



Fondée en 2018 par Francesca Ascioti, EneaBarockOrchestra est née à l'occasion de la première exécution italienne dans les temps modernes de la serenata *Enea in Caonia* de Johann Adolph Hasse. Le nom de l'orchestre est donc un hommage au compositeur allemand, qui a eu la chance de se former et de s'affirmer sur les scènes musicales italiennes les plus importantes. C'est de l'Italie et de la capitale que notre histoire a commencé.

Bien que nouvellement formé, Enea Barock Orchestra a joué dans les plus importants festivals italiens et européens, y compris : Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, Alte Musik - Herne, Tage Festival de la Vallée d'Itria. Parallèlement à l'orchestre, Enea Barock Orchestra a lancé un projet entièrement féminin, proposant une formation composée de vingt-deux musiciennes.

Depuis 2019, l'orchestre est dirigé par son chef principal, Stefano Montanari, qui en 2023 a décidé d'être assisté par le violoniste Gabriele Pro dans la direction de l'orchestre.

Founded in 2018 by Francesca Ascioti, EneaBarockOrchestra was born on the occasion of the first Italian performance in modern times of the serenata Enea in Caonia by Johann Adolph Hasse. The name of the orchestra is therefore a tribute to the German composer, who had the good fortune to train and establish himself on the most important Italian musical scenes. It is precisely from Italy and from the capital that our history began.

Although recently created, Enea Barock Orchestra has performed in the most important Italian and European festivals, including: Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, Tage Alte Musik - Herne, Festival of the Itria Valley. Alongside the orchestral ensemble, Enea Barock Orchestra has launched an all-female project composed of twenty-two musicians.

From 2019 the orchestra is led by its principal conductor, Stefano Montanari, who from 2023 has decided to be joined by violinist Gabriele Pro in conducting the orchestra.

www.eneabarockorchestra.com

Nos remerciements les plus sincères à Paris Mexis, Andrea Malagoli, Anna Zanonato, Giorgio Tammara, Andrea Rosset, Fabrizio M. Garzi Malusardi, Giulia Marco et Regis Nacfaire de Saint Paulet

Cover design by Paris Mexis (parismexis.com)

© & © ARION 2024 - Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.

ARN68857 - Copyright reserved in all countries. www.arion-music.com



Donne all'Opera

Francesca Ascioti Eleonora Bellocci Vivica Genaux
Paola Valentina Molinari Nicholas Tamagna

Enea Barock Orchestra – Valeria Montanari



Donne all'Opera

Projet musical/Musicological project:
Giovanni Andrea Sechi & Giulia Giovani

Édition des partitions/Édition of the scores:
Giulia Giovani (13) & Giovanni Andrea Sechi (1-12)

Directrice de Production/Production manager:
Francesca Asciti

Chargée de production/Production director:
Francesca Macchia

Violons I/Violins I

Ana Liz Ojeda Hernández* – (premier violon)
Joanna Dobrowlska
Chiara Pontecorvo
Katarzyna Solecka
Mayah Kadish

Violons II/Violins II

Tatiana Chulochnikova*
Valeria Caponnetto
Valentina Nicolai
Carola Vizioli
Iben Keiser

Altos/Violas

Laura Scipioni*
Hildegard Kuen
Francesca Camagni

Violoncelles/Cellos

Valeria Brunelli*
Rebeca Ferri
Ludovica Cordova

Eleonora BELLOCCI, soprano (2-6-10)

Paola Valentina MOLINARI, soprano (4-12)

Vivica GENAUX, mezzo-soprano (1-5-9)

Francesca ASCIOTI, contralto (3-7-11)

Nicholas TAMAGNA, contre-ténor (13)

Valeria MONTANARI, clavecin et direction/
Harpsichord & direction

ENEA BAROCK ORCHESTRA

Contrebasse/Contrabass

Carla Tufino*
Penelope Mitsikopoulos

Hautbois/Oboes

Priska Comptoi*
Rei Ishizaka

Basson/bassoon

Maria De Martini

Archiluth

Albane Imbs

Clavecins/Harpsichords

Valeria Montanari*
Angela Naccari

* premier pupitre

- | | |
|--|-------|
| Giuseppe Maria ORLANDINI (1676-1760), <i>Nerone</i> , 1721 | |
| 1. « Tuona a destra il cielo irato » | 4'02 |
| Nicola PORPORA (1686-1768), <i>Semiramide regina dell'Assiria</i> , 1724 | |
| 2. « Apre il seno alle rugiade » | 5'50 |
| Antonio POLLAROLO (1676-1746), <i>Plautilla</i> , 1721 | |
| 3. « Di veder mi sembra quella » | 4'16 |
| Michelangelo GASPARINI (v.1670-1732), <i>Arsace</i> , 1718 | |
| 4. « Sento ancor quel dolce labbro » | 3'53 |
| Geminiano GIACOMELLI (1692-1740), <i>Lucio Papirio dittatore</i> , 1729 | |
| 5. « Vengo a darti anima bella » | 8'46 |
| Nicola PORPORA , <i>Polifemo</i> , 1734 | |
| 6. « Sì, che son quella, sì » | 3'53 |
| Giuseppe Maria ORLANDINI , <i>Ormisdà</i> , 1722 | |
| 7. « Leon feroce » | 3'40 |
| Carlo Francesco POLLAROLO (v.1653-1723), <i>Ariodante</i> , 1716 | |
| 8. Sinfonia | 4'06 |
| Léonardo VINCI (1690-1730), <i>Il trionfo di Camilla</i> , 1725 | |
| 9. « Navicella che al mare s'affida » | 5'54 |
| Georg Friedrich HÄNDEL (1685-1759), <i>Riccardo primo</i> , 1727 | |
| 10. « Se perì l'amato bene » | 6'32 |
| Nicola FAGO (1677-1745), <i>Cassandra indovina</i> , 1713 | |
| 11. « Soffrirò con la speranza » | 3'32 |
| Giovanni PORTA (1675-1755), <i>L'amor di figlia</i> , 1718 | |
| 12. « Ti scorgo amante » | 4'49 |
| Benedetto MARCELLO (1686-1739), <i>Lettera scritta per Venezia dal signor Carlo Antonio Benati alla signora Vittoria Tesi</i> | |
| 13. « Carissima figlia » | 14'26 |

