'*Abecedario Pittorico* di Pellegrino Antonio Orlandi, rieditato da Pietro Guarienti a Venezia nel 1753, in quanto proprietario di un dipinto di Luís de Morales (Badajoz, ca. 1520 – 1586?). Guarienti, che visse a Lisbona tra il 1733 e il 1741, tentò comprare questo «piccolo quadro con l'immagine di Cristo», ma il cantante non volle disfarsene perché molto lo stimava<sup>81</sup>.

Mossi stabilì anche una stretta relazione con i Teatini, i religiosi della chiesa e convento della Divina Provvidenza. Nel 1737 l'artista patrocinò la Novena della festa di San Gaetano, celebrata con «ricco apparato, e sceltissima Musica, che fu fatta a spese del Sig.<sup>r</sup> Caetano Mossi musico della Cappella reale, essendovi stato un numeroso con-

Ao Muito Reverendo Senhor  
D. Lucas Lovane,  
Capelão Fidalgo da Casa de Sua Magestade,  
e Cavaleiro na Ordem de Christo,  
Protector dos Cantôres Italiânos  
da Santa Igreja de Lisboa &c.  
Dedicatória.

Depois que, com o progresso dos annos, se debilitário  
as forças para servir a Santa Igreja de Lisboa, e a Sua Magestade Fidelissima, concor-  
rendo igualmente outras queixas, que seguem a mayor idade, me persuadi, que, ainda que me  
avaliassem

avaliassem já inutil, podia, a o menos, verificar não viver ocioso. Entre as poucas composições,  
em que occupo o tempo, sahio a da presente Massa, com a boa sorte de pertencer a ~~ocasião~~ de  
Vossa Senhoria: Se a conseguir, sobejá o Nome, e o Respeito da sua tão estimavel Pessoa  
para me defenderem da mais critica e scrupulosa severidade. A Pessoa condecorada com o Titulo  
de Fidalgo Capelão, lhe justifica o merecimento distinctamente superior; como haver sido Mestre da  
Augustissima Rainha reinante de Portugal. O Nome, ainda antes de Vossa Senhoria, ser da Italia,  
immortalizado nos elogios á sua Sciencia, e bom gosto no exercicio da sua profissão, se collocou em mais Alta  
Ordem no Orte Lusitano; por que sendo Vossa Senhoria venerado em toda a parte muito benemérito filho do  
Principe das Apostolas S. Pedro, passou por mere do Monarca, que tanto honra, e distingue a os que  
o servem, e muito especialmente a os Cantôres Italiânos, a entrar no Cathalogo dos Cavaleiros da Ordem  
de Christo, de que o mesmo Soberano hi Grão Mestre. Se advirto na Fonte de tão honradas benefi-  
cios, a autor no Throno dos incomparaveis Augustissimos Reys D. Joseph I, e D. Marianna  
Victoria. Nossos Senhores, que dilatados annos visião. De sublimidade tanta se derrova a Vossa  
Senhoria, para decompensar com os Profissionais da nobilissima Arte da Musica, a effluencia das  
muitas virtudes, que o adornão. Exercite Vossa Senhoria a da sua Benignidade, disculpando, e cor-  
regendo os defectos de tão limitada Obra, que lhe dedica

O mais humilissimo, e muito obsequioso  
De Vossa Senhoria

Calisto Negri.

*Tenore a 5. e concertato.*

*tutti*  
Kyrie Kyrie eleison ele-ison

*Spiritoso.*  
Ky-rie eleison e-  
le-ison e lei-  
son eleison Kyri- e ele- ison e  
leison e leison  
e leison e lei-  
son, ele- ison eleison Ky-rie e eleison  
Ky-rie eleison e lei-  
son eleison Ky-rie ele ison e-  
leison e leison Kyrie elei-  
son ele- ison.

