



HAL
open science

Le Putte di Coro e la formazione veneziana dei talenti nel tardo XVII e primo XVIII secolo

Federica Gualdaroni, Andrea Mattia Marcelli

► To cite this version:

Federica Gualdaroni, Andrea Mattia Marcelli. Le Putte di Coro e la formazione veneziana dei talenti nel tardo XVII e primo XVIII secolo. *Formazione & Insegnamento: European Journal of Research on Education and Teaching*, 2023, *Inhabiting the World: Reflections on Quality of Life, Semiosis, and Transformations in Education*, 21 (1), pp.255-266. 10.7346/-fei-XXI-01-23_31 . hal-04132008

HAL Id: hal-04132008

<https://hal.science/hal-04132008v1>

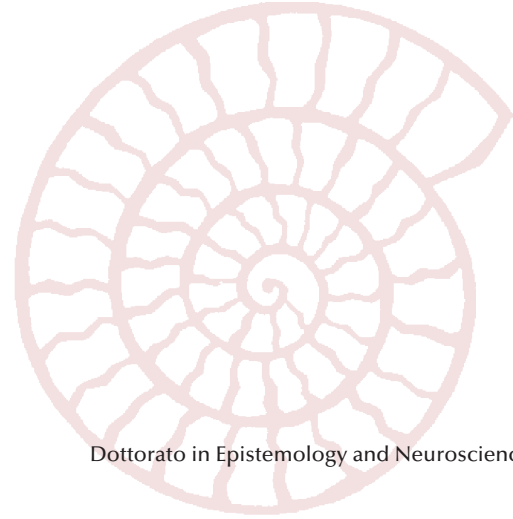
Submitted on 17 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Putte di Coro and Venetian Talented Education in the Late 17th and Early 18th Centuries

Le Putte di Coro e la formazione veneziana dei talenti nel tardo XVII e primo XVIII secolo

Federica Gualdaroni

Dottorato in Epistemology and Neuroscience Applied in Education, Università Niccolò Cusano, Roma – federica.gualdaroni@unicusano.it
<https://orcid.org/0000-0001-7610-1201>

Andrea Mattia Marcelli

Area Formazione, Università Niccolò Cusano – andrea.marcelli@unicusano.it
<https://orcid.org/0000-0002-9297-4536>



DOUBLE BLIND PEER REVIEW

ABSTRACT

La Clotilde overo la Francia convertita by Coli Lucchese (1686) and *Clotilde* by Piccioli (1688) represent the two extremes of the continuum of female musical education in late 17th-century Venice. The first is a prose piece intended for a convent of former prostitutes, while the second is written for the “putte di coro,” that is, the female musicians trained in the *Ospedali* of the city, which housed various categories of disadvantaged young girls. Primary sources reveal a contradictory narrative from the general public and visitors of that time, who were intrigued both by the ideal of purity represented by nuns and female pupils and by the possibility of breaking into their well-regulated lives. Nevertheless, the hermeneutics of the opera *Le Amazoni nell’Isole Fortunate* (Piccioli, 1679), organized by Marco Contarini in his villa in Terraferma, places the girls from the *Ospedali* within a framework perpetuating the patrician hegemony through control over representations. This study demonstrates the multiple educational implications of this framework: the construction of a Venetian national consciousness, the creation of the foreign myth of Italy as a land of music and mystery, the successful social integration of disadvantaged girls, the establishment of a pedagogical model and professionalization of musical talent, and finally, opportunities for the Maestri of the “cori” to experiment in their art.

La Clotilde overo la Francia convertita di Coli Lucchese (1686) e *la Clotilde* di Piccioli (1688) si collocano ai due estremi del continuum dell’educazione musicale femminile della Venezia di fine XVII secolo. La prima è una *pièce* in prosa destinata a un convento di ex prostitute, mentre la seconda è redatta per le “putte di coro”, cioè le musiciste formatesi negli *Ospedali* della città, che ospitavano varie categorie di fanciulle svantaggiate. Le fonti primarie mostrano una narrativa contraddittoria da parte del pubblico e dei visitatori dell’epoca, intrigati sia dall’ideale di purezza rappresentato da religiose ed educande, sia dalla possibilità di fare breccia nella loro vita ben regolamentata. Ciononostante, l’ermeneutica dell’Opera *Le Amazoni nell’Isole Fortunate* (Piccioli, 1679), organizzata da Marco Contarini nella sua villa in Terraferma, colloca le fanciulle degli *Ospedali* all’interno di un apparato di perpetuazione dell’egemonia patrizia attraverso il controllo delle rappresentazioni. In questo studio, si dimostrano le molteplici ricadute formative di tale apparato: costruzione di una coscienza nazionale veneziana; costruzione del mito straniero dell’Italia come luogo della musica e del mistero; successo assistenziale nell’integrazione sociale delle ragazze svantaggiate; instaurazione di un modello di pedagogia e professionalizzazione del talento musicale; infine, opportunità per i Maestri dei “cori” di sperimentare nella loro arte.

KEYWORDS

Social history of education, Modern Age, Ospedali, Social inclusion, Talented education, Venice, Storia sociale dell’educazione, Età Moderna, Ospedali, Inclusione sociale, Formazione dei talenti, Venezia

Authorship: Conceptualization (A. M. Marcelli, F. Gualdaroni), Historical Investigation (A. M. Marcelli, F. Gualdaroni), Methodology (A. M. Marcelli), Supervision (A. M. Marcelli), Writing – original draft (F. Gualdaroni), Writing – review & editing (A. M. Marcelli, F. Gualdaroni).

Citation: Gualdaroni, F., & Marcelli, A.M. (2023). *Putte di Coro and Venetian Talented Education in the Late 17th and Early 18th Centuries. Formazione & insegnamento*, 21(1), 255-266. https://doi.org/10.7346/-fei-XXI-01-23_31

Acknowledgments: Gli Autori ringraziano sentitamente Matteo Basora e Francesco Uberti per i ponderati consigli. *Uberte egregios inter numerande poetas, / Uber cui vena est, uber et ingenium.*

Copyright: © 2023 Author(s).

License: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Conflicts of interest: The Author(s) declare(s) no conflicts of interest.

DOI: https://doi.org/10.7346/-fei-XXI-01-23_31

Received: January 3, 2023 • **Accepted:** April 19, 2023 • **Published:** April 30, 2023

Pensa MultiMedia: ISSN 2279-7505 (online)

1. Introduzione: la musica e il mito di Venezia

Il presente studio si propone e complemento dell'opera storiografica di Giron-Panel (2010a; 2010b; 2015) sulle "figlie" o "putte di coro" *Ospedali* di Venezia attraverso una riflessione pedagogica sui rapporti di potere e la coltivazione del talento nel contesto urbano del tardo XVII e primo XVIII secolo veneziano. A questo scopo, contestualizza e interpreta due libretti d'epoca di analogo argomento storico-religioso (Coli Lucchese, 1686; Piccioli, 1688), nonché l'Opera *Le Amazoni* (Piccioli, 1679), organizzata da Marco Contarini per inaugurare la sua villa di Piazzola sul Brenta. Entrambi i casi collocano la formazione delle figlie di coro degli *Ospedali* entro un orizzonte prevalentemente strumentale alle esigenze sociopolitiche del periodo e segnato dalle condizioni economiche e sociali svantaggiate di una popolazione vulnerabile – cioè le giovani orfane o assistite che venivano instradate alla professione musicale proprio grazie agli *Ospedali*.

Nella sua opera monumentale, Giron-Panel presenta una Venezia che riflette i caratteri febbricitanti di un umanesimo filantropico, che fa degli *Ospedali* – che presto hanno assunto la funzione di conservatori musicali – degli autentici banchi di prova per le iniziative caritatevoli di patrizi e comuni cittadini della Repubblica (Giron-Panel, 2010a, pp. 667-668). Giron-Panel mostra anche come la gestione di queste opere di carità rappresentasse anche un trampolino di lancio per la carriera degli incaricati, che potevano anche aspirare al patriziato (almeno fino al 1718); inoltre, osserva, il controllo certosino sulle attività delle residenti degli *Ospedali* e dei *Maestri* di musica che ingaggiavano rappresentò un momento fondamentale per la professionalizzazione della musica – ciò si tradusse, come dimostra nel suo studio, in un «modello italiano» dell'educazione musicale, riconosciuto come tale anche da numerosi viaggiatori (Giron-Panel, 2010a, pp. 668 – 673). Un ulteriore risultato scientifico di Giron-Panel è rappresentato dalla formulazione di una teoria del «mito di Venezia» alimentato, tra le altre cose, proprio dal sistema di formazione ed esibizione musicale rappresentato dagli *Ospedali*; tale mito, nella teoria di Giron-Panel, avrebbe esercitato una forza attrattiva nei confronti del pubblico straniero, costituendo una contro-narrativa alle storie di decadenza che circolavano all'estero; per questa ragione, sostiene, bisogna distinguere le condizioni materiali degli *Ospedali* dalla loro successiva rappresentazione letteraria (Giron-Panel, 2010a, pp. 525-528). Il mito di Venezia, spiega, cominciava proprio con la teatralizzazione delle vicende storiche veneziane, che si vedevano rispecchiate – anche solo metaforicamente – nei libretti del XVII e del XVIII secolo; ciò istituiva non solo una connessione con le narrative del passato, ma, altresì, la rappresentazione di Venezia come di una città che attualizzava la mitologia (Giron-Panel, 2010a, pp. 543-546). In aggiunta a ciò, come vedremo, c'è il mito degli *Ospedali* stessi, i quali, agli occhi dei viaggiatori stranieri, apparivano come luoghi di mistero, cioè un ibrido tra conservatorio, convento e teatro, mentre agli occhi dei gestori veneziani costituivano un'attività utile, se non addirittura redditizia; a seguito di studio quantitativo della letteratura d'epoca sull'argomento, Giron-Panel conclude che, plausibilmente,

molto viaggiatori stranieri si siano sentiti in dovere di fornire una certa rappresentazione del mito delle orfanelle musiciste, nascoste alla vista di tutti (Giron-Panel, pp. 609-613).

