

L'ORATORIO MUSICALE ITALIANO E I SUOI CONTESTI

(SECC. XVII-XVIII)

Atti del convegno internazionale
Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18-20 settembre 1997

a cura di
PAOLA BESUTTI



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMII

ANNO LXXV - N. 1 - 1975
RISTAMPATO PER LA SAGRA MUSICALE UMBRA

L'ORATORIO MUSICALE ITALIANO E I SUOI CONTESTI

(SECOLO XVIII)

Aut. del Registro Inter-Statale
Perugia, 28/10/1975 - N. 1000/10000/1975

Perugia
Sagra Musicale Umbra



Publicazione finanziata dalla Sagra Musicale Umbra

ISBN 88 222 5153 9

EDIZIONE EDITORIALE
1975

PRESENTAZIONE

Quando nel corso dell'edizione 1996 della Sagra Musicale Umbra, la prima dopo anni di stanca e sempre più stentata sopravvivenza a essere curata da un nuovo e giovane gruppo di lavoro, si decise di organizzare un convegno internazionale dedicato ai rapporti sviluppatisi nei secoli tra culto mariano e forma musicale (Perugia, 18-19 settembre 1996), a fronte di un programma ricco di esempi concreti di tali rapporti, non era ancora ben chiara la prospettiva nella quale considerare tale iniziativa.

Il successo di quell'esperienza e l'interesse mostrato dagli studiosi nei confronti della Sagra come possibile riferimento per periodici incontri di studio ci convinse l'anno seguente non solo a ripetere, ma addirittura a incrementare l'investimento nel settore, con un impegno di energie finanziarie sempre più cospicuo, non solo in senso assoluto, ma soprattutto in proporzione al costante assottigliamento del budget totale a disposizione della Sagra. Fu quindi organizzato un più ampio convegno internazionale dedicato all'oratorio italiano, che ebbe subito il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, in seguito disponibile anche alla proposta di inserimento degli atti relativi in questa prestigiosa collana.

Uno sguardo retrospettivo sulla storia cinquantennale della Sagra Musicale Umbra inserisce tale iniziativa in un contesto molto meno estraneo agli aspetti scientifici di quanto presumibile dalla sua natura di manifestazione concertistica e dall'assenza di realtà istituzionali di studio nel suo assetto; questo non solo perché seppur in modo saltuario tavole rotonde a latere si erano comunque via via organizzate nel corso degli anni, ma soprattutto perché l'origine stessa del festival si iscrive secondo un piano ben preordinato nelle esecuzioni e rappresentazioni seguite come pratica illustrazione ai corsi di storia della musica tenuti all'università per stranieri di Perugia dal conte Guido Visconti di Modrone tra il 1934 e il 1936, come recentemente ha chiarito lo studioso perugino Stefano Ragni (Guido Visconti di Modrone a Perugia: i corsi di storia della musica all'Università per Stranieri e l'aurora della Sagra Musicale Umbra, Perugia, Sagra Musicale Umbra, 1998).

PRESENTAZIONE

Insomma, sia dal passato sia dal presente sembrano giungere indicazioni concordi sulla prospettiva verso cui muovere i passi successivi, alcuni peraltro già previsti come la pubblicazione degli atti relativi al convegno del 1999, dedicato a I festival musicali in Europa tra Ottocento e Novecento.

Se la direzione da noi intrapresa sia anche scientificamente valida, sarà la valutazione critica di queste prime prove a darne certezza.

CARLO MINISTRINI

Direttore del Settore Scientifico e di Ricerca Musicologica
della Sagra Musicale Umbra

PREMESSA

A compendiare il senso degli studi radunati in questo volume è la nozione di 'contesto' che, evocata dal titolo, riflette l'intenzione di considerare l'oratorio musicale italiano non tanto in una dimensione storico geografica quanto piuttosto come testimonianza di un universo culturale complesso e sempre ridefinito dalla dialettica comunicativa fra i testi e le loro varie occasioni. Durante l'ultimo ventennio la letteratura specialistica, già relativamente ricca di monografie dedicate a singoli autori o ad aree geografiche omogenee, ha registrato il consistente incremento delle edizioni moderne e l'avvio di solide ricerche sulle modalità di diffusione e trasmissione (H. E. Smither), i tempi sembrano quindi maturi per osservare l'oratorio musicale italiano in una nuova e forse più ambiziosa prospettiva ermeneutica.

Agli studiosi intervenuti al convegno, del quale si offrono qui agli atti, convenientemente ampliati e rivisti alla luce dei dibattiti e confronti favoriti da quell'incontro perugino, è quindi stato chiesto di analizzare l'oratorio musicale come un sistema di comunicazione immerso nei propri mutevoli contesti, vagliando terreni d'indagine diversi e, almeno nella fattispecie dell'oratorio musicale, ancora poco esplorati: le condizioni produttive ed esecutive, la committenza fra istituzioni ecclesiastiche, laiche e secolari, le modalità di fruizione in Italia e all'estero, le motivazioni devozionali o altrimenti qualificabili, le funzioni, le fisionomie librettistiche e i rapporti con le fonti, le scelte drammaturgiche, le soluzioni spettacolari implicite o esplicite. L'obiettivo generale della ricontestualizzazione dell'oratorio è stato ovviamente realizzato dai singoli autori autonomamente, secondo scelte congeniali: alcuni studiosi si sono concentrati sulla produzione di una certa area, altri hanno intrapreso percorsi trasversali a partire da testi o da soggetti ben determinati. In tutti unanime è stato però lo sforzo di superare la cronistoria locale e di colmare lacune della storiografia corrente.

Questa, per così dire, *concordia discors* tra il progetto generale e le sue diverse 'pronunce' se, da una parte, ha ampliato lo spettro degli esiti interpretativi, generando in qualche caso risultati insospettabili, d'altra parte ha reso

più problematica la sistemazione dei contenuti in un sommario coerente. Separare quanto riguardava la produzione oratoriale di determinate aree geografiche da quanto ineriva alla lettura testuale e drammaturgica avrebbe infatti rischiato di riprodurre, almeno in superficie, l'usata alternativa fra cronistoria e analisi, il che non rispondeva agli scopi e agli esiti del progetto. Di qui la scelta di una prospettiva, insieme, geografica ed europea, intesa a far risuonare, dalla Sicilia fino all'Inghilterra, le diverse espressioni culturali dell'oratorio musicale italiano, senza trascurare testi di più ampia circolazione (N. Dubowy, S. Lorenzetti), ma lasciando emergere quella dinamica pluricontestuale che ispira il titolo di questo volume e della quale vengono illustrati alcuni esempi.

Se infatti, riguardo alla Sicilia, ancora urgente è la necessità di accrescere e perfezionare le conoscenze storiche e di ritornare a discutere, alla luce delle nuove acquisizioni, sulle affinità e sulle differenze fra i generi, variamente denominati e tuttavia, quanto alla fenomenologia testuale e rappresentativa, sostanzialmente analoghi a forme oratoriali altrove diffuse (L. Buono, A. Marcellino e S. Maugeri), ampiamente esplorata e descritta è invece l'area romana, il cui repertorio oratoriale può, fra l'altro, essere analizzato mediante letture di tipo figurale, abili a disvelare i reconditi messaggi politici di taluni testi (S. Franchi). In entrambi i casi sarebbe comunque riduttivo parlare semplicemente di 'oratorio in Sicilia' o di una non meglio precisata 'committenza del principe Livio Odescalchi', come sarebbe riduttivo parlare di oratorio in Umbria (G. Ciliberti), o in Toscana (J. Grundy Fanelli), o a Mantova (P. Besutti), o a Venezia (C. Steffan), o a Milano (M. Vaccarini), o infine a Vienna (H. Seifert) e a Londra (L. Lindgren). In ciascuno di questi casi, oltre all'integrazione e verifica dei dati, oltre all'individuazione di una chiave storica adeguata a interpretare ogni specifico concorso di fattori pratici, etici ed estetici, ci si è proposti di porre in evidenza almeno alcune, fra le tante, possibilità di decodificazione trasversale, in modo da verificare l'efficacia metodologica della comparazione intercontestuale. Come, per esempio, la già menzionata lettura 'politica' di alcuni soggetti oratoriali travalica il contesto romano al quale è applicata in questo volume (S. Franchi), così l'importanza dei modi e dei luoghi di esecuzione (dimensione, collocazione, apparati) ai fini di una corretta valutazione delle forme di produzione e fruizione dell'oratorio va al di là dell'ambiente mantovano (P. Besutti) e dell'ambiente veneziano (C. Steffan). Del pari: come l'illuminante analisi della struttura drammaturgica, integrata fra testo musica e didascalie implicite o esplicite e qui applicata a due versioni scarlattiane di uno stesso soggetto (N. Dubowy) si dimostra funzionale anche per l'oratorio, così uno specifico studio su sant'Ermenegildo, fortunato soggetto letterario e oratoriale (S. Lorenzetti), lascia intravedere le acquisizioni conoscitive derivabili da un più accurato scandaglio delle fonti storiche, agiografi-

che e letterarie correlate alla librettistica oratoriale. E ancora: la necessità di una impregiudicata valutazione delle variabilità di funzioni e scopi dell'oratorio, non sempre originato da esigenze devote, scaturisce da uno studio concentrato sulle congregazioni bolognesi (J. Riepe), ma assume una portata generale che travalica il suo oggetto specifico.