*Christe. Tacet.*

Figg. 4 a-c: Gaetano Mossi, *Messa a 5 voci concertata Fatta nell' Anno 1760*, Lisboa, Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal, ms. 147/1/C4. Dedicata a Lucas Jovane [Luca Giovine] e *particella* del Tenore concertato (Kyrie).

corso di Popolo devoto del Santo» e a cui assistarono «la Maestà della Regina accompagnata dalla Sig.a Principessa del Brasile, e del Sig. Infante D. Pietro»<sup>82</sup>. Nell'anno seguente è descritto dal nunzio come maestro di cappella di quest'ordine religiosa, avendo diretto la sua propria musica nel Mattutino di San Gaetano, alla presenza del re, del principe del Brasile e degli infanti Pietro, Antonio e Emanuele<sup>83</sup>.

Il *Breve Rezume de tudo o que se canta em cantochão e canto de órgão pellos cantores na Santa Igreja Patriarchal* [ca. 1722-24], manoscritto della Biblioteca da Ajuda<sup>84</sup>, menziona un salmo composto da Mossi, ma sembra che solo nella fase finale della sua vita il cantante si sia cimentato nella composizione, come attesta la dedicatoria a D[on] Luca Giovine della *Messa a 5 voci concertata Fatta nell' Anno 1760*.<sup>85</sup> Insieme allo *Stabat Mater* del 1740, questi sono, sino ad ora, le uniche testimonianze note dell'arte di Mossi come compositore che sussistono in Portogallo.

Nella dedica della messa, opera ricca di arie che denotano il pensiero musicale di un cantante nell'elaborazione delle linee vocali e delle agili colorature, Mossi dirige grandi elogi al «muito Reverendo Senhor D. Lucas Jovane [sic], Capelão Fidalgo da Casa de Sua Magestade e Cavaleiro na Ordem de Christo, Protector dos Cantores Italianos da Santa Igreja de Lisboa [Molto Reverendo Signor D. Lucas Jovane [sic], Cappellano Fidalgo della Casa di Sua Maestà e Cavaliere dell'Ordine di Cristo, Protettore dei Cantori Italiani della Santa Chiesa di Lisbona]», affermando che «con o progresso dos annos, se debilitarão as forças para servir a Santa Igreja de Lisboa e Suas Magestades Fidelissimas [con il passare degli anni vennero meno le forze per servire la Santa Chiesa di Lisbona e le Sue Maestà Fedelissime]» ma che, sebbene lo «avaliassem já inútil, podia ao menos verificar não viver ocioso [considerassero già non idoneo, poteva per lo meno concedersi di non vivere ozioso]». Così, tra alcune composizioni con cui occupava il tempo «sahio a da presente Missa, com a boa sorte de pertender a aceitação de Vossa Senhoria [nacque questa presente Messa, con la buona sorte di ricevere l'accettazione di Vostra Signoria]». [FIGURA 4 a, b, c]

Un anno dopo (1761), il nome di Mossi appare tra i cantori che parteciparono al battesimo del principe della Beira<sup>86</sup>, ma probabilmente in questo periodo faceva appena parte del coro. Mossi morì a Lisbona nel 1767, lasciando una figlia, Maria Theresa Corte Real, a cui la Casa Reale concesse una pensione vitalizia di 14\$400 réis<sup>87</sup>.

Anche altri cantanti contrattati nell'anno chiave del 1719 si dedicarono alla composizione, come nel caso di Girolamo Bezzi, che era deceduto nella capitale portoghese molti anni prima, il 26 maggio del 1735<sup>88</sup>. In quel tempo era maestro di cappella della chiesa di Loreto. Nella lettera in cui dà la notizia della sua morte, identificandolo come Momo, il nunzio apostolico riferisce che il cantante e compositore lasciò tutte le sue opere musicali al re e che il sovrano fece celebrare a sue spese le esequie nella chiesa di Loreto, durante le quali cantarono tutti i musicisti della Cappella Reale.<sup>89</sup> Nel *Breve Rezume*<sup>90</sup> si trova il riferimento a sei salmi di Bezzi e per lo meno 17 partiture di musica sacra (tra le quali una Messa, un Magnificat e diversi Salmi) si trovano ancora in biblioteche e archivi portoghesi.<sup>91</sup>