Femmes à l'opéra

L'admiration du public du XVIII^e siècle pour les femmes qui montaient sur les scènes d'opéra nous est connue par des lettres, des mémoires, sonnets, odes imprimées, textes satiriques et caricatures. On se souvenait d'elles pour la qualité de leur chant, pour leur physique, pour l'expression des gestes et du visage, mais on les montrait du doigt en tant qu'emblèmes des vices des femmes tout court : les virtuoses du XVI^e siècle étaient associées dans l'imaginaire collectif aux anges, aux sirènes, aux cygnes chanteurs. Il suffit de penser aux vers que Torquato Tasso dédie à Lucrezia Bendicio du « concerto delle dame » à Ferrare, qui selon le poète pouvait monter au ciel et réveiller par son chant les hommes du « l mortal sonno » [sommeil de mort]. Actrices outre que cantatrices, capables de réduire les auditeurs en esclavage, les virtuoses séduisaient le public qui tenait pour l'une ou pour l'autre, faisant augmenter leur renommée et leurs honoraires. Par des expédients rhétoriques récurrents les vers transportaient les virtuoses dans les plus hautes sphères de la musique ou soulignaient leur corporalité pour expliciter le détachement miraculeux entre la matérialité des corps et les effets produits par les voix. Dans ce paysage il n'est pas étonnant que les virtuoses les plus appréciées étaient pour les impresarios objets de disputes, car ils étaient sûrs que les engager dans leur théâtre était synonyme d'une bonne recette. La célébrité des femmes sur scène entraînait aussi une âpre critique des mœurs du théâtre. Le marquis florentin Lodovico Adimari par exemple, décrivait en 1706 les vices nombreux des virtuoses et sur cette ligne se trouvait aussi l'aristocrate vénitien Benedetto Marcello qui, dans le *Teatro alla moda* (1720) faisait remarquer, entre beaucoup d'autres aspects qui caractérisaient le système très complexe du théâtre « per musica », le caractère capricieux des cantatrices.

Les nombreux textes consacrés aux virtuoses au cours du XVIII^e siècle, si on les débarrasse des oripeaux laudatifs spécifiques, représentent une source exceptionnelle de renseignements qui montre la mesure du succès des femmes à l'opéra et leur position aux yeux des spectateurs cultivés de l'époque. Sans doute un des éléments qui faisait considérer ces femmes comme étant exceptionnelles était leur aptitude à voyager, inhérente à la profession du chant dans les théâtres payants, et la perception d'une liberté plus large souvent associée dans l'imaginaire masculin à des mœurs plus faciles. Parfois assistées par leurs époux dans la gestion économique de leurs carrières, leurs affaires privées en tant que femmes à l'opéra étaient objet de commentaires et de critiques. Lorsqu'en 1730 la célèbre Faustina Bordoni épousa le saxon Johann Adolf Hasse, plusieurs satires vénitiennes lui demandaient des comptes à propos de son choix :

«Se sente à dir per tutta la città,
per le piazze, reduiti, in sei caffè
per cosa certa, se pur tal la xè
che 'l Sassone Faustina abbia sposà»

« On entend dans toute la ville
Dans les places, les réduits, dans six cafés
Comme étant chose sûre, si même elle l'est
Que le Saxon Faustina a épousé »

Même de nombreuses années après la cérémonie, Charles Burney discutait du mariage de la contralto Vittoria Tesi avec Giacomo Palmerino Tramontini. En dehors des biographies plus ou moins passionnantes, les auditeurs étaient surtout intéressés par les différentes caractéristiques vocales et stylistiques des cantatrices, secondées par l'habileté des compositeurs. Plus que les mémoires écrites c'est le répertoire musical qui témoigne des particularités stylistiques de chaque voix.

Bologna, 6 décembre 1718

Le 6 décembre de 1718, le compositeur et maître de chant Carlo Antonio Benati écrivait une lettre amicale à Vittoria Tesi pour l'informer de la saison musicale à Bologna tout juste terminée et pour commenter les nouvelles provenant de Venise. En s'adressant en confidence à la cantatrice, qui participait à l'époque à Venise aux spectacles du Théâtre Sant'Angelo, Benati racontait les voyages qu'auraient effectués bon nombre de femmes de la distribution de l'*Alessandro Severo*, drame de Apostolo Zeno et musique d'auteurs divers, en scène au Théâtre Formagliari de Bologna. Il parlait donc de Teresa Muzzi qui se rendait à Mantova pour chanter dans *Tito Manlio* de Antonio Vivaldi, de Rosa D'Ambreville en voyage pour l'*Ifigenia in Tauri* de Domenico Scarlatti à Torino, de Antonia Maria Laurenti et de sa mère Lucia Sarti « la Sartina » à Brescia, où la première devait chanter dans *Alessandro Severo* de Fortunato Chelleri et dans l'*Amor generoso*. Dans la liste des départs de Bologna il citait aussi Silvia Lodi « l'Espagnole », destinée à la scène de Livorno. Aux nouvelles de première main provenant de Bologna, Benati ajoutait dans sa lettre quelques commentaires sur les succès des femmes engagées à Venise, que lui avait rapporté le chanteur Gaetano Berenstadt en voyage entre Dresde et Rome. Benati félicitait donc Vittoria Tesi et Margherita Caterina Zani « l'Amie » qui chantaient dans l'*Amor di figlia* de Giovanni Porta au Théâtre Sant'Angelo, ainsi que Francesca Cuzzoni et Faustina Bordoni engagées dans *Ariodante* de Carlo Francesco Pollaro au Théâtre San Giovanni Grisostomo.