Vivaldi (Venezia, 4 marzo 1678 – Vienna, 28 luglio 1741) visse nella Serenissima per più di cinquanta dei suoi sessantatré anni, inframmezzando la vita a Venezia con viaggi musicali e il soggiorno finale di pochi mesi a Vienna. Il noto violinista e compositore, massimo esponente del Barocco musicale italiano, nella sua città natale trovava vitalità per la sua arte, che traeva dall'atmosfera unica di quella città artistico-culturale, ma anche da altri fattori quali la storia sociale, il paesaggio, il clima. La musica di Vivaldi è pertanto "arte veneziana" nel suo più profondo significato – anche se, come osserva Talbot (1989, p. 118), non dobbiamo limitarci a vederlo come una figura esclusivamente legata ai ruoli enfatizzati da alcune sue biografie – come, ad esempio, quella di Pincherle (1957).

Racconta Candé (1967) che, nel 1700, la Repubblica di San Marco non era più una potenza economica e politica di primo piano. Già nel XVI secolo, infatti, la Repubblica aveva perso la sua posizione dominante come centro di scambi con l'Oriente, sia a causa dello spostamento del commercio internazionale verso gli oceani, sia per l'espansione coloniale di altri stati europei. A seguito di una nuova e prolungata guerra con i Turchi, Venezia fu costretta, nel 1718, a cedere i suoi antichi possedimenti all'Austria, firmando un trattato di pace con gli ottomani conosciuto come la Pace di Passarowitz (Candé, 1967).

Il declino marittimo cambiò radicalmente le condizioni della Serenissima: i principali patrizi, che si erano originariamente impegnati nella navigazione commerciale, divennero sempre più coinvolti nella finanza e nelle iniziative speculative, in una società in crisi e chiaramente in declino. Venezia, da dinamica potenza commerciale, si era trasformata in un Eldorado cosmopolita per i viaggiatori affamati di cultura, di feste eleganti e di piacere. Una metropoli dell'arte e del divertimento, in special modo nel periodo carnevalesco. La fioritura artistica raggiunse, in questo periodo, i massimi splendori.

Ma, soprattutto, la Venezia del tardo Seicento e del Settecento è ricordata come città della musica. Nessun'altra città europea poteva competere con la ricchezza della musica vocale e strumentale eseguita nelle chiese della città, nei teatri dell'opera, nei palazzi e all'aperto. La città era il centro della vita musicale italiana ed europea. La sua musica e la sua cultura hanno influenzato profondamente lo sviluppo europeo in questi campi. L'ascesa di Venezia come importante centro musicale europeo iniziò verso la metà del XVI secolo con il fiorire della musica sacra in San Marco (Fenlon, 2007, p. 165). Il susseguirsi di direttori di coro e organisti comprese Willaert, Merulo, Andrea e Giovanni Gabrieli, Monteverdi – tutti di personaggi di riconosciuta fama (Fenlon, 2007, pp. 165-166). Tempi in cui Hassler e Schütz avevano già fatto di Venezia una calamita per i musicisti del Nord-Europa (Vaubel, 2005).

2. Le Putte di Coro e la reclusione femminile a Venezia

A partire dalla fine del Seicento, la musica sacra di San Marco (così come quella delle altre principali chiese cittadine) fu superata nel favore del pubblico dalla musica suonata negli *Ospedali*. Scrive Cigogna (1842), riguardo all'*Ospedale* degli Incurabili:

[Nel 1762] vi fiorivano allora un numero distinto di giovanette che per belle voci, e per buoni modi del canto trionfar lo facevano sopra gli altri tre rivali. La lor bella, vasta e ben rispondente chiesa fu per lunghi anni un'arena di grande onore agl'ingegni musicali delle esecutrici non solo, ma de' compositori specialmente, i quali, anche senza pretensione di arrivare ad esserne i moderatori, tenevansi a gloria di poter dire di averci scritto un oratorio, un salmo, un pezzo di qualche conto (Cigogna, 1842, pp. 317-318).

Queste istituzioni musicali hanno avuto un ruolo di primo piano nella storia della musica, come l'*Ospedale* della Pietà, il più importante luogo musicale di Vivaldi a Venezia. Questi *Ospedali*, chiamati così perché annessi a queste strutture, utilizzavano fondi pubblici e privati, in quanto avevano come scopo l'educazione delle ragazze orfane illegittime e abbandonate. Dei tanti *Ospedali della città*, quattro si guadagnarono fama musicale: l'*Ospedale* della Pietà (fondato nel 1346, in realtà fungeva anche da Manicomio), l'*Ospedale* dei Mendicanti, l'*Ospedale* degli Incurabili e l'*Ospedale* (Nemeitz, 1726, pp. 61-63), detto anche *Ospedale* dei Derelitti (Selfridge-Field, 1986, p. 374). Toso Fei, saggista di storia veneziana, racconta così la situazione degli *Ospedali*:

L'ingresso dei bimbi in questi istituti era registrato con l'indicazione di data, ora della consegna e la descrizione degli indumenti e oggetti posseduti tra cui, spesso, mezzo segnale di riconoscimento che avrebbe consentito di riprendere il bambino presentando l'altra metà del segnale, cosa che peraltro avveniva raramente. Oggi alla Pietà un toccante e bellissimo museo mostra alcune di queste "marche", assieme agli strumenti musicali e ad altri documenti. Per evitare che le famiglie abbandonassero i loro figli e figlie pur avendo la possibilità di mantenerli, si ricorse allo spauracchio della scomunica. In calle della Pietà, su un muro dell'*Ospedale*, una lapide riporta una bolla papale: "Fulmina il Signor Iddio maledizioni e scomuniche contro quell'i quali mandano, o permettano syno mandati li loro figlioli, e figliole si legittimi, come naturali in questo Hospedale della Pietà" (Toso Fei, 2022).

Annota Pincherle (1957) che, su questi "asili", e sulla musica come vi si praticava ai tempi di Vivaldi, i documenti riportano abbondanza di resoconti di prima mano, che offrono un quadro generale composito e significativo. Prima, però, di seguire il filo narrativo di Pincherle, è opportuno fare subito riferimento a un'altra fonte primaria, reperibile in una notizia fugace della rivista *Pallade Veneta*, edizione di Agosto 1687:

Né mi sovviene per mia negligenza già mai mentovato il luogo pio della Pietà, non inferiore a quanti ne ho nominato[.] Qui pure s'alleva un seminario di verginelle nell'arte della musica e del suono d'ogni più grato instrumento, e riescono soggetti così vivaci nella voce e manierosi nel canto che recano stupore agl'istessi maestri dell'arte, né credo che si possa altro luogo dar vanto d'averne una muta di strumenti più concertanti e più dotti (Coli Lucchese, 1687, p. 97).

Per Pincherle, maggiormente interessato alla biografia di Vivaldi, la testimonianza chiave è più tarda. Cita, infatti i resoconti di viaggio di un viandante inglese, Edward Wright, pubblicati in *Some Observations Made in Travelling through France, Italy, &c. In the Years 1720, 1721, and 1722* (1730):

Vi sono, in Venezia quattro di questi Ospedali Femminili; quello [degli] *Incurabili*, [de]lla *Pietà*, *Ospitaletto* e [quello dei] *Mendicanti*. Gli infanti sono accolti in questi Ospedali: agli *Incurabili* (originariamente destinato ad altro uso) non senza che una somma fosse corrisposta [...]; alla *Pietà* e negli altri due, per quel che ho capito, senza alcuna [somma]. Coloro che sceglierebbero per Moglie una che non ha acquisito familiarità del Mondo si recano in questi Luoghi per cercare [moglie]: e, in linea generale, si assicurano, per quanto riescano, che esse [le mogli] mantengano poca dimestichezza col Mondo anche successivamente [al matrimonio]. Coloro che sono collocate alla *Pietà* sono generalmente illegittime [*Bastards*]. V'è un portento Numero di Bambini seguiti in questo Ospedale: si dice che ammontino almeno a sei migliaia: e che prima della Costruzione di questa Opera Pia [*Charity*] se ne trovavano Tantissimi [*Multitudes*] che erano stati gettati nei Canali della Città. Ogni *Domenica* e *Giorno Festivo* c'è un'Esibizione di Musica nelle Cappelle di questi Ospedali, Vocali e Strumentali, eseguite dalle giovani Donne del Posto, che sono collocate in una Galleria in alto e (benché non abbiano fatto i voti) sono nascoste a un qualunque Sguardo da parte di quelli che stanno sotto da una Griglia di Ferro-battuto. Le parti-d'Organo, così come quelle degli altri Strumenti, sono tutte eseguite dalle giovani Donne. Hanno un Eunuco per Maestro e lui compone la loro Musica. La loro Esecuzione è sorprendentemente buona; e, tra di loro, vi sono molte Voci eccellenti; e c'è un qualche cosa di ancor più diletteuoso, cioè che le loro Persone sono nascoste alla vista (Wright, 1730, pp. 79-80, trad. mia; cfr. anche Pincherle, 1957, p. 19; trad. degli Autori).¹

In una nota al testo, Pincherle si dichiara divertito dalla possibilità che Wright sia stato ingannato dalla storia del tutore eunuco, come se fosse stato uno scherzo; tuttavia, il suo sospetto è mal riposto, poiché all'epoca i castrati circolavano ampiamente nella Penisola, specialmente in ragione delle loro doti canore

¹ Nelle citazioni lunghe, indentate, è sempre specificata la traduzione, ove necessaria. Nelle citazioni dirette in linea con il testo, la traduzione è sempre degli Autori salvo altrimenti specificato.

(Heller, 2005, p. 308) – come del resto dimostra la presenza a Venezia proprio dell'evirato² Gaetano Berenstadt, che lì vi svolse una tournée musicale da Novembre 1721 a Marzo 1722 (Lindgren, 1984, pp. 54, 105).