Nonostante l'enorme investimento di Giovanni V nell'ambito della musica sacra ad immagine delle cappelle e basiliche papali, all'incirca solo la metà dei cantori

contrattati per la chiesa Patriarcale nel 1719 e 1720 erano stati membri di dette istituzioni romane. Ciò non vuol dire che gli altri non dominassero le prassi esecutive del canto ecclesiastico romano. Inoltre, diversi giovani portoghesi si erano formati a Roma in questo campo. Risulta anche evidente la preoccupazione di poter contare su artisti che possedessero simultaneamente esperienza nel campo dell'opera e dei diversi generi di musica drammatica, un profilo professionale e artistico che andava incontro alle preferenze di Maria Anna d'Asburgo e al tipo di attività musicale che si prefiggeva di implementare. Queste competenze non erano estranee a una parte considerevole dei cantori pontifici che, tanto a Roma, quanto nelle altre città, circolavano tra chiese, teatri e palazzi aristocratici. La ricerca di altre opportunità e di altri orizzonti artistici indusse una parte dei cantanti italiani contrattati a lasciare Lisbona, nonostante le eccellenti condizioni lavorative offerte. Coloro che rimasero, di cui molti con profili polivalenti, estesero la loro attività ai diversi contesti della vita musicale al di là della corte e delle relazioni di prossimità con la famiglia reale.

#### NOTE

<sup>1</sup> Archivio Apostolico Vaticano, Segreteria di Stato Portogallo (AAV, ex-Archivio Segreto Vaticano, SS Portogallo), vol. 75, fol. 215. Lettera del 26-09-1719. Vedi Gerhard Doderer e Cremilde Rosado Fernandes, *A Música da Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)*, in "Revista Portuguesa de Musicologia", vol. 3 (1993), pp. 69-146: 91. Le restanti citazioni della corrispondenza dei nunzi apostolici usate nel corso di questo saggio sono estratte dalle trascrizioni compilate da Doderer e Fernandes, rispetto alle quali, per facilitare la lettura, si sono introdotte minime alterazioni come, per esempio, la grafia della lettera «v».

<sup>2</sup> Vedi Cristina Fernandes, *Music, ceremonial and architectural spaces in the Patriarchal Church of King John V: the remaking of Roman models*, in *Politics and the Arts in Lisbon and Rome. The Roman Dream of John V of Portugal*, ed. Pilar Diez del Corral Corredoira, Liverpool 2019, pp. 125-161.

<sup>3</sup> Studi recenti si sono focalizzati sempre più sull'azione musicale della regina. Vedi Manuela Morilleau de Oliveira, *Sobre o silenciamento do feminino na história da música: D. Maria Ana de Áustria e a prática musical na corte joanina*, in *Falar de Mulheres: Dez anos depois*, coord. de Isabel de Jesus, Paula Ribeiro, Zília Osório de

Castro, Vila Nova de Famalicão/Braga 2016, pp. 153-170; e le varie pubblicazioni sul tema di Giuseppina Raggi: *O espaço teatral na corte de D. João V e o papel da rainha Maria Ana de Áustria na promoção da ópera em Portugal*, in *Serenata and Festa Teatrale in 18th century Europe*, ed. Iskrena Yordanova, Paologiovanni Maione, Viena 2018, pp. 19-57; *Lisbona nello specchio di Vienna: le lettere di Giuseppe Zignoni per una nuova visione sul teatro e sull'opera in Portogallo*, in *Diplomacy and aristocracy as patrons of music and theatre in the Europe of the Ancien Régime*, ed. Iskrena Yordanova, Francesco Cotticelli, Viena 2019, pp. 243-280. Vedi anche il saggio di Giuseppina Raggi in questo volume.

<sup>4</sup> Reinhard Strohm, *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians (Speculum musicae 8)*, Turnhout 2001.

<sup>5</sup> Vedi Giuseppina Raggi, *Filippo Juvarra in Portogallo: documenti inediti per i progetti di Lisbona e Mafra*, in "ArcHistoR", n°7 (2017), pp. 32-71.

<sup>6</sup> Vedi Nicola Badolato, «All'occhio, all'udito ed al pensiero»: gli allestimenti operistici romani di Filippo Juvarra per Pietro Ottoboni e Maria Casimira di Polonia, Torino 2016, pp. 24-34.