La richesse de la lettre de Benati stimulait l'imagination de l'aristocrate vénitien Benedetto Marcello, bien tourné vers la satire comme le montre son célèbre pamphlet *Il teatro alla moda* de 1720 et les madrigaux *No, che lassù ne' cori almi e beati et Sì che laggiù nell'Erebo profondo*, où on se moquait des chanteurs castrats. Marcello, avec la lettre dans ses mains, transformait le texte en prose du maître bolognais en un long récitatif, entrecoupé d'ariosos en correspondance avec les prénoms des cantatrices, pour rendre avec peu de notes les virtuosités vocales de chacune. Vu comme un document confidentiel (comme c'est le cas pour presque toutes les lettres) donc riche d'indiscrétions, opinions personnelles et manifestations d'affection, la lettre de Benati mise en musique par Marcello révélait des particularités de la vie professionnelle et privée de quelques cantatrices, en jouant avec le style de chacune, bien reconnaissable pour les auditeurs de l'époque. Conçue probablement pour un cercle restreint d'amis et non pour un large public, la cantate était destinée à circuler entre les

compositeurs, les musiciens et les érudits vénitiens qui fréquentaient le Palais des Marcello, pouvant comprendre les références textuelles et musicales de la lettre et étant en mesure de s'en amuser. Tout étant composée sur un texte en prose et sans les caractéristiques formelles typiques du genre – à savoir une distinction plus ou moins nette entre airs et récitatifs - la cantate de Marcello savait en effet décrire en peu d'éclats mélodiques les caractéristiques vocales des femmes citées, actives sur les scènes d'opéra du XVIII^e siècle les plus importantes. Partant de la cantate il est encore aujourd'hui possible de participer idéalement aux activités de quelques-unes des places d'opéra parmi les plus représentatives de l'époque et, guidés par les anecdotes en arrière-plan que raconte Benati et par l'esprit satirique de Marcello, écouter les airs confiés par des compositeurs illustres à la virtuosité des femmes à l'opéra.

Femmes vaillantes dans le chant

Valenti uomini e donne valorose nel canto (Hommes valeureux et femmes vaillantes dans le chant) est le titre du paragraphe *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (Réflexions pratiques sur le chant figuré) que Giovanni Battista Mancini (1774) consacrait aux plus importants interprètes du XVIII^e siècle, en décrivant les spécificités propres à chaque voix. « Un très bon *portamento*, et bien bâtie, avec une allure noble et gracieuse ; une prononciation claire et nette ; faire vibrer les mots selon leur signification vraie ; s'adapter à distinguer d'une partie à l'autre tout caractère différent par le changement du visage et le geste approprié ; la maîtrise de la scène, et enfin une intonation plus que parfaite, qui n'a jamais tremblé même dans l'action la plus vivace » étaient les qualités que Mancini voyait chez Vittoria Tesi appelée "la Moretta". De peau foncée en raison des origines africaines de son père, Tesi était un *contralto* très célèbre, acclamée dans les théâtres des villes italiennes comme dans ceux de Dresde, Madrid et Vienne. Elle n'avait que quinze ans pour sa première apparition sur scène à Parma et dix-sept lorsqu'elle interprétait le rôle de Claudio dans *l'Amor di figlia* de Giovanni Porta à Venise, succès auquel est liée la lettre ci-dessus de Carlo Antonio Benati. En poursuivant avantageusement une carrière qui s'étendra jusqu'en 1754, Vittoria Tesi interprétait des rôles dans les opéras des compositeurs les plus importants de son époque, sans dédaigner – d'après les recherches en cours de publication de Giovanni Andrea Secchi – de s'approprier d'airs écrits pour d'autres voix pour remplir ses bagages avec des morceaux au succès assuré, comme ceux écrits par Giuseppe Maria Orlandini et Antonio Pollaro dans les opéras *Ormisda* et *Plautilla* pour Antonio Maria Bernacchi, avec qui Tesi s'était perfectionnée étant jeune.

Parmi les cantatrices les plus célèbres du XVIII^e siècle, même en raison d'une carrière que nous appellerions de nos jours internationale, on trouve Francesca Cuzzoni et Faustina Bordoni. Si dans le texte de Benati, les deux sont présentées ensemble car elles étaient interprètes dans *Ariodante* de Pollaro, les deux cantatrices sont connues surtout pour leur rivalité (plus symbolique que réelle) sur les scènes de Londres entre 1726 et 1728. Le chanteur