Si potrebbe continuare, ma i lettori sapranno trarre dalle pagine seguenti i contributi più consentanei ai loro interessi. Ciò che preme invece ribadire è che la scelta di ordinare i saggi in una sequenza incardinata su un asse geografico spera di essere riuscita, da un lato, a rendere evidente l'ampiezza del progetto e, dall'altro lato, a evitare artificiose distinzioni fra indagini generate, invece, da intenti comuni. È auspicabile che le conoscenze, le documentazioni, le idee, gli spunti presenti nel volume vadano a incentivare altre ricerche sull'oratorio musicale italiano, e a tal fine è stato particolarmente curato l'aspetto dell'accesso alle informazioni. Dal punto di vista bibliografico, e quindi dello stato dell'arte sull'argomento, il resoconto di Howard E. Smither e i singoli saggi sono aggiornati al periodo di redazione delle versioni definitive dei testi, tuttavia durante il periodo di preparazione del volume si è provveduto ad aggiornare le citazioni relative a scritti annunciati e nel frattempo pubblicati.

Quanto all'indicizzazione, oltre a quello dei nomi sono stati compilati un indice degli incipit testuali e uno dei titoli di oratori menzionati. Nel caso degli incipit testuali, ogni specialista ben conosce l'imprescindibile contributo derivabile dalla possibilità di confronto testuale ai fini della ricostruzione della circolazione e della ricorrenza di oratori da un'area all'altra. Nel caso dei titoli l'apporto è certamente meno significativo, a causa della mutevolezza e dell'enorme numero delle intitolazioni a fronte di un repertorio di argomenti relativamente più contenuto, tuttavia essi consentono di inseguire in molti casi la ripresa di soggetti o il rimando da un oratorio a un altro. Valutando di volta in volta l'opportunità, in quest'ultimo indice sono stati talora inclusi titoli di dialoghi, drammi sacri e altre forme affini ma diverse dall'oratorio musicale, riportandone sempre in questo caso la definizione di genere.

Proprio la discussione sui diversi generi devozionali e sulle loro modalità esecutive ha contribuito a mantenere desta l'attenzione degli studiosi partecianti al progetto su uno degli obiettivi che sin dall'inizio ci si è tenacemente proposti di raggiungere: la verifica della 'vocazione rappresentativa' dell'oratorio. Tra i luoghi comuni storiografici che vanno sempre più vacillando sotto i colpi delle nuove acquisizioni scientifiche è infatti il presunto carattere 'non rappresentativo' dell'oratorio musicale italiano. Che, almeno per tutto il Seicento e il primo Settecento, le esecuzioni degli oratori si distinguessero generalmente da quelle operistiche per la diversità di ambientazione e per l'assenza di costumi di scena non implica che esse fossero del tutto prive di connotati

rappresentativi. Per esempio, vari contributi di questo volume mostrano, sulla base di dati documentari per lo più inediti, come la pratica oratoriale, quando non era ospitata in ambienti a ciò delegati come appunto gli oratori, determinasse un mutamento dei luoghi occasionalmente prescelti per l'esecuzione, mediante apparecchiatura, riarredo, trasferimenti provvisori di tappeti, di mobilia e addirittura di opere figurative. I segni, gli oggetti, i colori, erano dunque la manifestazione di una vocazione spettacolare e tradivano l'esigenza di ambientare l'oratorio musicale in un 'teatro della devozione', che se non era un teatro comunemente inteso, non era neanche un luogo anodino, giacché, in un ambiguo connubio di fervore spirituale e curiosità mondana, presupponeva un suo proprio codice visivo e allusivo.

Definire analogamente 'non rappresentativo' l'oratorio musicale in quanto eseguito senza una gestualità scenica e attoriale pare ormai semplicistico e storicamente poco attendibile. Gli studi sulle raffinate tecniche dell'*actio* retorica applicata alla predicazione, il sempre più ricco repertorio di didascalie estraibili dai testi oratoriali, l'analisi delle potenzialità evocative – per esempio in funzione realistica – del disegno musicale, nonché il talento degli stessi interpreti, acclamati non meno per le abilità attoriali che per le qualità vocali (si pensi all'impiego delle virtuose), inducono a immaginare anche per l'oratorio un tipo di teatro d'azione, sia pure di un'azione risolta in una più sobria visualizzazione scenica. Non è anzi inverosimile che, in veste di fruitori passivi, gli stessi partecipanti al 'rito' adeguassero sé stessi all'evento mediante l'abbigliamento e altri modi acconci alla circostanza. Teatro della voce, teatro della mente: comunque teatro vero, secondo un codice che si può immaginare sospeso fra rappresentazione e rito secolare.

PAOLA BESUTTI

PAOLA BESUTTI

ORATORI IN CORTE A MANTOVA:
TRA BOLOGNA, MODENA E VENEZIA

La produzione di oratori segna e contraddistingue la storia musicale della corte dei Gonzaga di Mantova tra la fine del Seicento e i primi anni del Settecento. La vita musicale della città durante gli ultimi settant'anni del ducato gonzaghesco, tra il sacco del 1630 e la dissoluzione del 1707, analogamente a quella di altri centri prossimi per area geografica e situazione politica, appare scandita dall'importazione e adattamento di eventi operistici già altrove uditi. Caratteristici risultano invece alcuni tratti: anzitutto le inconsuete forme di dipendenza sperimentate fra la corte e lo sproporzionato stuolo di cantanti in qualche modo legato a essa; in secondo luogo l'attività oratoriale, affine per taluni elementi a quella di altre città, ma peculiare per altre condizioni di produzione e fruizione attuate. Prodotto come a Modena dalla corte, l'oratorio a Mantova assume esteriormente forme riconducibili a modelli di ambito secolare diffusi nelle 'corti' aristocratiche e cardinalizie di Bologna, Roma e dello stato pontificio in genere,¹ ma rispetto a questi ne approfondisce la vocazione laica e disimpegnata, vicina ai clamori del carnevale veneziano con il quale si documentano qui per la prima volta legami concreti e non solo ideali.

I. LE FONTI

Una breve premessa metodologica pare opportuna. La presenza dell'oratorio musicale a Mantova è testimoniata dalla quaresima del 1672. Durante i trentacinque anni che separano quella data dalla fine del ducato sono stati do-

¹ Si vedano in questo volume i contributi di Saverio Franchi e di Juliane Riepe.

cumentati oltre ottanta titoli, e si tratta certamente di una stima per difetto. La tavola cronologica offerta in appendice sintetizza i dati sinora raccolti e costituisce un aggiornamento rispetto a un precedente stadio della ricerca.²

Mancando a Mantova un nucleo consistente di libretti e partiture, per ricostruire la locale cronistoria dell'oratorio è stato necessario ricorrere a una vasta ed eterogenea documentazione: inventari degli stampatori locali, documenti d'archivio, repertori di libretti. Gli elenchi³ di titoli usciti per i tipi di Aurelio, Ludovico e Pietro Osanna, nonché di Giovan Battista Grana, attivo dal 1694 al 1710, e di Alberto Pazzoni, in attività dal 1698, hanno costituito il punto d'avvio. Questi repertori menzionano quarantatre libretti di oratori, stampati a Mantova tra il 1672 e il 1706, corrispondenti a circa la metà dei titoli complessivamente individuati. Eccettuati cinque casi,⁴ dei libretti citati in questi inventari esistono ancora esemplari, non sempre segnalati dai moderni strumenti di ricerca.⁵ Tra questi ultimi, i repertori curati da Allacci,⁶ Salvio-
li⁷ e Sartori⁸ hanno comunque consentito di accrescere la cronistoria complessivamente di altri otto titoli.

² PAOLA BESUTTI, *Rapporti fra opera e oratorio in area medio-padana (sec. XVII): Mantova*, in *Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones, V Comunicaciones libres*, Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Madrid, 3-10 aprile 1992), edición de Ismael Fernández de la Cuesta y Alfonso de Vicente, «Revista de Musicología», XVI, n. 5, 1993 [1997], pp. 2921-2941.

³ EMILIO FACCIOLO, *Mantova. Le lettere*, Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la Storia di Mantova, 1963, III, pp. 33-41. Gli elenchi sono stati ricostruiti sulla base delle ricerche dello studioso ottocentesco Carlo D'Arco e delle fonti ancora esistenti; gli appunti di D'Arco sono consultabili in Mantova, Archivio di Stato (d'ora in poi I-MAa), *Documenti Patrii Raccolti da Carlo D'Arco*, busta 239, «Drammi, Oratori, Commedie, Balli ed altri libri dimostranti le varie lezioni teatrali fatte in Mantova a partire dall'anno 1674 inclusivamente fino all'anno 1809, segnate in tutto 78 schede»; si veda pure I-MAa, *Documenti Patrii Raccolti da Carlo D'Arco*, busta 48, cc. 216-302, «Biblioteca Mantovana ossia Catalogo delle Opere stampate di Autori Mantovani dell'Avvocato Leopoldo Camillo Volta».

⁴ A proposito dei libretti attualmente irreperibili, è interessante notare come in ben tre casi su cinque, la dispersione della fonte sia assai recente. La miscellanea 360/15 della Biblioteca Comunale di Mantova, ancora disponibile negli anni Cinquanta del nostro secolo, periodo in cui furono redatti gli inventari degli stampatori citati alla nota 3, risulta infatti dispersa all'inventariazione compiuta nel 1966; questa miscellanea conteneva sette libretti di oratorio di cui tre in copia unica e quindi a tutt'oggi irreperibili: *La caduta di Lucifero* (Osanna, 1681), *L'angiolo custode* (Osanna, 1682), *Placar l'ira del ciel ponno ugualmente un guerriero, un amante, un penitente* (Grana, 1694).

⁵ Ci si riferisce in particolar modo a CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-94. L'ultima colonna di destra della tavola cronologica dà conto per ciascun titolo o libretto dei riferimenti archivistici e bibliografici.

⁶ LEONE ALLACCI, *Drammaturgia [...] accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1755: *La casta Susanna* (Mantova, Grana, 1699).

⁷ GIOVANNI SALVIOLI - CARLO SALVIOLI, *Bibliografia universale del Teatro Drammatico italiano con particolare riguardo alla storia della musica italiana*, I, Venezia, Ferrari, 1903: *Costantino* (1682) del quale però non resta altra traccia.