<sup>7</sup> Sulla disparità di condizioni lavorative tra i musicisti portoghesi e italiani in Portogallo vedi Cristina

Fernandes, *La fortuna del «Coro dos Italianos»* della Cappella Reale e della Patriarcale di Lisbona nel secondo settecento, in “Rivista Italiana di Musicologia”, vol. XLII, n°2 (2007), pp. 235-268.

<sup>8</sup> João Rodrigues Esteves appare, per esempio, come autore di una serenata nella lista di opere della biblioteca musicale di Maria Barbara de Bragança, ereditata da Farinelli. Vedi Cristina Fernandes, *Maria Bárbara de Bragança's music library and the circulation of musical repertoires in 18<sup>th</sup> century Europe*, in *Le stagioni di Jommelli*. a c. di Maria Ida Biggi, Francesco Coticelli, Paolo Giovanni Maione e Iskrena Yordanova, Napoli 2018, pp. 901-929: 917.

<sup>9</sup> Tra altri, Gerhard Doderer, *Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti na corte de D. João V*, in “Revista Portuguesa de Musicologia”, n° 1 (1991), pp. 147-174; João Pedro d'Alvarenga, *Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling, and the Italianisation of the Portuguese Musical Scene, in Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his Death*, ed. Massimiliano Sala and Dean Sutcliffe, Bologna 2008, pp. 17-68; Cristina Fernandes, “*Il dotto e rispettabile Don Giovanni Giorgi*”, *illustre maestro e compositore nel panorama musicale portoghese del Settecento*, in “Rivista Italiana di Musicologia”, n°47 (2012), pp. 157-203; Cristiana Spadaro, *A música de Giovanni Giorgi. Análise teórico-prática dos Motetes para a Patriarcal de Lisboa*, Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro, 2017.

<sup>10</sup> Manuel Carlos de Brito, *As relações musicais entre Portugal e Itália no século XVIII, in Portugal and the World: The Encounter of Cultures in Music*, ed. Salwa Castelo-Branco, Lisboa 1997, pp. 115-124; Alvarenga, *Domenico Scarlatti in the 1720s*, cit., p. 47.

<sup>11</sup> AAV, SS Portogallo, 26-09-1719, vol. 75, fol. 215.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> AAV, SS Portogallo, 21-11-1719, vol. 75, fol. 262.

<sup>15</sup> AAV, SS Portogallo, 05-12-1719, vol. 75, fol. 272-272v.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> AAV, SS Portogallo, 12-09-1719, vol. 75, fol. 209-209v.

<sup>18</sup> AAV, SS Portogallo, 02-01-1720, vol. 75, fol. 300-301.

<sup>19</sup> Per esempio, nel caso della corte spagnola, vi

erano vari maestri di musica, di canto, di danza e di diversi strumenti attribuiti a diversi membri della famiglia reale. Vedi José Máximo Leza (Hrsg.), *La Música en en siglo XVIII (História de la Música en España e Hispano-América*, vol. 4), Madrid 2014, p. 97.

<sup>20</sup> Cfr. Alvarenga, *Domenico Scarlatti in the 1720s*, cit., pp. 43-47.

<sup>21</sup> Cristina Fernandes, *Domenico Scarlatti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* vol. 91, Roma 2018, pp. 345-352.

<sup>22</sup> Giancarlo Rostirolla, *Alcune note storico-istituzionali sulla Cappella Pontificia*, in *Studien zur Geschichte der Papstlichen Kapelle* Collectanea II, hrsg. von Bernhard Janz, Vaticano 2004, pp. 640-645.

<sup>23</sup> Cristina Fernandes, *O sistema produtivo da música sacra em Portugal nos finais do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*, Tese de Doutoramento, Universidade de Évora, 2010, p. 206 e p. 214.

<sup>24</sup> AAV, SS Portogallo, 21-11-1719, vol. 75, fol. 262.

<sup>25</sup> AAV, SS Portogallo, 20-08-1720, vol. 75, fol. 430v.

<sup>26</sup> Per lo stato dell'arte sui percorsi formativi di musicisti e artisti portoghesi a Roma vedi Cristina Fernandes e Pilar Diez Del Corral Corredoira, *Del Tajo al Tiber: la formación de músicos y artistas portugueses en Roma durante el reinado de Juan V (1707-1750)*, in “Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante”, n° 38 (2020), pp. 326-359. DOI: <https://doi.org/10.14198/RHM2020.38.10>.