et auteur de traités Pier Francesco Tosi, dans *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (Opinions des chanteurs anciens et modernes) de 1723, décrivait Francesca Cuzzoni comme étant « noble dans le *cantabile amoureux* » avec « la douceur d'une voix très belle, une intonation parfaite, de la rigueur dans le temps et les productions vagabondes de l'esprit ». Cette femme pouvait exécuter des passages avec une grande agilité et perfection, ainsi que le montre le répertoire qui lui était confié dont on trouvera ici des airs tirés d'opéras de Georg Friedrich Händel (*Riccardo primo re d'Inghilterra*, 1727, rôle de Costanza) et Nicola Porpora (*Elisa*, 1726, rôle-titre, dans lequel elle inséra un air de *Semiramide regina dell'Assiria* ; *Polifemo*, 1735, rôle de Galatea). Faustina Bordoni, mezzo-soprano, était en revanche connue comme le « bonheur prodigieux d'exécuter, avec une brillante singulière et savoureuse qui (je ne sais pas si fruit de la nature ou de l'art) plaît excessivement », une femme ayant une parfaite intonation et une grande agilité pour chanter trilles et mordants, qualités qui la rendaient particulièrement adaptée aux airs brillants. Les airs proposés ici tirés des opéras de Michelangelo Gasparini (*Arsace*, 1718, rôle de Rosmirin), Giuseppe Maria Orlandini (*Nerone*, 1721, rôle de Ottavia), Leonardo Vinci (*Il trionfo di Camilla*, 1725, rôle-titre) et Geminiano Giacomelli (*Lucio Papirio dittatore*, 1728, rôle de Papiria) sont témoins de la plus grande splendeur de Bordoni. Elle, même dans la période la plus avancée de sa carrière, lorsqu'elle ne possédait plus l'extension vocale et le brillant de la jeunesse présentés ici, était toujours considérée comme une femme charmante pour sa gentillesse et ses goûts musicaux.

Aujourd'hui moins connues, parmi les cantatrices citées par Carlo Antonio Benati dans sa lettre, nous trouvons Margherita Caterina Zani et Silvia Lodi appelée "l'Espagnole". Zani, bolognaise, dont la carrière au théâtre a commencé en 1710, est surtout connue pour avoir chanté dans *Candace, o siano Li veri amici* de Antonio Vivaldi (1720); ce dernier, en écrivant pour elle, suivait sa tessiture pas particulièrement aigüe de soprano en exaltant cependant son agilité. Ici elle est représentée par un air tiré de *l'Amor di figlia* de Giovanni Porta (1718), un opéra représenté à Venise où elle interprétait le rôle de Sabina. Silvia Lodi, en revanche, après sa première apparition à Verona en 1709 dans un opéra de Pietro Giuseppe Sandoni, se produisait sur scène à Bologna lorsqu'elle eut l'occasion de s'installer, ayant voyagé sur une « bonne calèche » à la cour napolitaine de la Duchesse Aurora Sanseverino. Avant de faire carrière dans les théâtres du nord de l'Italie, grâce à l'intervention de la Duchesse en 1713 elle chantait souvent à Naples : c'est ici qu'au Théâtre des Fiorentini elle interprétait Clizia dans *Cassandra indovina* du compositeur de Tarente Nicola Fago sur un texte du poète Arcadien Nicola Giuvo. Dédié à Charles VI d'Espagne, l'opéra marquait les débuts de Lodi à Naples, même si Fago l'avait composé à l'origine pour le Théâtre de la Duchesse Sanseverino à Piedimonte Matese, où on l'avait joué en 1711, toujours avec Lodi parmi les interprètes, à l'occasion du mariage de Pasquale Gaetano dell'Aquila d'Aragona avec Maria Maddalena Darmstadt de Croy.

Giulia Giovani

Traduit de l'Italien par Maria-Laura Brosio Bardinet

Women at the Opera

The admiration in which 18th-century audiences held the women who graced the operatic stage is testified in letters, memoirs, sonnets, published odes, satirical texts and caricatures. Remembered for the quality of their singing, for their bodies, for the expressivity of their gestures and facial expression, but also singled out as emblems of the vices of women tout court, virtuoso singers since the 16th century were associated in the collective imagination with angels, sirens or singing swans. One only need think of the lines that Torquato Tasso dedicated to Lucrezia Bendidio of Ferrara's "Concerto delle Dame" who, according to the poet, was able to rise up to the heavens and awaken men from their mortal sleep (*I mortal sonno*) with her singing. These virtuoso artists, just as accomplished actresses as singers, capable of enslaving all who heard them, enthralled their audiences who sided with one or the other, contributing to feeding their celebrity and increasing their fees. By means of frequently employed rhetorical devices, the poet's verses actually transported these ladies into the musical empire or accentuated their corporeity in order to emphasize the miraculous detachment between the material nature of their bodies and the effects produced by their voices. In this panorama it is not surprising that the most admired singers were hotly competed for by the different impresarios, who were assured that each singer engaged would guarantee box-office success. However, the singers' celebrity on stage brought with it ardent criticism of the morals in the theatre. The Florentine Marchese Lodovico Adimari, for example, described in 1706 the numerous vices of these virtuoso singers, and along the same lines the Venetian nobleman Benedetto Marcello observed in his *Teatro alla moda* (1720) among so many other aspects that characterized the complex system of music theatre, the capriciousness of the singers.

The many texts dedicated to virtuoso singers in the course of the 18th century, if one disregards the particular celebratory frills, represent an exceptional fount of information, showing the measure of the success of the women at the opera and their position in the eyes of cultivated audiences of the time. There can be no doubt that one of the elements that caused these women to be seen as exceptional was their ability to travel, essential for the singing profession in professional theatres, and the perception that they had a greater liberty, often associated in the masculine imagination with laxness of morals. Sometimes assisted by their husbands for the economic management of their own careers, the private lives of the women of the opera were the object of comments and criticisms. When in 1730 the famous Faustina Bordoni married the Saxon composer Johann Adolf Hasse, various Venetian satires called his choice to count.