⁸ SARTORI, *I libretti italiani a stampa* cit: *S. Anselmo* (Mantova, Osanna, 1683); *Il martirio di S.*

Quanto alla documentazione archivistica, fondamentale è stato il ritrovamento dell'inventario manoscritto dei libri posseduti dall'ordine dei Teatini di Mantova. Databile verosimilmente al 1793,⁹ esso include, tra l'altro, una nota degli «Oratorj sacri cantati in Mantova dall'anno 1672 sino all'anno 1699»,¹⁰ costituita da un elenco di cinquantotto titoli di libretti d'oratorio, corredati dall'indicazione dell'editore e dell'anno di stampa. Il documento è da considerare attendibile dal momento che la maggior parte dei libretti menzionati risulta ancora esistente oppure citata da altre fonti. L'importante elenco arricchisce la cronologia degli oratori mantovani di una ventina di titoli e induce a riflettere sull'eventuale ruolo dei Teatini nella produzione di oratori a Mantova, tema sul quale si tornerà più avanti.

Riguardo infine l'identificazione degli ambienti e dei contesti nei quali gli oratori ebbero luogo, sono state risolutive le informazioni reperite fra le carte superstiti della Scalcheria ducale.

II. PRODROMI ED ESORDIO DELL'ORATORIO A MANTOVA

I primi oratori testimoniati a Mantova risalgono alla quaresima 1672. Prima di quella data, in ambito musicale sacro e rappresentativo, analogamente ad altre città,¹¹ resta notizia di sacre rappresentazioni o apparati strutturalmente diversi dall'oratorio convenzionalmente inteso, quali: *Il sacrificio d'Isac* «poesia sacra rappresentata in musica» di Scipione Agnello Maffei (1622), articolata in prologo e tre atti;¹² la «Tragicommedia sul diluvio» (teatro Grande, quaresima 1625);¹³ gli apparati in occasione del centenario della fondazione

Teodosia (Mantova, Osanna, 1686); *La Susanna overo L'honestà trionfante* (Mantova, Osanna, 1688); *Christus Dominus baiulat sibi crucem* (Mantova, Osanna, 1689); *S. Agostino* (Mantova, Stamperia ducale, 1692); *S. Giovanni Battista* (Mantova, Grana, 1696).

⁹ Mantova, Archivio Storico Diocesano (d'ora in poi I-MAd), *S. Sebastiano e S. Maurizio sussidiario*, cc. non num.: un documento registra l'esistenza di un inventario della chiesa di S. Maurizio datato 1793.

¹⁰ Mantova, Biblioteca Comunale (d'ora in poi I-MAc), ms. 1358 (I.VI.31), *Inventari dei libri di monasteri soppressi (1703-1811)*, pp. 98-100.

¹¹ Per la città di Bologna, si veda la tavola riassuntiva offerta in VICTOR CROWTHER, *The Oratorio in Bologna 1650-1730*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 43.

¹² *Il sacrificio d'Isac. Poesia sacra rappresentata in musica l'anno 1622*, Mantova, Aurelio e Ludovico Osanna, 1622, dedica del 16 aprile 1622 firmata da Scipione Agnello [Maffei], personaggi: La Fede, Isac, Sara, Abramo, Choro de' Servi, Voce del Cielo, Angelo in sembianza di Dio, Rubeno servo d'Abramo, Delbora serva di Sara, Nutrice di Isac, Gionata, Choro dell'Anelle; il libretto è menzionato in SARTORI, *I libretti italiani a stampa cit.*, scheda 20389.

¹³ PAOLO FABBRI, *Il passaggio per Mantova di Ladislao, principe di Polonia. Storia e preistoria dell'opera a Varsavia*, «Civiltà mantovana», n.s., IX, 1985, pp. 41-49: 48n; SUSAN HELEN PARISI, *Du-*

della compagnia di Gesù (1640), questi due ultimi con musiche di Francesco Dognazzi.¹⁴

Sin dai suoi esordi, l'attività oratoriale a Mantova appare frutto della esclusiva volontà della corte, allora retta dall'ultimo duca Ferdinando Carlo Gonzaga (1652-1708). A livello di produzione risulta infatti estranea la partecipazione di famiglie aristocratiche locali o di congregazioni religiose. Fino al 1689 a Mantova non esisteva, tra l'altro, una congregazione dell'Oratorio; solo in quell'anno le cronache storiche riportano infatti la notizia dell'arrivo in città di padre Giambattista Bedetti, venuto da Venezia allo scopo di fondarla. Essa nacque effettivamente, officiò inizialmente nella chiesa dei SS. Simone e Giuda, trasferendosi poi nella chiesa e nel convento della Vittoria.¹⁵ Dell'eventuale attività musicale della congregazione non si ha per ora alcuna notizia.

Ben prima del 1672 alla corte di Mantova erano corse tuttavia notizie sulla moda oratoriale altrove diffusa. Almeno dal 1655 era giunta all'allora duca Carlo II Gonzaga Nevers la fama dell'abilità di Giovanni Bicilli nel comporre oratori;¹⁶ nel 1661 Eleonora Gonzaga, vedova dell'imperatore Ferdinando III, scriveva allo stesso Carlo II, suo fratello, di aver introdotto a Vienna «cerche oratorie in musica» venute da Roma.¹⁷ A tutt'oggi non sembra però che

cal patronage of music in Mantua, 1587-1627: an archival study, Ph. D. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1989, p. 319.

¹⁴ SCIPIONE AGNELLO MAFFEI, *Descrittione della solennità dell'incoronazione della Beatissima Vergine*, Mantova, s.e., 1640.

¹⁵ STEFANO GIONTA, *Il Fioretto delle cronache di Mantova notabilmente accresciuto e continuato sino all'anno 1844 per cura di Antonio Mainardi*, Mantova, Negretti, 1844, p. 192.

¹⁶ I-MAA, Archivio Gonzaga, busta 1043, lettera di Francesco Tinti ad Angelo Tarachia in Mantova, Roma 6 novembre 1655: «[...] se potesse veramente haverli costì il Bicilli credo che il Ser.mo Princ. haverebbe tutte le soddisfattioni perché è soggetto raro in recitativo et arie et li suoi oratorij sono qua hora stimati li migliori [...]»; *ivi*, lettera di Francesco Tinti ad Angelo Tarachia in Mantova, Roma 4 dicembre 1655: «[...] Se per quest'occasione S.A. vorrà il Bicilli si terrà honorato di venire costì nella forma che l'A.S. et V.S. Ill.ma comandaranno et assicuro che facilità, prontezza, talento migliori non si haverà di qua; et volendo l'A.S. qualche concerto d'oratorij o cose simili del suo, io le manderò lettera»; i due documenti sono integralmente trascritti in PAOLA BESUTTI, *Produzione e trasmissione di cantate romane nel mezzo del Seicento*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, atti del convegno internazionale (Roma, 4-7 giugno 1992), a cura di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli e Vera Vita Spagnuolo, Lucca, LIM, 1994 («Strumenti della ricerca musicale», 2), pp. 137-166: 150-152.

¹⁷ I-MAA, Archivio Gonzaga, busta 437, lettera dell'imperatrice Eleonora II Gonzaga al fratello Carlo II Gonzaga in Mantova, Wien 2 dicembre 1661: «[...] questo advento mi vado pasando il tempo in prediche et ò introdotto certe oratorie in musica venutomi da Roma e le facio fare una volta alla settimana con un sermone quasi academico sopra l'istesuo suogetto [...]»; I-MAA, Archivio Gonzaga, busta 437, lettera dell'imperatrice Eleonora II Gonzaga al fratello Carlo II Gonzaga in Mantova, Wien 14 dicembre 1661: «[...] l'ordinario passato che non servì per causa di certi oratori che ho tenuto quel giorno [...]»; le lettere sono edite in HERBERT SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kai-*

queste, o altre eventuali notizie dirette o indirette, abbiano risvegliato lo spirito di emulazione dei Gonzaga regnanti in quegli anni, inclini ad altre forme di trattenimento e impegnati nella loro produzione.

Carlo II (duca effettivo nel periodo 1647-65), nel privato prediligeva i generi della cantata da camera e della commedia «all'improvviso», che praticava personalmente cantando da baritono o recitando;¹⁸ sul versante pubblico egli patrocinava forme spettacolari (balletti, tornei con musica, drammi per musica) prevalentemente celebrative, collegate cioè a eventi occasionali, quali nozze o visite di ospiti eccellenti.¹⁹ Durante il suo ducato e la successiva reggenza dell'arciduchessa Isabella Clara (1665-69), mentre la produzione d'opere in musica si presenta, alla luce della documentazione superstite, ancora discontinua, il favore per il teatro d'attori appare dominante e assicurato dal mantenimento di ben due compagnie di comici al servizio della corte.²⁰ Né l'avvento al soglio ducale di Ferdinando Carlo (duca dal 1665, ma effettivamente regnante dal 1669) lasciava inizialmente presagire un maggior interesse per le pratiche oratoriali: compagnie di comici continuavano a essere mantenute sotto la protezione ducale e venivano concesse agli ingaggi di diversi teatri, soprattutto veneziani: tra il 1701 e il 1707 se ne contano almeno quattro;²¹ inoltre il giovane Ferdinando Carlo, sin dagli esordi del proprio mandato, aveva

serhof im 17. Jahrbundert, Tutzing, Hans Schneider, 1985, p. 670-671; cfr. anche ID., *La politica culturale degli Asburgo e le relazioni musicali tra Venezia e Vienna*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, atti del convegno internazionale promosso dalla Fondazione Giorgio Cini (Venezia, 10-12 settembre 1984), a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1990 («Studi di musica veneta», 16), pp. 1-15: 4; cfr. il saggio dello stesso Seifert nel presente volume.

¹⁸ BESUTTI, *Produzione e trasmissione* cit., *passim*.