Pincherle menziona un altro noto viaggiatore della cultura, il francese Charles de Brosses, il quale, alcuni anni dopo, ricordando il soggiorno a Venezia nell'agosto del 1739, scriveva:

La musica trascendente è quella degli ospedali. Ve ne sono quattro, tutti popolati da figlie illegittime [*bâtardes*] od orfanelle e quelle che i genitori non sono in grado di allevare. Sono cresciute a spese dello Stato e sono addestrate esclusivamente per eccellere nella musica. Così, costoro cantano come degli angeli e suonano il violino, il flauto, l'organo, l'oboe, il violoncello, il fagotto; insomma, non c'è strumento grosso abbastanza da intimorirle. Sono reclusi, come le suore. Sono elle sole che si esibiscono e ciascun concerto si compone di una quarantina di fanciulle. Vi giuro che non c'è nulla di più piacevole che vedere una giovane e felice religiosa, in abito bianco, con un mazzetto di fiori di melograno sull'orecchio, dirigere l'orchestra e battere il tempo con tutta la grazia e la precisione che si possa immaginare (Brosses, 1858, p. 215; trad. degli Autori).

Non mancavano testimonianze e opinioni divergenti: il fatto che queste ragazze non potessero essere viste in volto, ma immaginate solo attraverso il suono soave della voce, poteva accentuare il fascino dell'ignoto, fino a produrre bellezze leggendarie, dipinte in tanti quadri dell'epoca:

Il ricordo della voce è rafforzato dal fatto che era anche l'unico che si potesse avere, di queste ragazze: le "Putte" cantavano nelle rispettive chiese (quattro, associate agli istituti della città che le avevano ospitate fin da quando erano state abbandonate) nascoste da cantorie, talvolta schermate anche da stoffe, e nessuno le poteva vedere in volto (Toso Fei, 2022).

Il resoconto semi-serio che ne fa Rousseau, in un famoso passaggio, ci parla di una diversa esperienza, avvenuta in un viaggio a Venezia poco dopo la morte di Vivaldi, circa nel 1743 e riportata nelle *Confessioni*. Esperienza gratificante sul piano musicale, assai meno sul piano estetico:

Una musica a mio dire ben superiore a quella dell'Opera – e che non ha eguali in Italia, né nel resto del mondo – è quella delle *scuole* [...]. Tutte le domeniche alla chiesa di queste quattro *scuole*, durante i vesperi ci sono degli inni³ con gran coro e grande orchestra, com-

posti e diretti dai più grandi maestri d'Italia ed eseguiti, nelle gallerie protette dalle inferriate, solamente da delle fanciulle la cui più vecchia non ha neanche vent'anni. Non riesco a concepire niente di così sensuale, di così toccante di questa musica: le ricchezze dell'arte, il sapore squisito dei canti, la beltà delle voci, la correttezza dell'esecuzione... tutto in questi deliziosi concerti concorre a produrre un'impressione che non è sicuramente quella del buon costume, ma dalla quale non dubito che alcun cuore umano sia al sicuro. Non accade mai che Carrio o io manchiamo questi vesperi ai *Mendicanti* – e non siamo i soli. La Chiesa è sempre piena di affezionati; gli attori stessi dell'Opera vengono a formarsi al vero gusto del canto sulla base di questi eccellenti esemplari. Ciò che mi rattristava erano quelle maledette grate, che non lasciavano passare che i suoni e mi nascondevano gli angeli di bellezza di cui erano degne. Non parlavo d'altro. Un giorno mi recai dal Sig. Le Blond:⁴ "Se siete curioso, mi disse, di vedere queste ragazze, è facile soddisfarvi. Sono uno degli amministratori della struttura; vi voglio organizzare un rinfresco con loro". Non lo lasciai in pace finché non fece fede alla sua parola. Nell'entrare nel salone che rinchiudeva queste bellezze così bramate, sentii un fremito d'amore che non avevo mai provato prima. Il Sig. Le Blond mi presentò una dopo l'altra le celebri cantanti la cui voce e il cui nome erano tutto ciò che conoscevo. "Venite, Sofia..." Era bruttissima. "Venite, Cattina..." Era guercia. "Venite, Bettina..." Il vaiolo l'aveva sfigurata. Quasi nessuna era priva di un qualche notevole difetto. Il boia rideva della mia crudele sorpresa. Due o tre mi parevano passabili; non cantavano che nei cori. Ero abbattuto. Durante il rinfresco, se punzecchiate, si divertivano. La bruttezza non esclude le grazie – e ve ne trovai, in loro. Mi dicevo: "Non si canta così senz'anima – ne hanno da vendere". Alla fine, il mio modo di vederle mutò al punto che ne uscii quasi innamorato di tutte quelle brutture. Osai a malapena ritornare ai loro vesperi. Avevo di che rassicurarmi. Continuai a trovare i loro canti deliziosi e le loro voci tracciavano così bene i loro volti che, finché cantavano, mi ostinavo a trovarle belle, a dispetto dei miei occhi (Rousseau, 1922[1789], pp. 89-90; traduzione degli Autori).

Puntualmente, anche in Rousseau ritorna il tema della bellezza mascherata, anche se con ironico capovolgimento. Colpo di scena a parte, l'idea della reclusione da decenni ormai accarezzava la fantasia veneziana, come testimonia un libretto dello stesso Francesco Coli Lucchese, che sarebbe poi diventato autore della già citata *Pallade Veneta* del 1687.

Il libretto in questione si intitola *La Clotilde ovvero la Francia convertita* (Coli Lucchese, 1686). È inteso per

2 «Evirato» è il termine scelto dal traduttore di Lindgren. Tuttavia, si tratta di un castrato e l'espressione, nel testo di Lindgren, plausibilmente riprende l'espressione italiana, adottata anche in lingua inglese, usata da Burney (1789, p. 284).

3 Riferisce il Paribeni che, nel Diciottesimo secolo, i Francesi utilizzavano l'espressione *motet* "nel senso generale di composizione chiesastica, circa come *anthem* in Inghilterra" (Paribeni, 1934).

4 Jean Leblond era il console francese che, nel 1733, aveva chiesto un'autorizzazione speciale, affinché sua figlia studiasse all'*Ospedale dei Mendicanti*; osserva Giron-Panel che abbiamo solo notizia del rifiuto, ma che l'opportunità di far richiesta di prendere a pensione un familiare era appunto riservata agli amministratori degli istituti: ciò proverebbe il ruolo del console francese (Giron-Panel, 2010a, p. 323).

la recitazione in prosa, ma Cigogna ci dà notizia, sulla scorta di una serie di «altri libretti» che ispezionò in relazione al «coro musicale degl' *Incurabili*», di un'altra *Clotilde*, questa volta del 1688, sotto forma di Oratorio, il cui autore era il «dottor Piccioli»; Cigogna tiene a precisare che, talvolta, gli Oratorii erano semplicemente recitati (Cigogna, 1842, pp. 320, 323), ma il libretto di Piccioli è chiaramente in versi e si presta, quindi, all'arrangiamento musicale. Ciò corrisponde a quanto raccolto da Giron-Panel (2010a, p. 339; 2015), nel suo studio sugli *Ospedali*. Proprio nella *captatio benevolentiae* iniziale, Coli Lucchese riferisce la sua versione della vicenda della Santa:

Clotilde nell'età più tenera priva de Genitori, visse sotto la rigorosa custodia di Combaldo, serrata in modo, che non si credeva, che l'istesso Sole n'havesse notizia. Ella ancora nella sua pueritia, anzi nell'età più tenera, staccata da Genitori si rinserrò volontaria ne sacri Chiostrì, ignota ad un Mondo intiero, e cognita solo al sol di giustitia. *Clotilde* fu dotata, e di bellezza, e di bontà, e ripiena d'ogni virtù, tralascio la bellezza del corpo per non oltraggiare la sua modestia, ma nelle disposizioni di un[']animò nobile non so se la prima o la seconda *Clotilde* godesse il vantaggio (Coli Lucchese, 1686, pp. 4-5).

Questo tema della purezza religiosa della reclusa fu inscenato dalle « Reverende Madri del Monisterio delle Convertite della Giudeca di Venezia.» (Coli Lucchese, 1686, p. 1), cioè le prostitute che avevano abbandonato la professione e si erano votate a vita monastica (Bhasin, 2014, p. 19). Ciò risulta risolutivo rispetto a quanto contestato dal Pincherle, cioè che mancherebbe chiarezza circa la relativa libertà delle conventuali di epoca vivaldiana (Pincherle, 1957, pp. 20 – 23); come osserva Bhasin, la pratica era fin troppo comune, al punto che abbiamo notizia di suore che si esibirono in ruoli teatrali da protagonista anche nel XVI secolo (Bhasin, 2014, pp. 21 – 22).

D'altro canto, la linea sembra netta, almeno sul piano letterario: se la *Clotilde* di Coli Lucchese (1686) è la storia di una donna reclusa che finisce per trovare marito – pur sempre restando in odore di santità, ma con momenti di sensualità e tenerezza – la *Clotilde* di Piccioli (1688) richiama numerosi eventi ipotetici della vita delle figlie di coro, in tono sacrale e meditabondo: si parla de «i Genitori uccisi», di una ragazza «ancor tenera d'anni», ma che prova «adulti affanni», finché la sua «virtù» non è notata dal buon Clodoveo, che cerca moglie (Piccioli, 1688, pp. 7 – 8). Mentre la *Clotilde* di Coli Lucchese (1686) è trattenuta fino alla fine dal suo zio-carceriere, Combaldo, la *Clotilde* di Piccioli è presto ceduta e si trova, successivamente, a insistere presso il nuovo marito affinché si converta (Piccioli, 1688, pp. 11 – 18). Successivamente, nella seconda parte dell'oratorio, la protagonista, ormai vedova e testimone del decesso del suo primogenito, è coinvolta in una cospirazione ordita dai suoi figli minori; costoro rapiscono i nipoti, cioè i figli del primogenito e li uccidono per garantirsi la successione. Quando le annuncia il sequestro della prole, il messo propone a Clotilde due alternative: la forbice (per tagliarsi i capelli) o la spada, cioè «Chiostrò» o «Morte»; al che, Clotilde risponde che non v'è distinzione so-

stanziale tra le due cose (Piccioli, 1688, p. 25). In conclusione, i due figli cospiratori si ravvedono e la madre li perdona e l'oratorio si conclude con un invito moraleggiante a considerare come la mondanità e il desiderio di grandezza avvelenino le persone (Piccioli, 1688, p. 32). È quindi evidente, dalle due opere, che i rispettivi autori hanno voluto, in qualche modo, richiamare la condizione delle stesse attrici: Clotilde è al centro di una conversione, come quella delle ex prostitute, ma è anche un'orfana educata intramoenia.