"Se sente à dir per tutta la città,
per le piazze, reduetti, in sei caffè
per cosa certa, se pur tal la xè
che 'l Sassone Faustina abbia sposà"

"One hears it said throughout the town,
in the piazze, in rooms, in six cafés,
as a thing of certainty, if ever there were,
that the Saxon has married Faustina".

And Charles Burney made no secret of his opinion of the marriage of the contralto Vittoria Tesi to Giacomo Palmerino Tramontini, even several years after the event. Beyond the biographical details, of varying degrees of interest, what pleased the ears of audiences were the different vocal and stylistic characteristics of the singers, aided by the skill of the composers writing for them. More efficiently than the written memoirs about them it is their musical repertoire that testifies to the stylistic particularities of each voice.

Bologna, 6 December 1718

On 6 December 1718, the composer and *maestro di canto* Carlo Antonio Benati wrote an affectionate letter to Vittoria Tesi to inform her about the musical season at Bologna which had just come to a close and to comment on the reports that were coming out of Venice. In addressing himself confidentially to the singer, who at the time was involved in the performances at the Teatro Sant'Angelo in Venice, Benati described the journeys that several women of the cast of Alessandro Severo are supposed to have made to perform this *dramma* by Apostolo Zeno, with music by various composers, that was given in the Teatro Formagliari in Bologna. Thus Benati reports on Teresa Muzzi traveling to Mantua to sing in Antonio Vivaldi's *Tito Manlio*, but also on Rosa D'Ambreville traveling to Turin for Domenico Scarlatti's opera *Ifigenia in Tauri*, and on Antonia Maria Laurenti and her mother Lucia Sarti "la Sartina" in Brescia, where the first-named is believed to have sung in Fortunato Chelleri's *Alessandro Severo* and *Amor generoso*. In the list of departures from Bologna Benati also quoted Silvia Lodi "la Spagnola", on the road towards the piazza in Livorno. Further to his first-hand reports from Bologna, Benati added in his letter some comments on the success of the women engaged in Venice, as told him by the singer Gaetano Berenstadt on the road between Dresden and Rome. So Benati also complimented Vittoria Tesi and Margherita Caterina Zani "l'Amica" who sang in Giovanni Porta's *Amor di figlia* at the Teatro Sant'Angelo, with Francesca Cuzzoni and Faustina Bordoni engaged in Carlo Francesco Pollaro's *Ariodante* at the Teatro San Giovanni Grisostomo.

The richness of Benati's letter aroused the imagination of the Venetian nobleman Benedetto Marcello, with his penchant for satire, as demonstrated by his famous 1720 pamphlet *Il teatro alla moda* and the madrigals *No, che lassù ne' cori almi e beati* and *Si che laggiù nell'Erebo profondo*, intended to ridicule the castrati. Marcello, with the letter in his hands transformed the prose text by the Bolognese master into a long *recitativo* interspersed with *ariosi* corresponding to the singers named, so that in just a few notes the vocal agility of each be displayed. Conceived as a private document (as almost all letters are), and therefore rich in indiscretions, personal opinions

and manifestations of affection, Benati's letter, set to music by Marcello, revealed particular details of the professional and private lives of certain singers, playing with the style of each singer, which would have been instantly recognizable to all opera-goers at the time. Probably conceived not so much for a large public as for a circle of friends, the cantata was intended to circulate among the Venetian composers, musicians and scholars who frequented Marcello's Palace, who would be able to understand the textual and musical references in the letter and find them amusing. Although composed to a prose text, and therefore without the particular formal characteristics of the genre – namely, a clear distinction between arias and recitatives – Marcello's cantata in fact had the virtue of sketching in just a few melodic strokes the vocal characteristics of the women referred to, who were active on the most important operatic stages in the 18th century. From the cantata it is still possible today to imagine participating in the activities of certain of the most representative places where opera were performed at the time and, guided by Benati's backstage anecdotes and Marcello's satirical spirit, to listen to the arias entrusted by illustrious composers to the virtuoso mastery of the women at the opera.

Donne valorose nel canto (Valorous Ladies in song)

Valenti uomini e donne valorose nel canto (Valiant men and valorous ladies in song) is the title of the paragraph in *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (Practical reflections on figured song) that Giovanni Battista Mancini (1774) dedicated to the principal artists of the 18th century, describing each voice's own particularities. "A perfect, thoroughly personal ensemble, enhanced with noble, gracious portamento, a clear, precise pronunciation; making the words vibrate according to their real meaning; adapting the voice to distinguish clearly between each different character, whether by a change in facial expression or with the appropriate gesture; total possession of the stage and, finally, perfect intonation, that never wavered even in the fervour of the most intense action" were the qualities that Mancini remembered in Vittoria Tesi, known as "La Moretta". Dark-skinned, from her father's African origins, Tesi was a contralto who enjoyed considerable celebrity, acclaimed in the theatres of all the major Italian cities, as well as Dresden, Madrid and Vienna. She was only 15 years old when she made her debut in Parma, and only 17 when she sang the role of Claudio in Giovanni Porta's *Amor di figlia* in Venice, whose success was recorded in the aforementioned letter from Carlo Antonio Benati. In so successfully pursuing a career that lasted at least until 1754, Vittoria Tesi performed roles in the operas of all the major composers of her time, and – according to research by Giovanni Andrea Secchi, soon to appear in print – she didn't hesitate to appropriate to herself arias written for other voices, in order to add to her trunk of scores pieces guaranteeing success, such as those conceived by Giuseppe Maria Orlandini and Antonio Pollaro in their operas *Ormisda* and *Plautilla* for Antonio Maria Bernacchi, with whom the young Tesi had honed her art.