¹⁹ Sugli eventi spettacolari promossi dalla corte di Mantova durante il ducato di Carlo II Gonzaga Nevers si veda PAOLA BESUTTI, *Giostre, tornei, fuochi e naumachie a Mantova fra Cinque e Seicento*, in *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Lucca, LIM, 1999, pp. 3-32: 10-12.

²⁰ Si vedano al proposito varie testimonianze documentarie, tra le quali le regolari richieste da Bologna del conte Rizzardo (o Ricciardo) Isolani riguardanti la concessione di una delle «due compagnie di cotesta Ser.ma Arciduchessa» per la stagione autunnale delle commedie negli anni compresi fra il 1667 e il 1672: cfr. I-MAa, Archivio Gonzaga, busta 1176, cc. 122, 133, 161-62, 172, 186, 252, 264-265, 269, 276-277; l'esistenza delle due compagnie stipendiate determinava anche la frequente proposta di raccomandazioni per l'assunzione di attori a Mantova, il che consente, tra l'altro, l'identificazione più o meno precisa di alcuni nomi di comici: sul finire degli anni Sessanta le due compagnie mantovane erano quelle «della Lavinia» e «della Lucinda», fra i comici menzionati con nome e cognome figurano, nella sola corrispondenza di provenienza bolognese, Odoardo Baluzzi, Carlo Fabri detto Pantalone, Angiola Paffi, Eustachio Coli, mentre sono più genericamente menzionati Fichetto, Ortensio, Vittoria, Camilla detta Celia.

²¹ Sui contatti fra Venezia e la corte di Mantova in materia di comici si veda ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *La guerra de' comici: Mantuan Comedy and Venetian Opera in c. 1700*, «Ricerca», X, 1998, pp. 209-248: 228, le compagnie documentate sono quelle di Aurelia Colomba Coppa, Teresa Costantini detta Diana, Angiola Paghetti e Anna Marini.

manifestato una decisa inclinazione per l'opera in musica, riguardo la quale chiedeva e riceveva informazioni da varie città. Tra le prime testimonianze di quella che sarebbe divenuta una sorta di ossessione per l'opera, figura una lettera dell'inizio di gennaio 1672 con la quale Vincenzo Grimani, rispondendo a una richiesta di Ferdinando Carlo, lo avvisava dell'inizio delle recite di due opere in musica a Venezia a partire dal 18 dello stesso mese, offrendo nel contempo ospitalità nella propria casa.²² Al mese di marzo 1673 risale poi il puntuale resoconto da Bologna di frate Gio. Batta Melonari, il quale offriva informazioni sulle opere rappresentate, sulle date di programmazione e sui cantanti coinvolti.²³ Entrambe le missive alludono all'eventuale presenza personale del duca di Mantova agli spettacoli. Durante i successivi anni di regno tali viaggi sarebbero divenuti una consuetudine, tanto da portare Ferdinando Carlo a essere annoverato fra i più assidui, ossequiati e 'chiacchierati' frequentatori del carnevale veneziano.²⁴

Se da un lato la prosaica inclinazione all'*otium* operistico e teatrale del duca potrebbe aver creato il terreno favorevole alla fioritura della tradizione oratoriale locale, d'altra parte la contingenza dei fatti contribuì verosimilmente al suo primo instaurarsi. In assenza di altre prove, il ritorno a Mantova di Maurizio Cazzati, autore dei primi oratori sinora testimoniati in città, appare infatti a tutt'oggi elemento determinante.

Nato nel 1616 a Luzzara, allora dominio dei Gonzaga del ramo di Guastalla, Maurizio Cazzati ricevette forse la prima formazione proprio a Guastalla dove prestò anche servizio presso la corte ducale, retta dal 1632 da Ferrante

²² I-MAa, Archivio Gonzaga, busta 1576, cc. non num., Venezia 7 gennaio 1672, lettera di Vincenzo Grimani al duca Ferdinando Carlo Gonzaga a Mantova: «[...] Eseguisco gl'atti del mio humilissimo operare, mentre, in ordine a benignissimi comandamenti di V. A. Ser.ma le porto l'avviso esser il tempo opportuno di vedere qui l'una e l'altra opera musicale verso li 18 del corrente. Se si risolverà a trasferirsi in questa Città la supplico non sdegnare d'onorare questa mia Casa ambiciosissima meco di tributare all'A. V. Ser.ma ma quanto può e senza più rassegnarle la mia immutabile divotione mi protegga». Vincoli matrimoniali legavano la famiglia Grimani ai Gonzaga: Antonio 'dello Spago' Grimani, nipote del doge, avrebbe sposato Elena Gonzaga dei marchesi di Vescovato, dall'unione sarebbero nati Giovanni Carlo futuro padrone del teatro di San Giovanni Grisostomo, e Vincenzo che nel 1677 sarà nominato da Ferdinando Carlo abate di Lucedio nel Monferrato, titolo solitamente concesso ai cadetti della famiglia Gonzaga.

²³ I-MAa, Archivio Gonzaga, busta 1176, c. 285, Bologna 16 marzo 1673, Fra' Gio. Batta Melonari al duca Ferdinando Carlo Gonzaga: «Qua presto si farà un [sic] opera [*Antioco*] che spero sia per riuscire benissimo, stante alli personaggi che vi devono recitare, poi che vi è la sig.ra Margherita Pia, e il s.r Antonio Rivani, il sig.r Giacomo del Sagredo, il s.r Fusai, il s.r Antonio che recitava in Venetia da Orfeo, il Pancani che fa ottimamente bene da bufone, il s. Domenico da Cortona che qua ha fatto la parte di Nino buonissimamente, un contralto che questo non conosco che ha recitato da Vecchia in Milano, che mi dicono esser unico per simil parte [...]»; sulle recite bolognesi dell'opera *Antioco* e della successiva *Achille* si veda anche *ivi*, cc. 286, 288.

²⁴ Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *La guerra de' comici* cit.

III. Lasciata quella città, durante gli anni successivi fu a Mantova almeno dal 1641 maestro di cappella e organista nella basilica di S. Andrea, a Bozzolo (altra signoria di area mantovana) per un paio d'anni al servizio del principe del luogo, a Ferrara dal 1648 alle dipendenze dell'accademia della Morte, a Bergamo dal 1653 maestro della cappella di S. Maria Maggiore. Una carriera in ascesa, coronata nel 1657 dall'incarico di maestro di cappella nella basilica di S. Petronio a Bologna, istituzione che Cazzati rinnovò profondamente nell'organizzazione e nelle scelte musicali.²⁵

Nel 1671, le nozze del duca Ferdinando Carlo Gonzaga con Anna Isabella Gonzaga di Guastalla crearono forse le condizioni per il ritorno del compositore a Mantova, finalmente a corte e con un ruolo di rilievo, un'assunzione vanamente inseguita trent'anni prima e ora forse strategicamente preparata. Vari sono gli indizi che sembrano correlare questo ulteriore passaggio biografico con la figura della nuova duchessa di Mantova e, indirettamente, con il giovanile rapporto di dipendenza fra il compositore e la corte di Guastalla.

Ad Anna Isabella, figlia di Ferrante III, antico protettore di Cazzati, questi aveva infatti dedicato i propri *Varii, e diversi capricci per camera, e per chiesa* (op. 50; Bologna, s.n., 1669); inoltre, nel dicembre 1671,²⁶ pochi mesi dopo le nozze ducali, celebrate nell'aprile precedente, l'ultracinquantenne compositore aveva assunto a Mantova non un generico incarico, bensì quello di maestro di camera della duchessa, andando così ad affiancarsi ad Andrea Mattioli (Faenza, ca. 1620 – Mantova, 2 ottobre 1679), altro maestro di cappella attivo a corte sin dal 1656.²⁷ Si sa che Anna Isabella durante i successivi anni di regno mantenne a propria disposizione un piccolo gruppo di virtuose di canto che risiedeva stabilmente a Mantova, a differenza di quello al seguito del duca, in continuo movimento tra Venezia, Casale e Genova.²⁸ Tale condizione non parrebbe però sufficiente per rendere ragione del peculiare inca-

²⁵ Per il profilo biografico di Maurizio Cazzati e per ulteriori indicazioni bibliografiche si veda almeno: OSCAR MISCHIATI, *Cazzati Maurizio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, vol. XXIII, pp. 174-179; ANTONIO MOCCIA, *Nuovi documenti per la biografia di Maurizio Cazzati*, «Rivista internazionale di musica sacra», XIV, nn. 3-4, 1993, pp. 297-315.

²⁶ I-MAa, Archivio Gonzaga, *Mandati*, busta 56, vol. 108, c. 141r: Mantova 22 dicembre 1671, patente di maestro di cappella di camera della Duchessa; trascrizione in PAOLA BESUTTI, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga ultimo duca di Mantova. Musicisti, cantanti e teatro d'opera tra il 1665 e il 1707*, Mantova, Arcari, 1989, p. 50.

²⁷ Sull'attività di Andrea Mattioli a Mantova cfr. BESUTTI, *Produzione e trasmissione di cantate romane* cit., p. 143 e *passim*; per un recente compendio biografico e bibliografico si veda inoltre THOMAS WALKER, *ad vocem*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001 [d'ora in poi *Grove* 2001], XVI, pp. 149-150.

²⁸ Cfr. PAOLA BESUTTI, *La figura professionale del cantante d'opera: le virtuose di Ferdinando Carlo Gonzaga*, in *Storia e musica. Fonti, consumi e committenze*, a cura di Arnaldo Morelli, «Quaderni storici», XXII, n. 95, fasc. 2, agosto 1997, pp. 409-433.

rico assegnato a Cazzati. Anzitutto l'ambito di consumo musicale privato, destinato dalla qualifica, non avrebbe valorizzato adeguatamente l'esperienza, anche organizzativa, da lui acquisita durante i precedenti servizi; in secondo luogo, la situazione a corte in quegli anni, al di là delle apparenze, non era così florida da giustificare il moltiplicarsi di ruoli stabili; in terzo luogo, si sa che l'attività del compositore a Mantova, ben lungi dall'essere limitata ad attività cameristiche, sin dai primi mesi di servizio fu regolarmente estesa ad altre mansioni pubbliche, quali la composizione di musiche per la celebrazione di feste solenni in duomo e nella cappella gonzaghesca di S. Barbara.²⁹ Si trattava, è vero, di impegni tutti direttamente o indirettamente connessi con la corte che di fatto patrocinava anche istituzioni esterne – come nel caso del duomo, le cui necessità celebrative non ordinarie godevano del supporto dei musicisti ducali –, ma certamente tali incarichi travalicavano i limiti definiti dal mandato di nomina.