L'ambivalenza della vita consacrata dovette quindi sembrare peculiare ai viaggiatori settecenteschi. Pincherle, infatti, nota che Wright, de Brosses e Rousseau si soffermano insistentemente sui facili costumi di questi ospizi, benché la prassi di partecipare ad attività sceniche non fosse limitata a queste istituzioni (Pincherle, 1957, p. 20). In realtà si trattava plausibilmente di forme di galateo esercitate in tutto il Settecento veneziano. Pincherle, da questo punto di vista, fa troppo affidamento su Molmenti (1905), che è ondeggiante tra notizie scandalistiche e puntuali osservazioni sulla vita materiale dell'epoca. Meno articolata, invece, la visione di de Brosses, per cui la contraddizione sistemica tra vita ritirata votata alla santità e vizi mondani risultava più che altro una piccante ipocrisia (Pincherle, 1957, pp. 20-21). È comunque opportuno citare per esteso Molmenti, che Pincherle esamina solo di sfuggita:

[Nel XVI secolo] ogni tentativo di riforma dei conventi fu sempre vano [...]. Tali tristissime condizioni continuarono anche nei secoli XVII e XVIII, ed erano generali in Europa e nella stessa Roma. Né a Venezia il lusso e la mollezza dei conventi di donne erano maggiori che in altre grandi città: forse vi erano e maggiore l'eleganza, e più belle le monache, e più splendidi i ricevimenti, e più ricercate le musiche, il che dava occasione a scandali, se non più frequenti, certo più rumorosi. Si contavano da trentaquattro a trentacinque monasteri in Venezia, e in alcuni si menava vita ritirata e pia, ma in altri invece le monache si coricavano e s'alzavano non secondo la regola, ma secondo il talento; pregavano in coro quando più loro piaceva e, invece di digiunare, mangiavano ogni sorta di dolci e di ghiotte vivande. Molte avevano preso il velo costrette dai genitori, e nella solitudine del chiostro vagheggiavano mille immagini di bellezza e di piacere. Si facevano per esse corredi come se andassero a nozze, e, anche dopo proferiti i voti, proseguivano nelle abitudini mondane, si acconciavano elegantemente, con busto di bisso a piegoline, capelli arricciati e col seno mezzo scoperto. In lieta e piacevole maniera si passavano le ore di solitudine; e potevano rivaleggiare colle conversazioni delle case patrizie quelle che si tenevano nei parlatoì, dove i rinfreschi erano a dovizia profusi e dove facevano bella mostra di sé le giovani suore in tutto il fiore della loro fresca avvenenza. E il silenzio del chiostro era perfino interrotto da trombe e pifferi, e talvolta dalle grida liete di giovani patrizi che ballavano colle monache, le quali non di rado osavano uscire notte tempo insieme coi loro amanti (Molmenti, 1905, pp. 466-467).

In Molmenti (1905), che si concentra più sui monasteri che sugli *Ospedali*, si trova traccia di quella narrativa paternalista di fine Ottocento–primo Novecento che, da un lato, esprime compassione per le giovani fanciulle, oppresse da un sistema sociale e religioso, ma, dall'altro, introduce il lettore con sguardo voyeuristico agli scandali dell'epoca; non a caso, la sua opera si intitola *Storia di Venezia nella vita privata*.

Ad ogni modo, l'approfondimento di Molmenti, basato sulle fonti primarie, è utile perché sottolinea come l'aspetto mutualistico trionfi rispetto a quello repressivo. Racconta infatti che, nel 1645, una povera donna di nome «Cecilia Ferrari» iniziò a insegnare il cucito alle orfane e la sua fama le consentì di «trovare i mezzi per fondare un ospizio, nel quale si raccolsero fino a trecento fanciulle»; presto, riuscì ad aprire un'istituzione simile a Padova; tuttavia, la sua crescita imprenditoriale fu arrestata dall'Inquisizione veneziana, che le contestava di essersi atteggiata a santa, di aver permesso che giovani uomini si introducessero nottetempo nelle strutture per intrattenere rapporti con le loro amanti e, infine, di aver violato il segreto confessionale spiando le ragazze e creando di conseguenza un clima di omertà generalizzato circa le pratiche della sua istituzione – trovata colpevole, fu costretta all'abiura, il rogo fu commutato in carcere e non le rimase che appellarsi all'Inquisizione di Roma per uno sconto di pena (Molmenti, 1905, p. 469 – 472).

È un'epoca di equilibrismi. Da un lato, vi sono gli sforzi del potere costituito di reprimere ogni forma di libertinaggio legato alle opere pie; dall'altro lato, emerge una *vis* emancipatrice femminile di non sempre chiara gestione, che da un lato libera e dall'altro sfrutta le educande e le orfane – o così si presume. Le testimonianze di Coli Lucchese, Wright, de Brosse e Rousseau (cfr. *supra*), voyeurismo a parte, sottolineano la natura ibrida degli *Ospedali*: a differenza dei monasteri – spesso alimentati da fanciulle nobili (Caffi, 1854, p. 95) – gli *Ospedali* non esperivano il medesimo tasso di violazioni alle regole monastiche; inoltre, sempre a differenza dei monasteri, non sembra che gli *Ospedali* costituissero una grande opportunità di autodeterminazione femminile, in quanto sussisteva un'organizzazione gestionale di tipo maggiormente piramidale, che sfociava anche nella compravendita di servizi matrimoniali a completo beneficio dell'utenza maschile.

Il *trait d'union* tra vita monastica e formazione nell'*Ospedale* resta l'educazione musicale, al punto che nemmeno due secoli dopo tali istituzioni sono legittimamente definite «Conservatori» (es.: Caffi, 1854, pp. 511 – 513). Non a caso, proprio il console francese Leblond aveva cercato di far educare la propria figlia in uno degli *Ospedali* di cui era consigliere d'amministrazione (Giron-Panel, 2010a, p. 323). Ciò sta a segnalare, come già ricorda Cowan (2007, p. 158), che il convento era il luogo prediletto per l'educazione nobile e, aggiungiamo noi, le fanciulle agli estremi del continuum sociale finivano per partecipare ad attività formative analoghe: in altre parole le orfane⁵, così come le figlie dei patrizi, venivano accolte in contesti

simil-conventuali – tra i cui curricula formativi figurava, naturalmente, la musica. E, in massima parte, le suore patrizie, una volta cresciute, finivano per partecipare alla formazione delle giovani disagiate, poiché quasi sempre l'*Ospedale* era affiliato a un ordine religioso specifico (Giron-Panel, 2010a, p. 360).

Giova però ricordare che gli *Ospedali* non si potevano certo definire «conservatori» nell'accezione contemporanea del termine (Pincherle, 1957, p. 23). In breve, la cosa si fece concorrenziale e la Pietà emerse come leader indiscusso. Nelle inedite *Notizie per una Storia teatrale*, Caffi, nato nel tardo XVIII secolo, racconta:

Oratorii deliziosissimi che scritti in lingua latina metricamente, posti in musica dai più renovati musurgi ed accompagnati da pienissima orchestra, esse nel dopo pranzo d'ogni giornata festiva dall'alto de' chiusi lor cori eseguivano a gara nelle stesse lor Chiese dale quali [...] zeppe d'uditori che v'accorean da ogni lato [...]. Nei tre Ospitali, Incurabili, Mendicanti e Spedaletto, fiori contemporaneamente la musica; e nella continua lor gara or l'uno or l'altro avea su tre rivali: Trionfò il Pio Luogo La Pietà; sebben vi sedessero musurgi eccellentissimi: Gasparini, Porta, Vivaldi, Sarti, Furlanetti, dalla mediocrità non mai sollevassi nel canto, nei Oratorii, ma largamente vi si rifaceva non poco nel suono: La sua Orchestra era insuperabile (Caffi, 1850).



Figura 1. La cantata delle putte degli Ospitali: Gruppo di orfani raccolti negli Ospedali di Venezia e facenti parte di cori al tempo di Antonio Vivaldi. Dipinto di Gabriel Bella (1730 – 1799), Palazzo Querini Stampalia Venezia. In questa immagine, le putte stanno nel coro a volto scoperto e l'artista ha rappresentato un pubblico variegato, composto in parti uguali di uomini e donne.

3. Reclusione o pubblica esibizione?

Gli *Ospedali* e le numerose istituzioni simili a Venezia furono autentici baluardi della puericultura di Stato della Serenissima. Erano orfanotrofi che portavano il nome di «*Ospedale*» in quanto originariamente annessi alle infermerie e fungevano anche manicomi. Foucault spiega sul piano pratico l'ibridazione delle strutture: nell'Età Moderna i luoghi di controllo, come porti, caserme od ostelli furono identificati, gioco-forza, come strutture-chiave per un certo tipo di sperimentazione tramite dinamiche di «*sostituzione funzionale*» (Foucault, pp. 168-171). Ma c'è anche una

5 Orfane, o presunte tali, poiché gli *Ospedali* ospitavano anche un buon numero di fanciulle che avevano perduto un solo genitore (Giron-Panel, 2010a, p. 385).

dimensione scientifico-morale alle spalle di questa ibridazione; spiega infatti Foucault che tale commistione storica derivò dal fatto che il quadro epistemologico dominante equiparava miseria, malattia e vizio. In particolare, la follia venne a essere classificata come malattia grazie al ponte costituito dalla sifilide: quest'ultima, infatti, aveva evidenziato il legame tra il fenomeno fisiologico e quello mentale; a sua volta, data la natura venerea della sifilide, il pubblico vedeva riconfermati i pregiudizi che equiparavano la malattia alla conseguenza di una colpa morale – non ci volle quindi molto per compiere il successivo passo logico e ritenere che dovessero esistere strutture di isolamento per i poveri, così come erano esistite per i lebbrosi (Foucault, 1972, p. 21). Pertanto, nell'Età Moderna la gestione dell'ordine pubblico inizia a sovrapporsi con la gestione della salute pubblica; il caso emblematico è l'*Hôpital général* di Parigi: «una struttura semi-giuridica, una sorta di entità amministrativa che, a fianco dei poteri già costituiti, e al di fuori dei tribunali, decide, giudica ed esegue» (Foucault, 1972, p. 72).