Among the most famous singers of the 18th century, with careers that we would today define as international, there are also Francesca Cuzzoni and Faustina Bordoni. Although, in Benati's text, the two were presented together

because both sang in Pollaro's *Ariodante*, the two singers are principally remembered for their rivalry (more symbolic than real) on the London stage between 1726 and 1728. The singer and treatise writer Pier Francesco Tosi, in his *Opinioni de' cantori antichi e moderni* from 1723 (*Opinions of singers ancient and modern*), described Francesca Cuzzoni as "noble in her 'cantabile amoroso' combining with the sweetness of the most beautiful of voices, perfect intonation, respect for the tempo, with an ever fertile imagination". She was capable of singing rapid passages with the greatest agility and perfection, as is demonstrated by the repertoire written for her, of which we here offer a selection of arias extracted from operas by Georg Friedrich Händel (*Riccardo primo re d'Inghilterra*, 1727, role of Costanza) and Nicola Porpora (*Elisa*, 1726, title-role, into which she interpolated an aria from *Semiramide regina dell'Assiria*; and *Polifemo*, 1735, role of Galatea). On the other hand, the mezzo soprano Faustina Bordoni was remembered as unique for the "prodigious felicity in performing, and with a certain unequalled, delicious brilliance, that (I don't know whether arising from nature or art) is excessively pleasing", a woman who had perfect intonation and great agility in the execution of trills and mordents, qualities that made her particularly suited to brilliant arias. The arias in this programme, taken from operas by Michelangelo Gasparini (*Arsace*, 1718, role of Rosmir), Giuseppe Maria Orlandini (*Nerone*, 1721, role of Ottavia), Leonardo Vinci (*Il trionfo di Camilla*, 1725, title-role) and Geminiano Giacomelli (*Lucio Papirio dittatore*, 1728, role of Papiria) bear witness to the period of maximum splendour in Bordoni's career. This singer, even at an advanced phase in her career, when she no longer had the same vocal range and brilliance as in her youth, still inspired fascination for her generosity and musical taste.

Less well known today among the singers cited in Carlo Antonio Benati's letter, are Margherita Caterina Zani and Silvia Lodi known as "la Spagnola". The Bolognese La Zani, whose theatrical career started in 1710, and who is mainly remembered for having sung in Antonio Vivaldi's 1720 opera *Candace, o siano Li veri amici*; Vivaldi, in writing for her, indulged her not particularly high range, an exultant but nonetheless agile soprano. She is represented in this programme by an aria from Giovanni Porta's 1718 opera *Amor di figlia*, given in Venice, in which she sang the role of Sabina. Silvia Lodi, on the other hand, after her debut in Verona in 1709 in an opera by Pietro Giuseppe Sandoni, was gracing the Bolognese stages when she had the opportunity to transfer onto a "good carriage" at the country court of the Duchess Aurora Sanseverino. Before making her career in the theatres of Northern Italy, she regularly sang in Naples, thanks to the mediation of the Duchess in 1713: it was here, at the Teatro dei Fiorentini that she gave body and voice to Clizia in *Cassandra indovina* by the Tarantino composer Nicola Fago on a text by the Arcadian poet Nicola Giuvo. The opera, dedicated to Carlos VI of Spain marked Lodi's debut in Naples, although the opera first saw the light of day in the theater of the Duchess Sanseverino in Piedimonte Matese, where it was performed in December 1711, again with Lodi in the cast, on the occasion of the marriage of Pasquale Gaetano dell'Aquila d'Aragona with Maria Maddalena Darmstadt di Croy.

Giulia Giovani

English translation: Paul Willenbrock

Donne al opéra

L'ammirazione del pubblico settecentesco per le donne che calcavano i palcoscenici d'opera è testimoniata da lettere, memorie, sonetti, odi a stampa, testi satirici e caricature. Ricordate per le capacità canore, per i loro corpi, per l'espressività dei gesti e del volto, ma anche additate come emblemi dei vizi delle donne tout court, le virtuose sin dal Cinquecento erano associate nell'immaginario collettivo ad angeli, sirene, cigni canori. Basti pensare alle rime che Torquato Tasso dedicata a Lucrezia Bendidio del concerto ferrarese delle dame, che a detta del poeta era in grado di innalzarsi in cielo e di svegliare col canto «l mortal sonno» degli uomini. Attrici oltre che cantanti, capaci di rendere schiavi gli ascoltatori, le virtuose vincevano il pubblico che parteggiava per l'una o per l'altra, contribuendo ad alimentarne la fama e ad accrescerne l'onorario. Attraverso espedienti retorici ricorrenti le rime ponevano infatti le virtuose nell'empireo musicale o ne accentuavano la corporeità per sottolineare il miracoloso distacco tra la materialità dei corpi e gli effetti prodotti dalle voci. In questo panorama non stupisce che le virtuose più acclamate fossero contese dagli impresari, certi che un loro ingaggio in teatro si sarebbe tradotto in un sicuro incasso. La fama delle donne sui palcoscenici portava però con sé anche un'accesa critica dei costumi teatrali. Il marchese fiorentino Lodovico Adimari, ad esempio, descriveva nel 1716 i numerosi vizi delle virtuose e sulla stessa linea si poneva il nobiluomo veneto Benedetto Marcello che nel *Teatro alla moda* (1720) rimarcava, tra tantissimi altri aspetti caratterizzanti il complesso sistema del teatro per musica, la capricciosità delle cantanti.