<sup>27</sup> Nel *Rol dos devottos que dão suas esmollas para se fazer hum sitial para a Capella da nossa sancta a glorioza Virgem Martir Sancta Cecilia* (Lisboa, Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecilia, Documentos do Cofre, s/c), appaiono, tra gli altri, i nomi di Pietro Giorgio Avondano (violinista genovese); «Latur» (João Baptist Latour, violinista e oboista francese); «Faita» (Veith, violinista e oboista boemo); «Thomas» (possibilmente Giovanni Tommaso Mazza, violinista nato a Novi); e Lodovico Filippo Laurenti (violoncellista bolognese).

<sup>28</sup> Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexicon*, Leipzig 1732, p. 469.

<sup>29</sup> Gerhard Doderer, *A constituição da Banda Real na Corte Joanina 1721-24*, in “Revista Portuguesa de Musicologia”, n°13 (2003), pp. 7-34.

<sup>30</sup> Giancarlo Rostirolla, *Musica e musicisti nella*

*Basilica di San Pietro. Cinque secoli di storia della Cappella Giulia*, Vaticano 2014.

<sup>31</sup> Cfr. Rostirolla, *Alcune note sulla professione di cantore e di cantante nella Roma del Sei e Settecento*, in "Roma moderna e contemporanea: rivista interdisciplinare di storia", IV/1 (1996), pp. 37-74: 72.

<sup>32</sup> Tutti i nomi, insieme a quello di Domenico Scarlatti, sono registrati nel *Rol dos devottos della Irmandade de Santa Cecilia* (Congregazione di Santa Cecilia), cit. (vedi nota 27).

<sup>33</sup> Cfr. Rostirolla, *Alcune note sulla professione di cantore*, cit., pp. 67-69.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>35</sup> Come per esempio nella Messa solenne e nel *Te Deum* interpretati nella chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi il 2 gennaio 1724 per celebrare la nascita dell'infante Alessandro. Vedi Cristina Fernandes, *Portuguese Celebrations in Rome, between the Embassy and the National Church: Sacred and Secular Music for the Glory of the King*, in *Music and the Identity Process: The National Churches of Rome and their Networks in the Early Modern Period*, ed. Michela Berti and Émilie Corswarem, with Jorge Morales, Turnhout, 2019, pp. 305-328: 319 e 325.

<sup>36</sup> Il cast del 1714 era costituito da Caterina Lelli Mossi (Circe), Paola Alari (Aurora) e Vittorio Chiccheri (Ulisse). Cfr. database Corago - Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900: <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0004045>. Copie di questo libretto si trovano anche presso la Biblioteca Nacional de Portugal (L.1312//2A.).

<sup>37</sup> «Gaetano Mossi», Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV), Portal Philidor, database *Musiciens à Rome de 1570 a 1750*: <http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/5f9scvgh9rigtvxdp0pi/not-235147>.

<sup>38</sup> *Ibid.* Si veda anche Rostirolla, *Alcune note sulla professione di cantore*, cit., pp. 71-72.

<sup>39</sup> Archivio Storico di Vicariato, fondo Ottoboni, Poesie 172. Cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia Romana II (1701-1750)*, Roma 1997, p. 70.

<sup>40</sup> Ricostituzione della carriera operistica a partire da Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo 1990-1994, e del database Corago: <http://corago.unibo.it/risultatoeventi-interpreti/Mossi%20Gaetano>.

<sup>41</sup> Ricostituzione della carriera operistica a partire da Sartori, *I libretti italiani a stampa*, cit., *passim*.

<sup>42</sup> Cfr. Franchi, *Drammaturgia Romana*, cit., pp. 149-150.

<sup>43</sup> Edward Corp, *The Jacobites at Urbino: An Exiled Court in Transition*, London, 2008.

<sup>44</sup> «Floriano Flori», CMBV, Portal Philidor, database *Musiciens à Rome de 1570 a 1750*: <https://philidor3.cmbv.fr/ark:/13681/5f9scvgh9rigtvxdp0pi/not-230336>.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Cfr. Franchi, *Drammaturgia Romana II*, cit., p. 74 e 77. Franchi lo identifica come Cloriano Flori.