Nel caso specifico di Venezia, come anticipato da Molmenti (1905) sembra prevalere l'aspetto mutualistico rispetto a quello giudiziario (Constable, 1982). Ciò è in linea con quanto si evince dal nostro precedente commento alle fonti primarie. I primi *Ospedali* veneziani erano stati fondati già nel XII secolo per prendersi cura del crescente problema di bambini senzatetto e per assistere viandanti, pellegrini e persone in difficoltà (Meyer-Baer, 1971); alla fine, furono limitati alle ragazze: il loro scopo principale era dare alle fanciulle una casa sicura e fornire loro un'istruzione di base. Ma ben presto andarono ben oltre quello scopo. Ben prima dell'avvento di Vivaldi, alcune ragazze degli *Ospedali* ricevevano un'educazione principalmente musicale. Erano conosciute come "figlie di coro", cioè ragazze del coro – termine che includeva sia cantanti che musiciste (Whiting, 2005).

Il mito della reclusione sussisteva nella società del tempo ed era perpetuato dalla narrativa delle nostre fonti primarie. Tuttavia, già diversi indizi presenti soprattutto in de Brosse e Rousseau, nonché la comparazione con la vita monacale caratterizzata da libertinaggio, suggeriscono che la situazione delle figlie di coro non fosse così monolitica come superficialmente ritenuto. Veramente le fanciulle, così celebri per le loro doti musicali e canore, venivano sempre nascoste alla vista del pubblico? Ulteriori fonti dimostrano il contrario.

Racconta Selfridge-Field, sulla scorta di ulteriori fascicoli della *Pallade Veneta* (non a firma di Coli Lucchese) che le esibizioni pubbliche erano relativamente frequenti, anche fuori dall'*Ospedale*. Inizialmente, la nobiltà, anche non veneziana, si recava presso gli *Ospedali* per assistere ai concerti; è questo il caso del Granduca Cosimo III de' Medici e del suo primogenito, il Gran Principe Ferdinando, che si recarono alla Pietà per sentire il liuto della Signora Franceschina alla messa in scena della *Santa Maria Egiziaca*, durante la Quaresima del 1688, sotto la direzione di Giacomo Spada (Selfridge-Field, 1986, p. 378). Successivamente in epoca settecentesca, le figlie di coro iniziarono a circolare per la città. Riferisce Cigogna:

A tale era giunta la celebrità de' Cori di quelle giovanette, che all'arrivo in Venezia degl'Imperatori, dei Re, de' Pontefici si davano ad essi cantate italiane, o nei loro Conservatorii, o in qualche palazzo della città, eseguite maestrevolmente da quelle figlie con grande lor laude e con generale ammirazione (Cigogna, 1842, p. 319).

Le uscite "professionali" delle *putte* di coro furono inizialmente visite a dimore private. È il caso di Angelica dal Tenor e Paolina dalla Viola,⁶ che ottennero nel 1691 il permesso di trascorrere alcune ore a casa della patrizia Giovanetta Vendramin (Giron-Panel, 2010a, p. 344). Similmente, «Vittoria Barbarigo Rezzonico, sposa dell'amministratore dei Mendicanti Giovanni Battista» ottenne che «Cecilia Tonini», la migliore cantante del coro, trascorresse un mese con lei in Terraferma sia nel 1728 che nel 1730; nel 1730 furono invitate addirittura tre musiciste nella casa patrizia (Giron-Panel, 2010a, p. 349). Ancora, «Maria Bassa ottenne, tra il 1725 e il 1762, non meno di trentatré autorizzazioni [...] per trascorrere un mese in Terraferma», ospite della moglie di un altro amministratore, «Lucietta Donà Zorzi» e di altre famiglie patrizie in villeggiatura (Giron-Panel, 2010a, pp. 349-350).

È possibile, però, che le uscite importanti, che riguardavano tutto il coro, fossero addirittura precedenti a tali frequentazioni private. Giron-Panel si concentra sul tardo XVIII secolo e molti esempi nella parte centrale del suo lavoro riguardano le figlie di coro di *Ospedali* ormai in declino (es.: Giron-Panel, 2010a, pp. 347 – 348). Quando parla di villa Contarini – famiglia patrizia notevolmente coinvolta nelle vicende degli *Ospedali* – riflette sul fatto che le "coriste" erano formate in loco, nel celebre «Luogo delle Vergini» (Giron-Panel, 2010a, p. 348). Questa osservazione è corretta per una villa funzionante a pieno regime. Cosa accadde, però, il giorno dell'inaugurazione della struttura?

Al riguardo, il *Mercurio Galante* dà notizia di come Contarini si fosse servito delle figlie di coro di un *Ospedale*:

Piazzola, nel Padovano, è il luogo dove si è dato questo grande Spettacolo. L'Opera è intitolata *Le Amazoni nell'Isole Fortunate* ed è il procuratore Marco Contarini che se ne è sobbarcato i costi. Questo nobile e ricco Veneziano ha intrapreso ciò non per vanità, ma per fare onore alla sua patria. Si può dire altresì che il piacere di contribuire al soccorso degli svantaggiati abbia svolto un qualche ruolo in questo progetto, poiché non è stato eseguito se non impiegando circa cento Ragazze che lui fa lavorare in un Ospedale, e che hanno guadagnato di che sostentarsi facendo tutto ciò che serve a questa Opera, con l'eccezione di ciò che riguarda la Carpentaria e la costruzione del Salone. Tutti gli abiti degli Attori sono Opere loro, così come le varie Decorazioni che cambiano la Scenografia. Se ne vedono vari Arazzi di piante, lavorati in piccolo punto. I Palazzi sono fatti di Colonne, Pilastrini e altri ornamenti dello stesso

6 Opportunamente soprannominate in base agli strumenti o al registro canoro di cui erano virtuose.

tipo [...], tutto è di queste Ragazze. Ciò che vi stupirà è che tutto è stato fatto così segretamente, che fino a pochi giorni prima dell'Opera, ciascuno ignorava che essa si sarebbe svolta (Anonimo francese, pp. 106-108; traduzione degli Autori)

Le figlie di coro avevano anche suonato? Secondo Gillio (2006, p. 334) e Bastianello (2017) è plausibile in ragione delle moltissime parti femminili previste per *Le Amazoni*: sembra quindi che il tema sia stato scelto in funzione della disponibilità di coriste – e non viceversa. Purtroppo, osserva sempre Gillio, non disponiamo di fonti esaustive sull'amministrazione degli Incurabili, di cui Marco Contarini era probabilmente amministratore.⁷ Per questa ragione, nel presente studio è stato ispezionato lo spartito manoscritto di Pallavicino, il compositore, ma esso non fornisce utili indizi (Pallavicino, 1679?). Invece, il libretto di Piccioli – che sarà anche autore della seconda *Clotilde* esaminata in questa sede – è più informativo. *Le Amazoni*, infatti, prevede, oltre ai ruoli principali: «Coro. Di cento amazoni. Di cento Mori. Di cinquanta amazoni a cavallo. Di Paggi. Di Guardie. Di Palafrenieri. Di Lachè» (Piccioli, 1679, p. A4). Se, come è ragionevole pensare, le *putte* furono reclutate allo scopo – e non solo per costruire le coreografie – ciò significherebbe che la *Figura 2*, cioè una delle illustrazioni introduttive del libretto del Piccioli, rappresenta un documento unico sulle ragazze dell'*Ospedale* degli Incurabili.

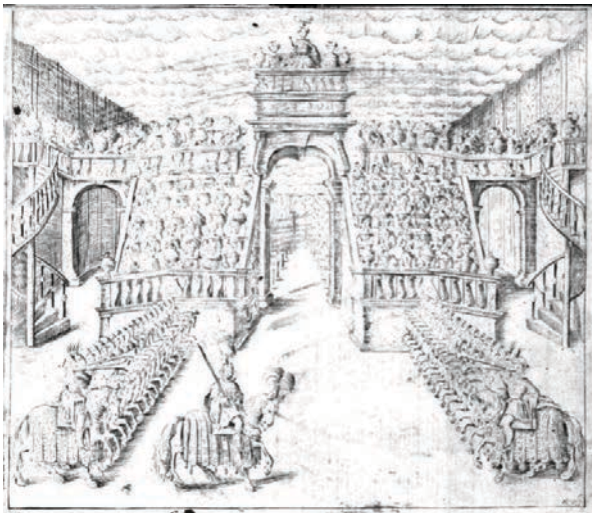


Figura 2. Illustrazione della disposizione di attori e comparse durante *Le Amazoni nelle Isole Fortunate* (Piccioli, 1679). Poiché il libretto che riporta questa raffigurazione risale a novembre 1679 e l'Opera, come testimoniato dal *Mercure Galant*, si tenne a dicembre (Anonimo francese, 1679), l'immagine potrebbe non corrispondere a come effettivamente si svolse l'esibizione.

⁷ Se diamo credito al *Mercure Galant*, si può circoscrivere l'*Ospedale* di riferimento di Marco Contarini per esclusione rispetto a quelli di cui abbiamo notizia. Egli non compare, nel 1678 – 1679, ai Mendicanti, alla Pietà e ai Derelitti (Giron-Panel, 2010b, pp. 66, 185, 244) – per cui restano solo gli Incurabili. Ad ogni modo, la medesima rassegna mostra come altri Contarini fossero inseriti in tutti gli *Ospedali* dell'epoca. Infine, il fatto che il librettista de *Le Amazoni* fosse il Piccioli e che, negli anni successivi, figura spesso come librettista per gli Incurabili, dà ulteriore forza alla tesi.

È successiva di almeno quarant'anni l'altra grande esibizione delle figlie di coro di cui abbiamo notizia. Anch'essa si tenne a Villa Contarini a Piazzola sul Brenta (Pincherle, 1957, p. 22).