Se la caratterizzazione del ruolo assegnato a Cazzati era professionalmente più apparente che sostanziale, il dichiarato rapporto di dipendenza con la principessa di Guastalla doveva avere un altro significato, leggibile forse sullo sfondo dell'equilibrio fra rapporti di patrocinio, oppure delle vicende personali del compositore a Bologna. Il primitivo legame di dipendenza con Ferrante III Gonzaga, esibito quale vincolo privilegiato e indissolubile,³⁰ potrebbe aver influito sul trasferimento di Cazzati da Bologna a Mantova. L'eventuale ordine partito da Guastalla potrebbe infatti aver tratto d'impaccio il compositore con i protettori bolognesi e con gli oppositori del momento.³¹ Tale ipotesi troverebbe ulteriore avallo nella dedica dell'opera 50 alla futura duchessa di Mantova; da un simile atto sembrerebbe trapelare infatti il premeditato progetto di Cazzati di un riavvicinamento al luogo natale, desiderio forse maturato tra le fatiche e le avversità dell'ambiente bolognese.

Al di là delle congetture, non irrilevanti, ma difficilmente verificabili, resta il fatto che il compositore mantenne sino alla morte (28 settembre 1678) il proprio legame con la duchessa, anche quando il suo titolo fu esplicitamente

²⁹ Si veda MOCCIA, *Nuovi documenti* cit., pp. 313-315. Nei mesi seguenti l'assunzione Cazzati assunse l'incarico di maestro di cappella del duomo (29 settembre 1672): cfr. *ivi*, p. 313.

³⁰ Sulla persistenza dei legami di protezione fra una casa regnante e i propri dipendenti anche dopo la dissoluzione del rapporto di dipendenza diretta, si veda CLAUDIO ANNIBALDI, *Per una teoria della committenza musicale all'epoca di Monteverdi*, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, atti del convegno (Mantova, 21-24 ottobre 1993), a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni, Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998 («Accademia nazionale virgiliana di scienze lettere e arti. Miscellanea», 5), pp. 459-475.

³¹ ANNE SCHNOEBELN, *Cazzati vs. Bologna, 1657-71*, «Musical Quarterly», LVII, n. 1, 1971, pp. 26-39.

esteso ai servizi ecclesiastici, il che avvalorerebbe l'ipotesi della necessità da parte sua di salvaguardare una ben determinata forma del rapporto di dipendenza.³² A dispetto della sua provata esperienza nella composizione di opere e musiche strumentali in linea con le tendenze emergenti nell'Italia settentrionale³³ e con le inclinazioni musicali del duca Ferdinando Carlo, non resta notizia di opere in musica a lui attribuite in quegli anni mantovani,³⁴ ma solo di composizioni per servizi liturgici,³⁵ nonché di oratori, questi ultimi probabilmente concepiti in quella dimensione cameristica e secolare da lui conosciuta e praticata a Bologna. Di fatto il nesso fra i primi oratori documentati a Mantova e l'ambiente bolognese è ben più che semplice congettura.

La Giuditta, Il Zelante difeso, Il transito di S. Gioseppe, La vittoria di S. Filippo Neri, Il Sisara, Il Diluvio, oratori di Maurizio Cazzati, rappresentati «in corte» tra il 6 marzo e il 10 aprile 1672, uno per ognuna delle sei domeniche comprese fra l'inizio della quaresima e la domenica delle Palme (cfr. appendice), almeno sotto il profilo testuale, non erano infatti novità, bensì composizioni risalenti al periodo bolognese del compositore. Il confronto dei testi conferma che l'oratorio *La Giuditta* era già stato eseguito a Bologna nel 1668 (24 marzo, sala del conte Astorre Orsi), *Il zelante difeso* nel 1664 (chiesa di S. Colombano), *Il transito di S. Gioseppe* nel 1665 (palazzo Paleotti), *La vittoria di S. Filippo Neri* nel 1669 (marzo, sala del conte Astorre Orsi), *Il Sisara* nel 1667 (17 marzo, cappella maggiore del palazzo comunale) e nel 1670, *Il diluvio* nel 1664 (chiesa di S. Colombano) o ancora prima a Ferrara. Di questi oratori restano unicamente i libretti.

³² Al momento della morte egli era riconosciuto col titolo di «Mastro di capella di Chiesa, et di Camera della Ser[enissi]ma Sig[nor]a n[ost]ra Anna Isabella Gonzaga Duchessa di Mant[ov]a»: cfr. I-MAa, *Notai pubblici*, Francesco Amadei, busta 1332, 14 ottobre 1678: «descrizione [...] de' beni dell'heredità» di don Maurizio Cazzati; l'atto è menzionato in MOCCIA, *Nuovi documenti cit.*, p. 315.

³³ STEPHEN BONTA, *L'impiego degli strumenti nella musica sacra in Italia, 1560-1700*, in *Tradizione e Stile*, atti del II convegno internazionale di studi sul tema: la musica sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del '600 (Como, 3-5 settembre 1987), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1989, pp. 73-84.

³⁴ Tra il 1672 e il 1678 a Mantova furono rappresentate almeno le seguenti opere: *Il regio schiavo o sia La Dori* (Teatro di Castello, 1672), cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa cit.*, scheda 19711; *L'Argia* (Teatro Piccolo di corte, 5 maggio 1674); *La Penelope* (Teatro Fedeli, 6 maggio 1674), cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa cit.*, scheda 18359; il torneo a piedi «per festeggiare gli Augustissimi Sponsali della Sac[ra] Ces[area] Maestà di Leopoldo Cesare e di Claudia Cesare Felice Arciduchessa di Austria» (Teatro Ducale?, 15 maggio 1674), cfr. BESUTTI, *Giostre, tornei, fuochi e naumachie a Mantova cit.* p. 32; *La Medusa* (1677), tragedia per musica di Annibale Lanzoni il cui libretto (ora irreperibile) è menzionato fra le edizioni degli Osanna, cfr. EMILIO FACCIOLO, *Mantova. Le lettere cit.*, vol. III, p. 37.

³⁵ MAURIZIO CAZZATI, *L'armonia sacra dell'antifone a voce sola per cantarsi a vesperi solenni di tutto l'anno divisa in 4 libri op. LIX*, Mantova, Cazzati, 1672; ID., *Il sesto libro delli motetti a voce sola in soprano op. LXIII*, Mantova, Cazzati, 1676.

L'irreperibilità delle partiture non consente di stabilire se la veste musicale fosse stata modificata dal compositore in occasione della ripresa mantovana, sebbene la ristrettezza dei tempi intercorsi fra la sua assunzione (dicembre 1671) e l'esecuzione ravvicinata di ben sei oratori (marzo-aprile 1672) induca a ipotizzare che si trattasse di riproposte fedeli anche sotto il profilo musicale.

La totale dispersione delle partiture degli oratori di Cazzati³⁶ non è purtroppo un'eccezione: di tutto il repertorio mantovano è giunta infatti sino a noi una sola partitura, di Giovan Battista Tomasi, sulla quale si tornerà più avanti. Mentre nella maggioranza dei casi non resta alcuna notizia relativa alla sorte delle fonti musicali, nel caso di Cazzati esiste qualche elemento. Si sa infatti che lasciando Bologna alla volta di Mantova egli portò con sé le proprie partiture, quasi certamente poi utilizzate per le esecuzioni mantovane; alla sua morte i manoscritti musicali dovrebbero essere stati donati alla basilica di S. Petronio,³⁷ ma di essi si perse in realtà ogni traccia, mentre invece i numerosi volumi di musiche edite, come pure il torchio e i relativi caratteri di stampa, entrarono nel novero dei beni suddivisi fra i vari eredi.³⁸

Sussistono elementi per ritenere che l'esperienza portata a Mantova da Cazzati abbia influito, almeno inizialmente, anche sui modi di produzione e consumo dell'oratorio nel contesto mantovano, ma su questo si tornerà tra breve, dopo un sintetico sguardo alla cronistoria oratoriale di Mantova sino alla fine del ducato.

III. L'ORATORIO A MANTOVA DA TOMASI A CALDARA

Dopo la stagione di oratori del 1672, non si ha notizia di altre esecuzioni nei sette anni seguenti. Almeno tre potrebbero essere le ipotesi sulle cause di questo silenzio. In primo luogo l'assenza di notizie su esecuzioni oratoriali potrebbe essere imputata a lacune nella documentazione giunta sino a noi. In secondo luogo l'attività oratoriale, ormai affermatasi, potrebbe essere divenuta una pratica devozionale consueta e come tale non più enfatizzata dalla

³⁶ Di tutta la produzione oratoriale di Cazzati sopravvive solo l'opera 49 a stampa indirettamente a essa correlata: *Diporti o cantate spirituali per camera e per oratorii*, Bologna, s.n., 1688.

³⁷ MOCCIA, *Nuovi documenti* cit., p. 315.