I tanti testi dedicati alle virtuose nel corso del Settecento, se liberati dagli orpelli celebrativi peculiari, rappresentano un'eccezionale fonte di informazioni che fornisce la misura del successo delle donne all'opera e la posizione da queste rivestita agli occhi degli spettatori colti dell'epoca. È indubbio che uno degli elementi che faceva percepire queste donne come eccezionali era la loro attitudine a viaggiare, connotata alla stessa professione del canto nei teatri d'impresa, e la percezione di una loro maggiore libertà spesso associata nell'immaginario maschile alla facilità dei costumi. Talvolta assistite dai mariti nella gestione economica delle proprie carriere, le vicende private delle donne all'opera erano oggetto di commenti e critiche. Quando nel 1730 la celebre Faustina Bordoni sposava il sassone Johann Adolf Hasse, diverse satire veneziane chiedevano conto della sua scelta :

*"Se sente à dir per tutta la città,
per le piazze, reduiti, in sei caffè
per cosa certa, se pur tal la xè
che 'l Sassone Faustina abbia sposà"*

Mentre sul matrimonio del contralto Vittoria Tesi con Giacomo Palmerino Tramontini si pronunciava Charles Burney anche a molti anni di distanza dalla celebrazione. Al di là delle più o meno avvincenti vicende biografiche, a colpire gli ascoltatori erano comunque le differenti caratteristiche vocali e stilistiche delle cantanti, assecondate dall'estro dei compositori. Più efficacemente delle memorie scritte è il repertorio musicale a testimoniare le peculiarità stilistiche di ciascuna voce.

Bologna, 6 dicembre 1718

Il 6 dicembre del 1718, con fare affettuoso, il compositore e maestro di canto Carlo Antonio Benati scriveva una lettera a Vittoria Tesi per metterla al corrente della stagione musicale bolognese appena conclusasi e per commentare le notizie che giungevano da Venezia. Nel rivolgersi confidenzialmente alla cantante, allora coinvolta nelle recite veneziane del Teatro Sant' Angelo, Benati raccontava i viaggi che avrebbero intrapreso molte donne del cast dell'*Alessandro Severo*, dramma di Apostolo Zeno e musica di vari autori, dato al Teatro Formagliari di Bologna. Riferiva quindi di Teresa Muzzi destinata a Mantova per cantare nel *Tito Manlio* di Antonio Vivaldi, di Rosa D'Ambreville in viaggio per l'*Ifigenia in Tauri* torinese di Domenico Scarlatti, di Antonia Maria Laurenti e della madre Lucia Sarti "la Sartina" dirette a Brescia, dove la prima avrebbe cantato nell'*Alessandro Severo* di Fortunato Chelleri e nell'*Amor generoso*. Nella lista delle partenze da Bologna citava anche Silvia Lodi "la Spagnola", destinata alla piazza di Livorno. Alle notizie da Bologna di prima mano, Benati aggiungeva nella lettera alcuni commenti sui successi delle donne impegnate a Venezia, riferitigli dal cantante Gaetano Berenstadt che si trovava in viaggio da Dresda a Roma. Benati si complimentava quindi con Vittoria Tesi e Margherita Caterina Zani "l'Amica" che cantavano nell'*Amor di figlia* di Giovanni Porta al Teatro Sant' Angelo, con Francesca Cuzzoni e Faustina Bordoni ingaggiate nell'*Ariodante* di Carlo Francesco Pollaro al Teatro San Giovanni Grisostomo.

La ricchezza della lettera di Benati svegliava la fantasia del nobiluomo veneto Benedetto Marcello, ben pendente alla satira come dimostrato dal celebre libello *Il teatro alla moda* del 1720 e dai madrigali *No, che lassù ne' cori almi e beati* e *Sì che laggiù nell'Erebo profondo*, questi ultimi aventi per oggetto di sberleffo i cantanti castrati. Marcello, con la lettera tra le mani, trasformava il testo in prosa del maestro bolognese in un lungo recitativo inframmezzato da ariosi in corrispondenza dei nomi delle cantanti, a rendere con poche note le abilità vocali di ciascuna. Concepito come un documento riservato (come lo sono quasi tutte le lettere) quindi ricco di indiscrezioni, opinioni personali e manifestazioni d'affetto, il foglio di Benati intonato da Marcello rivelava particolari della vita professionale e privata di alcune cantanti, giocando con gli stili di ciascuna, ben riconoscibili dagli ascoltatori dell'epoca. Probabilmente concepita non tanto per un pubblico vasto quanto per una

cerchia di amici, la cantata era destinata a circolare tra i compositori, i musicisti e gli eruditi veneziani che frequentavano il Palazzo dei Marcelli, che potevano capire i riferimenti testuali e musicali della lettera e divertirsi. Benché composta su un testo in prosa e priva delle caratteristiche formali peculiari del genere – ovvero una distinzione più o meno netta tra arie e recitativi –, la cantata di Marcellò aveva infatti il pregio di tratteggiare con pochi slanci melodici le caratteristiche vocali delle donne citate, attive sui principali palcoscenici d'opera settecenteschi. A partire dalla cantata è ancora oggi possibile partecipare idealmente alle attività di alcune piazze operistiche tra le più rappresentative dell'epoca e, guidati dai retroscena narrati da Benati e dallo spirito satirico di Marcellò, ascoltare le arie affidate da illustri compositori alla maestria delle donne all'opera.