Il quadro che emerge è quello degli *Ospedali* come istituti di formazione che, in ragione dei pubblici finanziamenti, prestavano man forte alle opere pubbliche promosse dai loro stessi amministratori. In particolare, si trattava di attività di messa in scena e intrattenimento. Pertanto, il ruolo delle ospiti degli *Ospedali*, intese nel loro complesso, spaziava dalla fabbricazione dei costumi di scena ai ruoli musicali più importanti – occupati, naturalmente, dalle *putte* di coro. L'impressione è quella di una grande forza lavoro pubblica, mobilitata all'occorrenza e completamente dedicata alla grande macchina scenica della Repubblica. Ciò svela il carattere "poroso" degli *Ospedali*, che agivano da filtro nei confronti del grande pubblico, ma che, per converso, favorivano l'attività delle famiglie patrizie attraverso un gioco di ingressi e di uscite, consentendo loro di esercitare un *soft power* sul pubblico indigeno e straniero e dominando la narrativa concernente la Repubblica. Ciò si ricongiunge alla nozione di mito pubblico di Giron-Panel (2010).

Racconta Robbins Landon (1993) che la Pietà, come gli altri *Ospedali*, era sotto il controllo di un consiglio di amministrazione composto sia da patrizi che da cittadini dell'alta borghesia veneziana: impiegati esperti tenevano registri accurati, che oggi forniscono agli studiosi una grande quantità di notizie. Fu quindi l'ampio declino del ceto signorile di Venezia e non, come ritiene Cigogna (1842, p. 319), una semplice cattiva gestione delle finanze, a determinare la chiusura degli *Ospedali*. Si trattava, infatti, di strutture costose che miravano ad assicurarsi prestazioni e standard assai elevati. E quando l'arco storico della Serenissima volse al termine, gli *Ospedali* chiusero – fatto salvo qualche tentativo successivo di recupero.

Al riguardo abbiamo notizia di un carteggio datato 1751 – 1800, in cui si menziona lo stato «aggravato» dell'*Ospedale* degli Incurabili e la necessità di un piano di recupero anche per quello dei Mendicanti (Anonimo veneziano, 1751-1800). Cigogna cita le *Memorie storiche sui stabilimenti musicali in Venezia* di Giuseppe Foppa⁸, che indica nel 1777 la data di chiusura di tre *Ospedali*:

Nell'anno 1777 [...], per lo sbilancio economico, cessò l'Amministrazione de' tre Ospitali *Incurabili*, *Ospedaletto*, e *Mendicanti*; furono licenziati i Maestri; e le figlie, quanto alla musica, ressero se medesime. Ma la celebrità di quegl'Istituti chiamò anche dopo assai maestri a dare a que'Cori le loro composizioni gratuitamente onde procacciarsi credito e profitto nei Teatri d'Italia; e ciò fu

⁸ Cigogna dà il manoscritto di Foppa per perduto. Tuttavia, stando a quanto riferito da Cigogna stesso, dovrebbe esserne entrato in possesso il «Cavaliere *Micheroux* di Milano» (Cigogna, 1842, p. 319). Se si tratta di uno dei due *Micheroux* (Antonio o Alessandro), è plausibile che il manoscritto sia collocato nel fondo Ghisolfi Imperatori, attualmente conservato dalla Società storica lombarda (MiBAC, 2023). All'atto della conduzione del presente studio, l'OPAC della Società storica lombarda risultava non consultabile e, pertanto, non è stato possibile verificare l'eventuale collocazione del testo di Foppa in tempi ragionevoli.

finchè si chiusero que'tre Istituti Musicali, ebbero altra destinazione gli Stabilimenti e rimase solo sussistente quello della *Pietà* diretto dal benemerito Maestro Primario della Basilica Marciana Giannagostino Perotti [...]. In quanto poi allo sbilancio economico de'detti Ospitali, molte cose da molti furono scritte e molti progetti furono fatti (Cigogna, 1842, pp. 319-320).

La liquidazione vera e propria degli Incurabili avvenne però il 29 maggio 1782, su decreto del Senato (Cigogna, 1842, pp. 300-301). Ciò fa supporre che il periodo in cui le figlie di coro si sostentarono da sole, cantando e suonando quanto fornito da compositori benefattori, costituisca un arco di tempo di circa un lustro.

4. I Maestri di coro e la formazione delle musiciste

Uno dei motivi dell'eccellenza delle esibizioni della *Pietà* dipendeva dal fatto che le "ragazze" erano spesso donne giovani o addirittura di mezza età, con alle spalle anni di formazione musicale e spettacoli. Come sostiene Glixon (1995), il boom dell'Opera a metà del XVII secolo rese la professione musicale particolarmente appetibile per le donne. Gli uomini, spiega Glixon, avevano una lunga tradizione di presenza nelle cappelle veneziane, ma l'eccessiva mascolinizzazione del mondo musicale aveva reso Venezia – e l'Europa – affamata di figure femminili (o ibride, come i castrati). Esistevano già celebri cantanti donne di inizio XVII secolo, ma si trattava principalmente di voci adatte alla musica da camera (Glixon, 1995, p. 510). Ciononostante, la professione musicale restava al centro di una contraddizione sociale: richiestissima da un lato, ma infamante dall'altro. Moran (2018), nella sua analisi delle vite delle primedonne italiane, dimostra addirittura che parte di tale notorietà era dovuta non solo al pregiudizio generalizzato nei confronti del genere femminile, ma anche a reali comportamenti capricciosi, quasi da "rock star", da parte delle più celebri protagoniste del periodo. Se, però, tale nomea riguardava principalmente le cantanti d'Opera, così non era per le *putte* di coro, parzialmente sacralizzate dalla natura "residenziale" della loro professione. Da questo punto di vista, pur condividendone gli svaghi, la loro traiettoria esistenziale era agli antipodi rispetto a quella delle Convertite. Una figlia di coro, infatti, difficilmente sarebbe stata identificata come una peccatrice, proprio perché la sua stessa esistenza si era svolta in seno a un'istituzione religiosa.

L'ampia e devota formazione musicale delle allieve, da parte degli *Ospedali*, potrebbe essere stata inizialmente motivata da scopi religiosi e pedagogici; tuttavia, negli anni, gli *Ospedali* divennero sempre più esposti alle necessità di mercato. Alla *Pietà* «erano presenti 1000 ragazze, 140 delle quali fornivano l'accompagnamento strumentale nelle esibizioni» (Wasielewski, 1893, p. 115); secondo Nemeitz, che è fonte primaria, il numero si aggirava attorno alle 900 unità (Nemeitz, 1726, p. 60). Secondo Nemeitz, questo *Ospedale* aveva «un'orchestra così squisita da trovarsi [un qualcosa di comparabile] al più nelle grandi corti – e suonano pure concerti più eccellenti» (Nemeitz,

1726, p. 62). Tra le attività formative delle ragazze, dei cui curricula non disponiamo (Giron-Panel, 2010, p. 259), figuravano: «timor di Dio[,] lettura[,] scrittura e [...] musica (Nemeitz, 1726, p. 60). La formazione musicale intensiva era riservata alle *figlie di coro*, distinte dalle comuni utenti dell'istituto.

La reputazione di spettacoli musicali di alta qualità presso gli *Ospedali* non si basava solo sulle offerte musicali di una manciata di virtuose; fu l'alto standard di esecuzione orchestrale della musica a rendere famosi i concerti "di *Pietà*". Dai ranghi del primo coro venivano selezionati i membri dell'orchestra, così come le soliste vocali e strumentali. Un numero considerevole di ragazze, alcune delle quali (soprattutto nubili) rimasero negli *Ospedali* fino alla mezza età, divennero "virtuose" vocali e strumentali e la loro fama si estese ben oltre Venezia: «Polonia e Gerdrut vi sono particolarmente famose per il canto, Tonina per l'organo, Prudenza per la tiorba, Susanna per l'oboe, Anna Maria per il violino [...]. Ai Mendicanti, [...] Therensia per la sua voce, Barbara per l'organo e l'oboe» (Nemeitz, 1726, p. 62). I nomi attribuiti alle virtuose erano solitamente seguiti dal tipo di voce o dallo strumento, ad esempio: «Angelica dal Tenor» oppure «Paolina dalla Viola» (Giron-Panel, 2010, p. 344).

Oltre alle maestre *assunte* tra le fila delle ragazze (non solo per insegnare e dirigere le prove ma anche e soprattutto per comporre nuove opere), anche i maggiori musicisti della città erano impegnati come *Maestri* dagli *Ospedali*. Queste erano posizioni ambite nella vita musicale veneziana, perché assicuravano un reddito fisso a direttori e musicisti e, allo stesso tempo, lasciavano abbastanza tempo libero ai *Maestri* per dedicarsi ad attività artistiche di specifico interesse. Praticamente ogni noto compositore attivo a Venezia tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo occupava almeno un posto temporaneo in uno degli *ospedali*. Dal 1672 Giovanni Legrenzi fu *maestro di musica* ai Mendicanti; dal 1701 al 1713 Francesco Gasparini prestò servizio come *maestro di coro* alla *Pietà*; Antonio Lotti, Johann Adolf Hasse (dal 1727) e Niccolò Jommelli furono alle dipendenze degli Incurabili; e Baldassarre Galuppi lavorò sia ai Mendicanti che agli Incurabili. Antonio Vivaldi fu legato all'*Ospedale* della *Pietà* per quasi quattro decenni, nonostante alcune interruzioni piuttosto lunghe (Kintzel & Muntz, 2016). Il *Maestro di coro* aveva generalmente una quantità di lavoro schiacciante. In occasione di ogni festa componeva o un oratorio o uno o più concerti, o musica leggera strumentale e vocale di ogni genere. Insegnava teoria oppure a suonare uno o più strumenti.

I *Maestri* erano affiancati dalle migliori musiciste, impiegate come loro assistenti. Godevano del titolo di «maestre», erano guidate da una «maestra di coro» e godevano di privilegi rispetto alle «figlie di coro»; queste ultime erano, a loro volta, trattate diversamente da coloro che svolgevano solamente attività scolare («figlie in educazione») e quelle che risiedevano all'*Ospedale* per ragioni economiche («figlie di spese») (Giron-Panel, 2010, p. 271).