³⁸ Le raccolte a stampa sono puntualmente descritte nel testamento citato alla nota 32, fra queste figurano diverse copie di quattro libri, alcuni non ancora legati, attualmente dispersi: *Antifone a voce sola*, opp. 59-60; *Dialoghi amorosi da camera a 2, et 3*, op. 61; *Introduzioni diverse a voce sola per messe e salmi*, op. 62; *Il settimo libro de' motteti a voce sola in contralto*, op. 64.

stampa di libretti o da esplicite menzioni cronistiche. La terza ipotesi, meno diretta, ma forse preferibile, è che la serie di oratori del 1672, scaturita da motivazioni contingenti e non da esigenze spirituali profonde, potrebbe non aver dato luogo ad alcun seguito, almeno sino al momento in cui non fossero sorti rinnovati stimoli e condizioni favorevoli, il che potrebbe essersi verificato proprio tra l'autunno 1679 e la primavera 1680.

Tra le pieghe della storia cittadina dei sette anni di 'silenzio oratoriale' (1673-79) emerge un solo indizio riguardante pratiche devozionali; nel *Fioretto delle cronache di Mantova* si legge:

Nel 1673, il padre don Gaetano Lubelli, pugliese, teatino e teologo del duca, istituì nella chiesa di S. Maurizio la divozione in memoria dei sette spargimenti del Sangue del Redentore; la quale poi cominciò anche nella chiesa di sant'Andrea, con divoto ragionamento in ogni sera di venerdì, recitato dal suddetto padre.³⁹

Non è dato sapere se la musica avesse qualche funzione nell'ambito di quelle riunioni settimanali, benché sia lecito supporlo. Pare però abbastanza improbabile che la pratica oratoriale avesse trovato nuova collocazione in quel contesto. Sebbene qualche relazione fra la storia dell'oratorio a Mantova e l'ordine dei Teatini sembri infatti confermata, l'ordine religioso non raggiunse mai una propria autonomia nella produzione di musica.

I Teatini furono presenti a Mantova fra il 1604⁴⁰ e il 1797 quando, con la resa della città a Napoleone,⁴¹ l'ordine fu soppresso insieme a molti altri.⁴² Già negli anni Ottanta del Cinquecento, sotto il ducato di Guglielmo Gonzaga, l'apertura di una loro casa era stata al centro di trattative che ebbero esito positivo molto più tardi, solo dopo il decisivo intervento di Margherita Gonzaga, figlia di Guglielmo. Il legame fra l'ordine religioso e la casa regnante fu sin dagli inizi molto profondo e tale si mantenne per tutto il Seicento. I Teatini, che fondavano la loro regola su rigidi voti di povertà, castità, severità d'abito, rigorosa preparazione culturale, miravano a rifondare i più vivi valori della chiesa, tramite l'esercizio della predicazione e della confessione. A Mantova, come in molte altre città, essi divennero la guida spirituale della corte e dell'aristocrazia cittadina. Continue furono le donazioni

³⁹ GIONTA, *Il Fioretto delle cronache* cit., p. 186.

⁴⁰ ROBERTO NAVARRINI, *Vita religiosa nella diocesi di Mantova tra Cinquecento e Seicento*, in *San Maurizio in Mantova. Due secoli di vita religiosa e di cultura artistica*, Brescia, Grafo edizioni, 1982, pp. 11-48.

⁴¹ IPPOLITO CAZZANIGA DONESMONDI, *La parrocchia militare in San Maurizio*, in *San Maurizio in Mantova*, cit., pp. 137-152.

⁴² GIONTA, *Il Fioretto delle cronache* cit., pp. 308-309.

e i privilegi in loro favore, come l'edificazione della chiesa di S. Maurizio, aperta al culto nel 1616.

Tra la corte e i Teatini intercorrevano anche rapporti musicali. All'ordine religioso, che evidentemente non aveva musicisti al proprio servizio, i Gonzaga concedevano infatti la «cappella di corte» per solennizzare le sue feste maggiori: san Gaetano, san Maurizio e il beato Andrea Avellino.⁴³ Annientata l'autonomia politica del ducato, e passato il territorio mantovano nei domini dell'impero, i Teatini chiesero ai nuovi governanti il rinnovo delle passate consuetudini senza, purtroppo per noi, precisare quale fosse la natura degli interventi musicali previsti in quelle celebrazioni. Sembra comunque verosimile che si trattasse di esecuzioni vocali e strumentali da eseguirsi nel contesto liturgico, piuttosto che di occasionali esercizi spirituali in musica.

Benché, dunque, non si possa escludere del tutto che i Teatini di Mantova partecipassero direttamente alla produzione musicale di oratori, l'ipotesi appare remota sia per la mancanza di una cappella musicale propria, sia per la modestia delle richieste di collaborazione musicale, limitate a poche e ben definite occasioni festive legate alla celebrazione di santi, la cui esaltazione agiografica peraltro non ricorre mai nel locale repertorio di oratori sinora documentato.⁴⁴ Con ciò la questione del rapporto fra i Teatini di Mantova e l'esecuzione di oratori non può dirsi però del tutto risolta, poiché l'esistenza del già citato importantissimo inventario di libretti, conservato proprio fra la documentazione vistosamente lacunosa della casa teatina locale,⁴⁵ impone ulteriori approfondimenti.

⁴³ I-MAa, Archivio Gonzaga, busta 3311, n. 22, *Teatini dal 1615 al 1759 e senza data*, cc. non num., 6 novembre 1710, lettera dei padri Teatini alla Sacra Cesarea Real Maestà: «Li Padri Chierici Regolari detti Teatini di S. Mauritio di Mantova sudditi e servi humilissimi et ossequiosissimi della S. Ces.a Real M.tà V.ra riverentemente Le espongono, come nelle feste della loro Chiesa, che sono tre, S. Gaetano, S. Mauritio et il B. Andrea Avellino hanno sempre goduto delle Gratie Clementissime de' Principi con la Musica della Cappella di Corte, per solennizzare dette feste a maggior Gloria del Sig.r Iddio et honore de' santi suoi; e però desiderando continuare nella partecipazione di tali gratie anco sotto la clementissima protezione della Ces.a Reale S. M.tà V.ra con tutto l'ossequio humiliati agli Augustissimi suoi Piedi»; il documento è citato in BESUTTI, *Rapporti fra opera e oratorio* cit., p. 2925.

⁴⁴ Le gesta di S. Gaetano da Thiene, fondatore dell'ordine dei Teatini nel 1574 e canonizzato da papa Clemente X nel 1671, furono celebrate con feste a Napoli all'epoca della canonizzazione e in seguito narrate in oratori come *L'impenitente ravveduto per il miracolo di S. Gaetano* (libretto: Padova, Penada, 1729; esecuzione: chiesa di S. Tomaso, giovedì grasso): cfr. ELISA GROSSATO, *Per una storia dell'oratorio musicale filippino a Padova. Prime testimonianze*, in *Contributi per la storia della musica sacra a Padova*, a cura di Giulio Cattin e Antonio Lovato, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1993, pp. 213-246: 229, 244. Anche le vicende della vita del beato Andrea Avellino (canonizzato nel 1713) ispirarono la composizione di oratori, si ricordi, tra gli altri: *L'agonia felice di S. Andrea Avellino chierico regolare*, eseguito a Milano (1713) dalla congregazione degli Agonizzanti «sotto la direzione de reverendi padri Teatini nella chiesa di S. Antonio Abbate», il libretto è menzionato in SARTORI, *I libretti italiani a stampa* cit., scheda 502; cfr. anche il saggio di Marina Vaccarini nel presente volume.

⁴⁵ La documentazione della casa teatina di Mantova è assai lacunosa: dell'archivio della Casa di

A tutt'oggi non esiste uno studio complessivo sui rapporti fra i Teatini e l'oratorio musicale in Italia, tuttavia uno sguardo d'insieme alle notizie frammentarie disponibili consente di individuare almeno due diverse forme di coinvolgimento dell'ordine religioso, entrambe connesse con la posizione privilegiata da esso occupata nelle società cittadine del tempo.

Una prima possibilità documentata era quella di ospitare nelle chiese dell'ordine oratori finanziati dall'esterno. Fortemente legati con i ceti produttivi cittadini, i Teatini divennero spesso la guida spirituale di congregazioni secolari che talvolta finanziarono l'esecuzione di oratori presso le loro chiese; è il caso degli oratori prodotti a Napoli dalla congregazione del Divino Amore degli orefici presso la chiesa di S. Paolo (1685-87, 1698), da un'altra congregazione presso la chiesa di S. Maria degli Angeli (1690) e dalla congregazione di S. Maria del Parto dei dottori eretta presso il chiostro dei SS. Apostoli (1701, 1703), tutte chiese dei padri Teatini.⁴⁶ Caso analogo, sebbene non di oratori propriamente detti si tratti, è quello dell'esecuzione di dialoghi musicali a Messina, prodotti dalla congregazione «de' signori Mercadanti» nella chiesa della Ss. Annunziata dei padri Teatini.⁴⁷ Appartiene forse a questa tipologia anche l'oratorio ambientato presso la chiesa teatina di Padova nel 1678, occasionalmente prodotto per commemorare «due illustri defunti». ⁴⁸ L'esempio più vistoso è infine offerto da Modena dove gli oratori, promossi dalla corte, erano prevalentemente eseguiti nell'Oratorio (inteso come luogo) di S. Carlo rotondo, che era parte del convento dei Teatini.⁴⁹

S. Maurizio, che pure era consistente come risulta da un elenco conservato in I-MAa, Demaniali ed Uniti, b. 58, sono rimasti solo pochi registri settecenteschi di entrate e uscite (I-MAa, Corporazioni Religiose Soppresse, regg. 248-253); altra documentazione è presente in I-MAa, Archivio Gonzaga, busta 3311; e in I-MAc, ms. 1088, *Index librorum manuscriptorum qui asservantur in biblioteca S. Maurittii Mantuae*.