<sup>47</sup> Cfr. Sartori, *I Libretti a stampa*, cit., *passim*.

<sup>48</sup> Franchi, *Drammaturgia Romana II*, cit., p. 17.

<sup>49</sup> *Ibid.*, cit., p. 43.

<sup>50</sup> «Girolamo Bezzi», CMBV, Portal Philidor, database *Musiciens à Rome de 1570 a 1750*: <https://philidor3.cmbv.fr/ark:/13681/5f9scvgh9rigtvxdp0pi/not-226079>. Si veda anche Sartori, *I libretti italiani a stampa*, cit.

<sup>51</sup> Cfr. Franchi, *Drammaturgia Romana II*, cit., p. 141 e p. 146.

<sup>52</sup> Sui musicisti stranieri incluso Ambrosio Widman, si veda Élodie Oriol, *Musicisti e ballerini stranieri a Roma: percorsi sociali e sviluppo delle carriere nella prima metà del Settecento*, in *Musicisti europei a Venezia, Roma e Napoli (1650-1750)*, a c. di Anne-Madeleine Goulet e Gesa zur Nieden (*Analecta Musicologica*, 52), Kassel 2015, pp. 269-299.

<sup>53</sup> Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Ministério dos Negócios Estrangeiros. Passaportes séc. XVIII, Livro 362.

<sup>54</sup> AAV, SS Portogallo, 26-09-1719, vol. 75, fol. 215-215.

<sup>55</sup> AAV, SS Portogallo, 10-10-1719, vol. 75, fol. 225-226.

<sup>56</sup> AAV, SS Portogallo, 24-10-1719, vol., 75, fol. 241v-242.

<sup>57</sup> Cfr. Giancarlo Rostirolla, *Appendici. In aggiunta alla monografia: Giancarlo Rostitolla, La Cappella Giulia 1513-2013. Cinque secoli di musica sacra in San Pietro (Analecta musicologica 51)*, Roma 2018, consultabile online: <http://www.dhi-roma.it/am51-appendici.html>. Appendice VII, p. 45.

<sup>58</sup> Lisboa, Biblioteca da Ajuda (BA), 49-IX-21, Contas de despesa da Embaixada em Roma, 1721-1730, p. 148. Ricevuta, firmata da Gaetano Lemer il 5 marzo 1722: BA, 49-VI-29 (262), p. 465.

<sup>59</sup> Cristina Fernandes, *Portuguese patronage in Rome and the economics of magnificence: «La Virtù negl'Amori»*, by Alessandro Scarlatti, at

*Capranica Theater (1721) as a case study on the production costs of the performing arts*, in *Noble Magnificence: Cultures of the Performing Arts in Rome, 1644-1740*, ed. Anne-Madeleine Goulet e Michela Berti, *Turnhout* (in corso di stampa).

<sup>60</sup> D. Miguel (1699-1724), figlio naturale legittimato del re D. Pedro II, sposato nel 1715 con l'ereditiera della casa di Arronches.

<sup>61</sup> AAV, SS Portogallo, 24-10-1719, vol., 75, fol. 241v-242.

<sup>62</sup> Raggi, *Lisbona nello specchio di Vienna*, cit., p. 273.

<sup>63</sup> Fernandes, *Maria Bárbara de Bragança's music library*, cit., p. 273.

<sup>64</sup> Lisboa, BA, 54-IX-10, n° 23. Viagem de Génova a Cádiz - 350 *scudi*; de Cádiz a Lisboa -100 sc.; mais «una Coperta di lana e due Fazoletti da Tabacco» - 20, 16. Total de despesas: 470, 16 sc.

<sup>65</sup> Lisboa, BA, 51-XIII-48, fol. 129.

<sup>66</sup> Si veda Sartori, *I libretti italiani a stampa*, cit., *passim*.

<sup>67</sup> Madrid, Archivo Histórico Nacional, Estado, leg. 2690. Cfr. Nicolás Morales, *L'Artiste de Cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des Musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid 2007, pp. 221-222. Qualcosa di simile accadde a Antonio Pecorario, membro di una famiglia di musicisti attivi a Lisbona nel XVIII secolo, perché il suo nome si ritrova nei registri della cattedrale di Siviglia tra il 1727 e il 1730. Nella sua corrispondenza, Maria Barbara riferisce l'interesse della corte di contrattare questi musicisti.