Donne valorose nel canto

Valenti uomini e donne valorose nel canto è il titolo del paragrafo delle *Riflessioni pratiche sul canto figurato* che Giovanni Battista Mancini (1774) dedicava ai principali interpreti settecenteschi, descrivendo le particolarità proprie a ciascuna voce. «Un ottimo, e ben complesso personale, accompagnato da nobile e grazioso portamento; una chiara e netta pronunzia; il vibrare le parole a seconda del vero senso; l'adattarsi a distinguere parte a parte ogni diverso carattere sì col cangiamento del volto, come col gesto appropriato; il possesso della scena, e finalmente una perfettissima intonazione, che non vacillò mai anche nel fervore dell'azione più viva» erano le doti ravvisate da Mancini in Vittoria Tesi detta "la Moretta". Scura di carnagione per le origini africane del padre, Tesi era un contralto di grande fama, acclamata nei teatri delle città italiane, di Dresda, Madrid e Vienna. Aveva solo quindici anni quando debuttava a Parma e solo diciassette quando interpretava il ruolo di Claudio nell'*Amor di figlia* di Giovanni Porta a Venezia, al cui successo è legata la consaputa lettera di Carlo Antonio Benati. Nel portare avanti proficuamente una carriera che durerà almeno fino al 1754, Vittoria Tesi interpretava ruoli nelle opere dei maggiori compositori della sua epoca, non disdegnando – secondo le ricerche in corso di pubblicazione di Giovanni Andrea Secchi – di appropriarsi di arie scritte per voci altrui al fine di riempire il proprio baule con brani di sicuro successo, come quelli concepiti da Giuseppe Maria Orlandini e Antonio Pollaro nelle opere *Ormisda* e *Plautilla* per Antonio Maria Bernacchi, col quale la Tesi si era perfezionata in giovane età.

Tra le cantanti più celebri del Settecento, anche in virtù di una carriera che oggi definiremmo internazionale, vi sono Francesca Cuzzoni e Faustina Bordoni. Se, nel testo dei Benati, le due erano presentate assieme poiché entrambi interpreti nell'*Ariodante* di Pollaro, le due cantanti sono principalmente ricordate per la rivalità (più simbolica che reale) sui palcoscenici di Londra tra il 1726 e il 1728. Il cantore e trattatista Pier Francesco Tosi, nelle *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723), descriveva Francesca Cuzzoni come «nobile nel «canta-

bile amoroso» unito «alla dolcezza d'una bellissima voce, ad una perfetta intonazione, al rigor di tempo, & alle produzioni pellegrine dell'ingegno». Era questa una donna in grado di eseguire passaggi con grande agilità e perfezione, come dimostra il repertorio a lei destinato del quale si offre qui un saggio di arie tratte da opere di Georg Friedrich Händel (*Riccardo primo re d'Inghilterra*, 1727, ruolo di Costanza) e Nicola Porpora (*Elisa*, 1726, ruolo del titolo, nel quale interpolò un'aria dalla *Semiramide regina dell'Assiria*; *Polifemo*, 1735, ruolo di Galatea). Faustina Bordoni, mezzosoprano, era invece ricordata come unica per la «prodigiosa felicità di eseguire, e con un certo brillante singolare, e gustoso che inventato (non so se dalla natura, o dall'arte) piace in eccesso», una donna che aveva una intonazione perfetta e grande agilità nell'esecuzione di trilli e mordenti, qualità che la rendevano particolarmente adatta all'esecuzione di arie brillanti. Le arie qui proposte tratte da opere di Michelangelo Gasparini (*Arsace*, 1718, ruolo di Rosmiri), Giuseppe Maria Orlandini (*Nerone*, 1721, ruolo di Ottavia), Leonardo Vinci (*Il trionfo di Camilla*, 1725, ruolo del titolo) e Geminiano Giacomelli (*Lucio Papirio dittatore*; 1728, ruolo di Papiria) testimoniano il periodo di massimo splendore della Bordoni. Questa, pur nella fase avanzata della carriera, quando non possedeva più l'estensione vocale e lo smalto della gioventù qui invece presentato, era considerata ancora una donna affascinante per gentilezza e gusto musicali.

Meno note al giorno d'oggi, tra le cantanti citate da Carlo Antonio Benati nella lettera, sono Margherita Caterina Zani e Silvia Lodi detta "la Spagnola". La Zani, bolognese, la cui carriera teatrale iniziava nel 1710, è ricordata principalmente per essere stata interprete nella *Candace*, o *siano Li veri amici* di Antonio Vivaldi (1720); questi, nello scrivere per lei, assecondava la sua tessitura non particolarmente acuta di soprano esaltandone, però, l'agilità. È qui rappresentata da un'aria tratta dall'*Amor di figlia* di Giovanni Porta (1718), opera data a Venezia nella quale interpretava il ruolo di Sabina. Silvia Lodi, invece, dopo il debutto veronese del 1709 in un'opera di Pietro Giuseppe Sandoni, calcava i palcoscenici bolognesi quando ebbe l'occasione di trasferirsi su un «bon colesse» alla corte campana della Duchessa Aurora Sanseverino. Prima di fare carriera nei teatri del nord Italia, grazie alla mediazione della Duchessa nel 1713 cantava assiduamente a Napoli: è qui che al Teatro dei Fiorentini dava corpo e voce a Clizia nella *Cassandra indovina* del compositore tarantino Nicola Fago su testo del poeta arcadico Nicola Giuvo. L'opera dedicata a Carlo VI di Spagna segnava il debutto della Lodi a Napoli, sebbene l'opera fosse nata per il Teatro della Duchessa Sanseverino a Piedimonte Matese, dove nel dicembre del 1711 era stata rappresentata, sempre con la Lodi tra le interpreti, in occasione del matrimonio di Pasquale Gaetano dell'Aquila d'Aragona con Maria Maddalena Darmstadt di Croy.

Giulia Giovani