⁴⁶ *L'innocenza infetta dal pomo o vero L'Adamo prevaricato* (Napoli, chiesa di S. Paolo dei Teatini, 1685), *Il Flagello dell'empietà o vero la Iezabella punita* (*ibid.*), *La Susanna* (*ivi*, 1686), *Il Giosuè vittorioso* (*ivi*, 1687), *La Giuditta* (*ivi*, 1698; cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa* cit., scheda 12118), tutti posti in musica da Cataldo Amodei, maestro di cappella della chiesa di S. Paolo. *La giuditta trionfante* (Napoli, 1690, congregazione eretta in S. Maria degli Angeli dei padri Teatini; cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa* cit., scheda 12152). *La notte gloriosa* (Napoli, 1701, congregazione di S. Maria del Parto dei dottori, eretta nel chiostro dei SS. Apostoli dei padri Teatini), *L'umanità consolata* (*ivi*, 1704). Sull'attività oratoriale presso i Teatini a Napoli nel Seicento cfr. ROSA CAFIERO - MARINA MARINO, *Materiali per una definizione di 'Oratorio' a Napoli nel Seicento: primi accertamenti*, in *La musica a Napoli durante il Seicento*, atti del convegno internazionale (Napoli, 11-14 aprile, 1985), a cura di Domenico Antonio D'Alessandro e Agostino Ziino, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, pp. 465-510: 484-487.

⁴⁷ Cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa* cit., scheda 7670. Sull'esecuzione di dialoghi in musica a Messina si veda anche il saggio di Luciano Buono nel presente volume.

⁴⁸ GROSSATO, *Per una storia dell'oratorio musicale filippino a Padova* cit., pp. 226 e 245.

⁴⁹ VICTOR CROWTHER, *The oratorio in Modena*, Oxford, Clarendon Press, 1992, pp. 7-9.

Una seconda possibilità prevedeva il ricorso ai Teatini in qualità di referenti teologici per i sermoni connessi con gli oratori o per il controllo dell'ortodossia dei testi e dei soggetti librettistici. Rientrano probabilmente in questo ambito gli oratori delle congregazioni della Beata Vergine del Suffragio e della congregazione degli Agonizzanti, ambientati a Milano nella chiesa teatina di S. Antonio (1706, 1709-1710, 1713-1714, 1718) e dichiaratamente posti «sotto la direzione de MM. RR. PP. Teatini»;⁵⁰ come simile, sebbene in modo meno diretto, è il caso bolognese della committenza dei sermoni quaresimali a un padre teatino, appositamente scritturato dalla Fabbriceria di S. Petronio nel 1667.⁵¹ Ipotizzando una simile collaborazione fra la corte dei Gonzaga, produttrice di oratori, e i Teatini di Mantova, dispensatori di sermoni e pareri teologici, l'esistenza dell'importante collezione di libretti presso la biblioteca dell'ordine troverebbe ampia giustificazione.

La similitudine fra il ruolo riconosciuto ai Teatini in ambiente bolognese e in quello mantovano va a inserirsi nel quadro dei rapporti fra Bologna e Mantova in materia oratoriale. Se la produzione della prima serie di oratori eseguiti a Mantova nel 1672 è parsa direttamente connessa, per tramite di Maurizio Cazzati, alla storia dell'oratorio a Bologna, ancora l'influenza bolognese potrebbe avere riaperto l'interesse del duca di Mantova per questo genere musicale devozionale.

La sera del 2 settembre 1679 Ferdinando Carlo Gonzaga si trovava infatti in casa di Giovanni Paolo Colonna, maestro di cappella di S. Petronio, dove assistette a un oratorio in musica che «si converse poi in festa dà Ballo». ⁵² L'evento, palesemente mondano, potrebbe aver mostrato al duca quali disimpegnate opportunità potevano celarsi «sotto Mantello di devota moralità». ⁵³ Senza voler forzare la storia, sta di fatto che pochi mesi dopo quella serata bolognese l'oratorio comincia nuovamente a essere testimoniato a Mantova. Se la

⁵⁰ Cfr. *I funerali del Redentore*, Milano, fratelli Sirtori, 1706; il libretto dell'oratorio è citato in SARTORI, *I libretti italiani a stampa* cit., scheda 11094; si veda anche il saggio di Marina Vaccarini nel presente volume alla nota 18.

⁵¹ CROWTHER, *The Oratorio in Bologna* cit., p. 47.

⁵² I-Bu, ms. 770, ANTONIO FRANCESCO GHISELLI, *Cronica di Bologna del Ghiselli* [...]: «Adi 2 settembre [1679] si fece la Sera un Oratorio in Musica in Casa di Gio: Paolo Colonna Mastro di Capella di S. Petronio al quale andò il Duca [di Mantova], e si converse poi in festa dà Ballo»; il passo è citato anche in JULIANE RIEPE, *Die Arciconfraternita di S. Maria della Morte in Bologna. Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. und 18. Jahrhundert*, Paderborn, F. Schöningh, 1998 («Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik», 5), p. 102.

⁵³ È noto come questo disinvolto atteggiamento nei confronti della pratica oratoriale, occasione per balli e rinfreschi, non fosse un'eccezione a Bologna e che per questo Giovanni Paolo Colonna nel 1690 incorse nelle ire del cardinal legato di Bologna: cfr. SMITHER, *L'oratorio barocco* cit., p. 227; RIEPE, *Die Arciconfraternita* cit., pp. 101-103.

volontà di emulare forme di divertimento musicale potrebbe aver influito sulla rinascita di un interesse per l'oratorio da parte di Ferdinando Carlo, una condizione ulteriormente favorevole potrebbe essere stata creata dalla possibilità di avere a disposizione un musicista adatto ad assolvere l'incarico di comporre nuovi oratori per la corte.

Nel 1680 ha inizio infatti per la storia mantovana dell'oratorio il periodo meglio documentato e forse più intenso, coincidente con l'attività di un compositore questa volta non di provenienza esterna, bensì legato alla corte sin dai tempi della sua prima formazione: Giovan Battista Tomasi (*post* 1656 – Mantova, settembre/ottobre 1702),⁵⁴ autore di almeno dieci fra i numerosi oratori eseguiti tra il 1680 e il 1692.

Al servizio della corte di Mantova dal 1656, prima in qualità di musicista di Carlo II Gonzaga, poi di organista di camera di Ferdinando Carlo,⁵⁵ Tomasi compose nel 1670 l'opera *Il gran Costanzo* (libretto di Girolamo Magni, testo dei balli di Annibale Lanzoni), rappresentata nel Teatro Fedeli di Mantova durante la stagione dell'Ascensione.⁵⁶ L'esito di quella prova fu forse talmente incoraggiante da indurre Ferdinando Carlo a investire su di lui: nell'ottobre 1670, per volere del duca, egli venne infatti inviato a Roma per completare la propria formazione e «habilitarsi a render almen quel servizio che si spera»,⁵⁷ e ancora nel febbraio 1671 perseverava nei propri studi romani.⁵⁸ Non è per ora nota la data del suo rientro a Mantova, comunque il 2 ottobre

⁵⁴ La maggior parte delle notizie biografiche esposta in questo contributo è inedita. I principali dizionari dedicati infatti brevi voci a Giovanni Battista Tomasi, un compendio di esse è presente in THOMAS WALKER, *ad vocem*, in *Grove* 2001, XXV, pp. 560-561, ma a esso si aggiunga anche quella redazionale in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, a cura di Alberto Basso, Torino, UTET, 1988 [d'ora in poi DEUMM]: *Le biografie*, VIII, p. 60.

⁵⁵ Queste notizie si ricavano dall'atto che conferì a Tomasi la patente di maestro di cappella di camera del duca Ferdinando Carlo: I-MAa, Archivio Gonzaga, Mandati, busta 57, vol. 109, c. 185r, 2 ottobre 1679; l'atto citato in ANTONIO BERLOTTI, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII*, Milano, Ricordi, 1890, p. 112, è trascritto in BESUTTI, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga* cit., p. 54.

⁵⁶ Cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa* cit., scheda 12463.

⁵⁷ I-MAa, Archivio Gonzaga, busta 2330, minuta di Isabella Clara Gonzaga al marchese Annibale Cavriani, 24 ottobre 1670: «Premendo il Duca mio figlio che Gio. Batta Tomasi coltivi il proprio talento, c'ha nella musica sotto soggetto in essa perito, onde con qualche tempo di studio e fatica possa habilitarsi a rendere quel serv[izi]o che si spera habbiamo deliberato inviarlo con l'occasione del s.r marchese Ferdinando Gonzaga costà [a Roma] e raccomandarlo a voi, affinché lo riceviate in propria casa somministrandogli giornali e spese, e procuriate d'insinuarlo in qualche scuola delle più principali; anche non habbia a perdere tempo; e defraudare la buona opinione c'habbiamo concepita di lui [...]».

⁵⁸ I-MAa, Archivio Gonzaga, busta 2805, c. 26, 14 febbraio 1671, Annibale Cavriani al marchese Canossa: «[...] Soggiungo che il s.re Gio. Batta Tomasi continua con indefessa applicat[ion]e al suo studio di musica, e fa indubitanamente sperare che durando un par d'anni in q[ues]ta scuola di Roma sia per riuscire singolare nella sua prof[ession]e».

1679 egli successe al defunto canonico Andrea Mattioli nella carica di maestro di cappella di camera, ricevendo per l'incarico uno stipendio mensile.⁵⁹ Tomasi svolgeva di fatto tale mansione già da qualche tempo, dato che all'inizio di quello stesso 1679 figurava con quel titolo in una nota di rimborso spese per un viaggio a Venezia, intrapreso, come allora spesso accadeva, per scopi diplomatici d'interesse ducale.⁶⁰ Sempre al 1679 risale la rappresentazione a Venezia della sua opera *Sesto Tarquinio* su libretto di Camillo Badovero,⁶¹ e almeno dal 1686 fu maestro di cappella nella chiesa di S. Andrea.⁶² Come si apprende dal suo testamento,⁶³ al momento della morte, tra settembre e ottobre 1702, egli era mansionario in S. Barbara, pur tuttavia nel 1687 veniva ancora designato semplicemente «signor».⁶⁴ Tomasi lasciò in eredità le proprie musiche a Gio. Batta Calvi detto Gambino, suo lontano parente e suo successore nella carica di organista di camera nel 1694;⁶⁵ in caso di disinteresse da parte di questi, il secondo erede indicato nel testamento era il suo allievo «dilettante» Nicolò Chievet.⁶⁶

Attualmente assai poco resta della produzione di Tomasi: due parti di cantate;⁶⁷ diciassette arie, alcune delle quali appartenenti all'opera *Sesto Tarquinio*

⁵⁹ Cfr. nota 55.