<sup>68</sup> Cfr. Fernandes, *O sistema produtivo da música sacra*, cit., p. 190.

<sup>69</sup> AAV, SS Portogallo, 06-07-1723, vol., 79, fol. 228-228v.

<sup>70</sup> AAV, SS Portogallo, ?-01-1724, vol., 79, fol. 492-493.

<sup>71</sup> Lisboa, ANTT, Ministério dos Negócios Estrangeiros. Passaportes, séc. XVIII, Livro 362.

<sup>72</sup> *Diários de notícias de Lisboa (1725-1727) dirigidos à Ex.<sup>ma</sup> S.<sup>ma</sup> Condessa de Sarzedas* (manoscritto, Coleção Particular, antiga Biblioteca di Manuel Herédia Cyrne Deslandes).

<sup>73</sup> Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge 1989, p. 126. Nella cronologia presentata dall'autore, il nome del compositore non è menzionato.

<sup>74</sup> Morales, *L'Artiste de Cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle*, cit., p. 216.

<sup>75</sup> AAV, SS Portogallo, 31-03-1733, vol. 89, fol. 93v.

<sup>76</sup> Ver Fernando Miguel Jalôto, *Antonio Tedeschi, "Sanctæ Patriarchalis Ecclesie Regius Cantor": an Italian musician at the court of John V, in Politics and the Arts in Lisbon and Rome*, ed. Pilar Diez del Corral Corredoira, Liverpool 2019, pp. 163-186.

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp.173-174. Ver também Gian Giacomo Stiffoni, *La opera cômica italiana en la corte portuguesa durante el reinado de João V (1728-1740)*, in "Revista Portuguesa de Musicologia", nn. 7-8 (1997-98), pp. 163-198.

<sup>78</sup> AAV, SS Portogallo, 02-03-1734, vol. 89, fol. 378.

<sup>79</sup> João Luís Lisboa, Tiago C. P. dos Reis Miranda e Fernanda Olival, *Gazetas da Biblioteca Pública de Évora*, Lisboa 2005: Diário de 23 de Setembro de 1732, p. 152.

<sup>80</sup> Lisboa, ANTT, Registo Geral de Testamentos, Livro 243, fol. 39v.-41v.

<sup>81</sup> Daniela Viggiani, *L'edizione dell'Abecedario Pittorico di Pellegrino Antonio Orlandi, aggiornata da Pietro Maria Guarienti (1753), una fonte per la storia dell'arte portoghese*, tesi di dottorato, Université de Montréal, 2016, pp. 184-185.

<sup>82</sup> AAV, SS Portogallo, 13-08-1737, vol. 92, fol. 207-207v.

<sup>83</sup> AAV, SS Portogallo, 12-08-1738, vol. 93, fol. 289-290v.

<sup>84</sup> Lisboa, BA, 49-I-59.

<sup>85</sup> Lisboa, Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal, ms. 14711/C4.

<sup>86</sup> Cfr. Brito, *Opera in Portugal*, cit., p. 35.

<sup>87</sup> Lisboa, ANTT, Casa Real, Livro 2997: «Aviso pelo qual Sua Majestade é servido que aos herdeiros de Caetano Mossi se entregue a mesada do mês de Outubro e que a sua filha se deem quatorze mil e quatrocentos réis cada mez, enquanto viver» (2 novembre 1767).

<sup>88</sup> Alessandrini, Nunziatella, *La comunità italiana a Lisbona nel regno di D. João V (1707-1750)*, in "Estudos Italianos em Portugal", n° 13 (2018), pp. 145-156: 152.

<sup>89</sup> AAV, SS Portogallo, 31-05-1735, vol. 90, fol. 138v.

<sup>90</sup> Lisboa, BA, 49-I-59.

<sup>91</sup> Specificamente nell'Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, nella Biblioteca Nacional de Portugal, nell'archivio della cattedrale di Viseu e nella biblioteca del Paço Ducal de Vila Viçosa.