Siamo anche al corrente di casi di autogestione da parte delle figlie di coro. Uno è quello menzionato da Cigogna (1842), che ebbe luogo in epoca tarda, quando gli *Ospedali* furono abbandonati dai loro amministratori. Sarebbe però particolarmente illuminante, se confermata, la storia di Chiara del Violin,

recentemente rievocata nella ricostruzione musicale dell'ensemble Europa Galante, diretta da Fabio Biondi e trasposta in un documentario (Biondi et al. 2013). Una sinossi del documentario riporta quanto segue:

Fu allieva di un'altra figlia di coro (Anna Maria, a sua volta allieva di Vivaldi) e raggiunse una fama considerevole grazie al mirabile virtuosismo con cui suonava il violino. Vivaldi stesso compose "per la sig.ra Chiara" un impegnativo concerto per violino e orchestra. Quando, con grande rammarico delle "putte", Vivaldi andò a Vienna e non fece più ritorno a Venezia, un altro quotato insegnante, Antonio Martinelli, compose per Chiara (ormai quarantenne) bellissimi concerti per viola d'amore. E Chiara divenne una virtuosa anche della viola d'amore. Quando la moda cambiò e i Veneziani s'invaghirono del canto napoletano e dello stile galante, si dimenticarono di Vivaldi e dei suoi epigoni, ma non di Chiara e del suo talento. Purtroppo la consapevolezza di questo talento portò Chiara e le altre figlie di coro a scontrarsi con l'insegnante napoletano di quegli anni, ritenuto (ingiustamente) un mediocre compositore in quanto "non cantante". Per orgoglio assunsero loro la direzione del coro della Pietà, ma questo non riportò l'ospedale ai fasti della prima metà del secolo. Il pubblico affluente, diminuito irrimediabilmente dopo il 1750, divenne solo un ricordo. Chiara, maestra di violino della Pietà, morì nel 1791, a 73 anni. Da povera orfanella venne elevata a virtuosa strumentista, conosciuta in tutta Europa e rinomata come una rockstar; nonostante la sua vita monastica, si ritrovò al centro delle rivoluzioni musicali che scossero il Settecento; fu protagonista della ribellione contro l'autorità negli anni in cui veniva contestato il ruolo dell'insegnamento; fece parte dell'autogestione di uno storico e rinomato conservatorio veneziano; passò gli ultimi anni della sua vita come una maestra in declino, che ricorda i bei tempi passati, i suoi successi e le sue sconfitte (Beccaria, 2015).

Biondi et al. citano il recupero di un diario manoscritto, ma, nel 2023, non c'è ancora un'edizione critica al riguardo e i fogli in questione, nell'orizzonte del presente studio, non sono risultati rintracciabili nei principali motori di ricerca nazionali e regionali. Secondo Katz (2016) è implausibile che una ricostruzione scenografica di questo tipo possa andare oltre la rappresentazione effimera di un personaggio reale. Si tratta comunque di una figura che, assieme alle compagne, testimonia la capacità di contestare e di sovvertire l'autorità.

Pur non conoscendo i curricula degli *Ospedali*, ne conosciamo i traguardi educativi. Epstein (2020) si dice sorpreso che, in assenza di una strutturazione profonda dell'esperienza formativa, le fanciulle apprendessero un'ampia varietà di strumenti. Tuttavia, non v'è prova che l'educazione fosse destrutturata solamente perché manchiamo di progettazioni scritte. Charles de Brosses sospetta una viva immersione delle figlie di coro nella pratica musicale:

Le loro voci sono adorabili per intreccio e leggiadria; perché qui non si sa cosa sia la gros-

solanità e i suoni intessuti alla francese. Zabetta, degli Incurabili, è in particolar modo stupefacente per l'estensione della sua voce e i colpi d'archetto che ha in gola. Secondo me, non c'è dubbio che si sia mangiata il violino di Somis. È lei quella che scatena tutti gli applausi e paragonarla a chiunque altra attirerebbe l'ira del popolo. Ma, ascoltate, amici miei, credo che ci capiamo e ve lo sussurro all'orecchio: Margarita dei *Mendicanti* è brava quanto lei e, anzi, mi piace di più (Brosses, 1858, pp. 215-216; trad. degli Autori).

Si assiste, quindi, a quella che Giron-Panel chiama «una pedagogia dell'eccellenza», probabilmente sostenuta non solo dall'assunzione di *Maestri* di qualità, ma anche da un sistema di tutoraggio interno suddiviso per classi d'età, che è perdurato *nonostante* i tentativi di controllarlo in maniera apicale (Giron-Panel, 2010, pp. 258-260). A quel punto, per riprendere il ragionamento di Epstein (2020), si è verificato un fenomeno inverso: non erano i grandi *Maestri* a crescere le *putte* di coro, bensì le *putte* di coro a offrire un enorme strumento di autorealizzazione per loro. Ciò significa che, senza un corpo di esecutori così versatile, diversi compositori e direttori non avrebbero potuto sperimentare. Invece, grazie alla messa a disposizione di esecutrici così poliedriche, le rivoluzioni musicali del Seicento e del Settecento veneziano hanno avuto luogo.

5. Conclusioni

Giron-Panel (2010) ha prodotto lo stato dell'arte degli studi storici sugli *Ospedali* veneziani. Il riesame delle fonti primarie in chiave storico-pedagogica dà conferma della sua tesi sul mito veneziano, facendo emergere diversi livelli di lettura: sia nelle testimonianze indigene, volte a rimettere in scena la gloria repubblicana attraverso l'Opera e le Orazioni delle figlie di coro; sia nelle testimonianze dei visitatori, affascinati da un'usanza per loro insolita, che mescolava reclusione e pubblica esibizione, alimentando il senso di mistero legato alla città di Venezia. Ma, come Giron-Panel (2010) e, in misura minore, Pincherle (1957) hanno già dimostrato, le condizioni materiali delle figlie di coro erano assai diverse da quanto favoleggiato e presentavano il caso di Istituti di carità che, con i loro servizi si prestavano, da un lato, all'avanzamento della carriera dei patrizi "villeggianti", i quali esercitavano, attraverso gli *Ospedali*, il controllo mediatico sulle narrative "nazionali"; dall'altro, consentivano una socializzazione sistematica delle figlie del coro, costituendo quindi un apparato di inserimento sociale e ulteriori opportunità per la vita adulta.

La nostra comparazione dei libretti de *La Clotilde* ovvero *la Francia convertita* di Coli Lucchese (1686) con la *Clotilde* di Piccioli (1688) corrobora l'idea che le figlie di coro non fossero pienamente incluse nelle dinamiche "conventuali", benché condividessero con conventi e monasteri sia l'importanza per l'educazione musicale che la porosità tipica di istituzioni che non sono affatto "chiuse al Mondo". Se, infatti, l'opera teatrale scritta per le Monache della Giudecca si concentra sugli intrecci amorosi, in linea con il sentimento libertino che si narra albergasse nei chioschi veneziani,

la *Clotilde* di Piccioli (1688) è più marcatamente tragica e, nella sua sinteticità, sacrifica l'azione scenica al canto di preghiera – come, del resto, era tipico del genere delle Orazioni. Non sembra quindi, nonostante le diverse traiettorie esistenziali delle figlie di coro, che le figlie di coro partecipassero alle forme di resistenza tipiche delle donne patrizie – e, in special modo, quelle costrette alla vita monastica. Le une, però, formavano le altre e, con Giroux (1981), si può asserire che gli *Ospedali* ospitassero le contraddizioni tipiche delle relazioni egemoniche di tipo gramsciano: opportunità di emancipazione e autonomia da parte di una categoria umana svantaggiata, ma sempre nella prospettiva di un asservimento allo *status quo* nazionale che sfrutta la morale come elemento di richiamo all'ordine sociale. Ciò è ulteriormente ribadito dalla nostra ermeneutica di un altro libretto di Piccioli (1679) che, relativamente presto nella storia musicale degli *Ospedali*, illustra le dinamiche di potere insite nella graduale professionalizzazione delle figlie di coro come “operatrici pubbliche” del mondo dello spettacolo veneziano al servizio delle famiglie coinvolte nell'amministrazione dei loro istituti. Il tema stesso dell'Opera di Piccioli, *Le Amazoni*, funge, retrospettivamente (oltre che materialmente, attraverso le sue illustrazioni) da rappresentazione delle figlie di coro come “corpo d'armata” femminile della musica. Alla femminilità guerriera del mito antico, Venezia sostituiva quello della femminilità musicista.

Quanto sopra costituisce, in sostanza, un primo traguardo formativo, che condivide sì aspetti di assoggettamento, ma anche benefici a medio e lungo termine per le educande. È, naturalmente, un risultato a livello di competenze di comunità e, si potrebbe aggiungere, di cittadinanza, anche se non in senso pienamente democratico – bensì nell'ottica di quella che Cambi avrebbe definito un fervore razionalizzante dei sistemi educativi dell'epoca (Cambi, 1999, pp. 263 – 265). Vi sono, inoltre, altri traguardi formativi, legati alla formazione del talento musicale, che meriterebbero un ulteriore studio autonomo guidato dalle categorie del successo formativo, cioè: apertura della carriera, superamento delle disuguaglianze, equità delle pari opportunità, sviluppo delle capacitazioni sociali (Margiotta, 2018, pp. 144 – 151).

Riferimenti bibliografici

- Anonimo francese. (1679). Les Amazones dans les Isles fortunées, Opéra de Venise. *Mercure Galant*, 1679(12), 108 – 122. Retrieved December 31, 2022, from <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62222098>
- Anonimo veneziano. (1751 – 1800). *Temperamento per lo Spedale degl'Incurabili, e piano Marangoni per esso e per quello dei Mendicanti* [manuscript]. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Correr 113/1305 (= Misc. Correr X 1305), cc. 6, pp. 388 – 398. Retrieved December 30, 2022, from <https://tinyurl.com/yck72umt>
- Bastianello, E. (2017). L'inaugurazione del Teatro Contarini a Piazzola sul Brenta (1679): Documenti nella stampa periodica e cronachistica del tempo (con la pubblicazione integrale dell'articolo pubblicato nel “*Mercure Galant*”, il 30 dicembre 1679). *Engramma*, 146, 3183. Retrieved December 30, 2022, from https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3183
- Beccaria, S. (2015). Le putte di Vivaldi. *BsidesMagazine*, September 15, 2015. Retrieved December 30, 2022, from <https://www.bsidesmagazine.com/books/le-putte-di-vivaldi/>
- Biondi, F., Le Moli, L., Guarnieri, A., Camozzi, A., & Romanini, A. (2013). *Il Diario di Chiara: Confessioni di una figlia di Choro*. Parma: Fondazione Teatro Due. Retrieved December 30, 2022, from <https://www.teatrodue.org/il-diario-di-chiara-2/>
- Brosses, C. de (1858). *Le president de Brosses en Italie: lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740, Tome I* (2nd ed. By M. R. Colomb). Paris, Quai des Augustins: Didier et Ce. (Original work published 1799). Retrieved December 30, 2022, from <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39895g>
- Burney, C. (1789). *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period* (Vol. 4). London: Payne and Son, Robson and Clark, G. G. J. and J. Robinson. Retrieved December 30, 2022, from https://archive.org/details/bub_gb_M-9CAAAAcAAJ/
- Caffi, F. (1850?). *Notizie per una Storia teatrale*.
- Caffi, F. (1854). *Storia della Musica Sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797* (Vol. 1). Venezia: Antonelli. Retrieved December 30, 2023, from https://archive.org/details/bub_gb_1DwBQKgl0JIC/
- Cambi, F. (1999). Il Settecento: razionalizzazione educativa e laicismo pedagogico. In F. Cambi, *Storia della Pedagogia* (4th ed.) (Cap. 5, pp. 262 – 306).
- Candé, R. (de) (1967). *Vivaldi*. Paris: Editions du Seuil.
- Cigogna, E. A. (1842). *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cigogna cittadino veneto* (Vol. 5). Venezia: Giuseppe Molinari. Retrieved December 30, 2022, from <http://id.sbn.it/bid/PUV0734697>
- Coli Lucchese, F. (1686). *La Clotilde ovvero la Francia convertita: Commedia in prosa recitata dalle Reverende Madri del Monisterio delle convertite della Giudeca di Venezia*. Venezia: Antonio Tiv[i]ani. Retrieved December 30, 2022, from <http://id.sbn.it/bid/MILE021522>
- Coli Lucchese, F. (1687). *Pallade Veneta, 1687*(agosto). In E. Selfridge-Field (1986), *Music at the Pietà before Vivaldi, Early Music*, 1986(August), 373–386.
- Cowan, A. (2007). *Marriage, Manners and Mobility in Early Modern Venice*. Ashgate.
- Epstein, D. (2020). *Por que os generalistas vencem em um mundo de especialistas*. Globo Livros.
- Fenlon, I. (2007). Music in Monteverdi's Venice. In J. Whentham & R. Wistreich (Eds.), *The Cambridge Companion to Monteverdi* (1st ed.) (pp. 163 – 178). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521875-257.014>
- Foucault, M. (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard.
- Giorn-Panel, C. (2010b). *À l'origine des conservatoires: Le modèle des ospedali de Venise (XVIe–XVIIIe siècles): Annexes* [Doctoral dissertation]. Université de Grenoble, Università Ca' Foscari – Venezia. Retrieved February 15, 2023, from <http://hdl.handle.net/10579/1140>
- Giron-Panel, C. (2010a). *À l'origine des conservatoires: Le modèle des ospedali de Venise (XVIe–XVIIIe siècles)* [Doctoral dissertation]. Université de Grenoble, Università Ca' Foscari – Venezia. Retrieved February 15, 2023, from <http://hdl.handle.net/10579/1140>
- Giron-Panel, C. (2015). Annexe 3: livrets d'œuvres écrites pour les ospedali. In *Musique et musiciennes à Venise: histoire sociale des ospedali* (pp. 925 – 999). Roma: École française de Rome.
- Giroux, H. A. (1981). *Ideology, Culture, and the Process of Schooling*. Temple University Press.
- Glixon, B. L. (1995). Private lives of public women: prima donnas in mid-seventeenth-century Venice. *Music & Letters*, 76(4), 509 – 531. Retrieved December 30, 2022, from <https://www.jstor.org/stable/737466>
- Heller, W. (2005). Varieties of Masculinity: Trajectories of the Castrato from the Seventeenth Century. *British Journal*

- for *Eighteenth-Century Studies*, 28, 307 – 321. <https://doi.org/10.1111/j.1754-0208.2005.tb00304.x>
- Katz, B. (2016). Racconto di due città. *Early Music*, August 2016, 498 – 500. <https://doi.org/em/caw067>
- Kintzel, R., & Muntz, C. E. (2016). Vivaldi, Gasparini, Mary Magdalene, and the Women of the Pietà. *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, 20, 27 – 56. <https://doi.org/10.1353/wam.2016.0002>
- Lindgren, L. (1984). La Carriera di Gaetano Berenstadt, Contralto Evirato (ca. 1690–1735) (tr. it. di S. Durante). *Rivista Italiana di Musicologia*, 19(1), 36 – 112. Retrieved December 30, 2022, from <https://www.jstor.org/stable/24318218>
- Meyer-Baer, K. (1971). Communication. *Journal of the American Musicological Society*, 24(1), 139 – 140. <https://doi.org/10.2307/830906>
- MiBAC. (2023). Ghisolfi Imperatori, famiglia. *Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche*. Retrieved March 20, 2023, from <https://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/suisa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=217362>
- Molmenti, P. G. (1905). *Storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica*. Roma: Istituto italiano d'arti grafiche. Retrieved December 30, 2022, from <https://archive.org/details/lastoriadivenez00molmgoog>
- Moran, F. (2018). Scandalous by Profession: Opera in Eighteenth-Century Europe. *Armstrong Undergraduate Journal of History*, 8(2), 42 – 54. <https://doi.org/10.20429/aujh.2-018.080203>
- Nemeitz, J. C. (1726). *Nachlese besonderer Nachrichten von Italien: Als ein Supplement von Misson, Burnet, Addison, und andern, welche ihre in diesem Theil von Europa gethane Reisen der Nachwelt in Schrifften hinterlassen haben. Zum Nutzen derjenigen insonderheit, so in Italien zu reisen gedencken*, (Vol. 1). Leipzig: Friedrich Gleditschens seel. Sohn. Retrieved December 30, 2022, from https://www.google.it/books/edition/Nachlese_besonderer_Nachrichten_von_Ital/5ABYAAAACAAJ?hl=en&gbpv=0
- Pallavicino, C. (1678?). *Le Amazoni* [Manuscript musical score]. Biblioteca Nazionale Marciana, Contarini It. IV, 384 (=9908). Retrieved December 30, 2022, from <https://opac.sbn.it/risultati-ricerca-avanzata/-/opac-adv/detail/MMS0099330?>
- Paribeni, G. C. (1934). Mottetto. *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, Vol. 23. Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Retrieved December 30, 2022, from https://www.treccani.it/enciclopedia/mottetto_%28Enciclopedia-Italiana%29/
- Piccioli, A. (1679). *Le Amazoni nell'Isole Fortunate: Drama per Musica del Dottor Piccioli Da Rappresentarsi in Piazzola, nel Nobilissimo Teatro dell'III. et Eccell. Sig. Marco Contarini Proc. di San Marco*. Biblioteca nazionale Braiense, Corniani Algarotti Racc.Dramm.2799/1. Padova: Pietro Mar. Frambotto. Retrieved December 30, 2022, from <https://opac.sbn.it/risultati-ricerca-avanzata/-/opac-adv/detail/MUS0009512?>
- Piccioli, A. (1688). *Clotilde, oratorio del dottor Piccioli da recitarsi nel Pio Ospedale degl'Incurabili*. Venezia: Andrea Poletti. Retrieved December 30, 2022, from <http://id.sbn.it/bid/MUS0008924>
- Pincherle, M. (1957). *Vivaldi: Genius of the Baroque*. New York: Norton & Company. (Original work published 1955)
- Robbins Landon, H. C. (1993). *Vivaldi: Voice of the Baroque*. New York: Thames and Hudson.
- Rousseau, J. - J. (1922). *Les Confessions, Tome II*. Paris: Jules Tallandier. (Original work published 1789) Retrieved December 30, 2022, from <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61060751>
- Selfridge-Field, E. (1986). Music at the Pietà before Vivaldi. *Early Music*, 1986(August), 373-386. <https://doi.org/10.1093/earlyj/14.3.373>
- Talbot, M. (1989). The Fortunes of Vivaldi Biography, from Pincherle to the Present. *Chigiana*, 41, 113-135. Reproduced in M. Talbot (Ed.), *Vivaldi* (pp. 3-25). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315084176>
- Talbot, M. (2006). *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*. Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press.
- Toso Fei, A. (2022). Le Putte del Coro, gli “usignoli” degli antichi ospedali. *Il Gazzettino*, 18 Aprile 2022. Retrieved December 30, 2022, from https://www.ilgazzettino.it/nord-dest/venezia/ritratti_veneziani_putte_del_coro_alberto_toso_fei-6635663.html
- Vaubel, R. (2005). The Role of Competition in the Rise of Baroque and Renaissance Music. *Journal of Cultural Economics*, 29(4), 277–297. <https://doi.org/10.1007/s10824-005-0699-9>
- Wasielewski, W. J. von (1893). *Die Violine und ihre Meister*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Retrieved December 30, 2022, from <https://archive.org/details/violineundihre00wasi>
- Whiting, J. (2005). *The Life and Times of Antonio Lucio Vivaldi*. Hallandale Beach, FL: Mitchell Lane.
- Wright, E. (1730). *Some Observations Made in Travelling through France, Italy &c. In the Years 1720, 1721, and 1722*. London, Inner-Temple Lane: Tho. Ward and E. Wicksteed. Retrieved December 30, 2022, from <https://archive.org/details/someobservations01wrig>