⁶⁰ I-MAa, Archivio Gonzaga, busta 3012, cc. 224, 226-227, 229-230.

⁶¹ Cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa* cit., scheda 21915; dell'opera *Sesto Tarquinio* restano alcune arie conservate in I-Nc: *O quanto voglio ridere prima di dir se* (S, b.c.), ms. Rari 6.4.11; *Perde il cor chi vive amante fatto schiavo al nudo arciero* (S, b.c.), *ibid.*; *Posso parlar più chiaro*, ms. 33.4.11 (*Arie a una voce*); *Vicinanza l'ho da te il contento*, ms. 33.5.18; *Sotto frondoso abete con volto addolorato* (S, b.c.), in più esemplari: ms. Rari 6.4.20 (*Arie e canzoni*), ms. 33.4.11 (*Arie a una voce*), ms. 33.5.33 (*Arie a una e due voci con b.c.*); e in I-Rvat: ms. Barb. lat. 4135 (*Ariette recitate ne' Teatri di Venezia l'anno 1679*): *Povera gioventù dove ti guida Amor* (S, b.c.), *Amor che cosa sia ancora* (S, b.c.), *Son risolta d'abbracciarti* (S, b.c.), *Liberta liberta liberta* (S, b.c.), *S'io credessi di morire* (S, b.c.), *Pupille adorate* (S, b.c.), *Gioisci mio core* (S, b.c.), *Speranza mi consola* (S, b.c.), *Che sospiri che languisca* (S, b.c.), *Non tormentarmi più lasciarmi* (S, b.c.), *Crudel sovvenngati che m'imolasti* (S, b.c.), *Cedete amanti* (S, b.c.). Uno studio sulla produzione profana di Tomasi è in preparazione da parte di chi scrive.

⁶² Cfr. il libretto dell'oratorio, da lui posto in musica, *Il martirio di S. Agata*, Mantova, Osanna, 1686.

⁶³ I-MAa, *Notarile*, notaio Giuseppe Bambini, 22 febbraio 1702, testamento: «[...] Item lascio al Sig.r Gio. Batta Calvi, detto Gambino, padre della sopra accennata Sig.ra Ceciglia tutte le mie Musiche, che si ritrovano in mia Casa, havendo io già dato alla Corte quelle che mi si aspettavano; ma quand'esso biasimandole non lo curasse, che si diano al Sig.r Nicolò Chievet figlio di Monsù Giovanni, essendo quello stato mio (dilettante) Discepolo. [...] Gio. Batta Tomasi Mansionario della Chiesa Ducale di S.ta Barbara, e Mast.ro di Capella della Ca.ra di S.A.S». Dagli atti seguenti di conferma ed esecuzione testamentari (*ivi*, 11 settembre e 24 ottobre 1702) si apprende che Tomasi era morto prima del 19 ottobre 1702, giorno in cui il testamento fu aperto.

⁶⁴ I-Fc, ms. f.I.23, partitura dell'oratorio *La Susanna*: «La Susanna | Oratorio di quattro personaggi con V.V.ni | Parole del Molto Rev.do P.re Tomaso Donioli | Musica del Sig.r Gio. Batta Tomasi | Maestro di Cappella di Camera | Del | Seren.mo di Mantova | Composto l'anno 1687».

⁶⁵ BESUTTI, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga* cit., pp. 78-79.

⁶⁶ Cfr. nota 63.

⁶⁷ I-OS, ms. B 260.

(Venezia, Teatro di San Luca, 1679; libretto di Camillo Badovero);⁶⁸ *La Susanna*, unica partitura di oratorio eseguito a Mantova sino a oggi reperibile.⁶⁹

La Susanna, su libretto di padre Tommaso Donioli, è diviso in due parti e concepito per soli quattro personaggi: Susanna (soprano), Serena (contralto), Massimiano (tenore), Diocleziano (basso). Le parti strumentali sono scritte per due violini (in chiave di violino), viola (in chiave di contralto) e basso; fa eccezione l'aria di Susanna *Cominciate ò mie pupille*, recante l'indicazione «Le viole piano et adagio»⁷⁰ che presenta due archi notati in chiave di soprano, una viola in chiave di contralto e il basso (es. 1).

La vicenda è incentrata sul personaggio di Susanna, fanciulla cristiana, decisa a difendere la propria castità; Diocleziano vorrebbe imporre alla bella Susanna il proprio figlio Massimiano, ma ella rifiuta tanto onore per conservare la propria purezza, in ciò appoggiata da Serena, consorte di Diocleziano segretamente convertitasi al cristianesimo; l'intervento divino salverà Susanna dall'oltraggio che Massimiano vorrebbe infliggerle, permettendole di rimanere pura. Il soggetto non è quindi quello tratto dalla Bibbia, fortunatissimo nella tradizione oratoriale del Seicento, bensì quello ispirato al martirologio e alla leggenda secolare creata intorno al personaggio della vergine e martire cristiana del III secolo.

Le scelte compositive di Tomasi appaiono in linea con quelle di altri compositori della sua generazione, ma in parte attardate rispetto al progressivo affermarsi, anche nell'oratorio, di sproporzioni drammaturgiche determinate dal dilagante predominio dell'aria sul recitativo. L'oratorio è di lunghezza media, 1400 misure circa, poco più del cinquanta per cento delle quali è occupato da arie e circa il trenta per cento da recitativi; nella partitura figurano un solo duetto (Susanna, Serena) e un terzetto (Susanna, Serena, Diocleziano). Come è prevedibile, Susanna canta il maggior numero di arie (tredici), seguita da Serena (dieci), Diocleziano (quattro) e Massimiano (tre). Le arie sono prevalentemente in due strofe e accompagnate dal continuo (quattordici), solo sei impiegano i violini. Due fra le arie accompagnate sottolineano veri e propri luoghi drammaturgici comuni dell'opera e dell'oratorio del secondo Seicento: la già citata aria lamentosa di Susanna *Cominciate ò mie pupille* («Piano et adagio»; cfr. es. 1) accompagnata dalle viole, e l'aria di collera di Diocleziano *Furie agitatemi* («Prestissimo»; cfr. es. 2).⁷¹

⁶⁸ Cfr. nota 61.

⁶⁹ Cfr. nota 64.

⁷⁰ I-Fc, ms. f.I.23, carta 17v.

⁷¹ I-Fc, ms. f.I.23, carta 27v.

Es. 1 - GIOVAN BATTISTA TOMASI, da *La Susanna*, aria di Susanna *Cominciate o mie pupille* (I-Fc, ms. f.I.23, carta 17v).

Le viole Piano et adagio

The musical score is arranged in four systems, each with four staves. The top two staves are for Violin (Vn) and Viola (Va), both in G major (one sharp) and common time. The bottom two staves are for the vocal line. The tempo and dynamics are marked 'Piano et adagio'. The lyrics are written below the vocal line.

Co-min-cia-te_o mie pu -
 pil - le [Co-min-cia-te_o mie pu -
 pil-le] con più stil - le [con più stil - le] con più stil-le_a la-gri - mar
 con - più stil - le_a la - gri - mar

ORATORI IN CORTE A MANTOVA

Es. 2 - GIOVAN BATTISTA TOMASI, *La Susanna*, aria di Diocleziano *Furie agitate mi*
(I-Fc, ms. f.I.23, carta 27v).

Prestissimo

Fu - rie a - gi - ta - te - mi [Fu - rie a - gi - ta - te - mi] e den - tro al pet - to l'an - gui d'A - let - to cru - de vi - bra - te - mi

L'esame di un solo oratorio non può certo consentire un fondato giudizio sulle scelte compositive di un autore, né tanto meno sulle propensioni musicali di un determinato ambiente, tuttavia il paragone con un repertorio più ricco di testimonianze musicali come quello modenese può aiutare a contestualizzare l'attività compositiva di Tomasi.

La Susanna, oratorio composto nel 1687 ed eseguito a Mantova nel 1688, per proporzioni, rapporto fra recitativi e arie, distribuzione delle arie stesse (cfr. tavola 1), è molto più simile al *Sansone* (Modena, 1680; libretto di Giovanni Battista Giardini)⁷² di Benedetto Ferrari (1604 ca. - 1681) che non a *La Maddalena à piedi di Cristo* (Modena, 1690; libretto di Lodovico Forni)⁷³ di Giovanni Bononcini (1670 - 1747). In quest'ultima partitura la dimensione è infatti assai dilatata (3081 battute) e la propensione per le forme liriche risulta molto più accentuata (43 arie).⁷⁴ Il che evidenzia lo scarto generazionale, stilistico e fors'anche di formazione fra il maturo Tomasi e il giovane, ma già esperto, Bononcini. In complesso la partitura di Tomasi denota una struttura compositiva solida, contenuta, proporzionata, senza concessioni alle nuove tendenze drammaturgiche che andavano consolidandosi in quegli anni.

Tavola 1 – Tomasi, *La Susanna*, distribuzione delle arie.

		Susanna (S)	Serena (A)	Diocleziano (B)	Massimiano (T)
arie con continuo	(14)	3	6	2	3
arie in 2 stanze	(9)	5	3	1	–
arie accompagnate	(6)	5	–	1	–
arie con da capo	(1)	–	1	–	–
duetti	(1)	1	1	–	–
terzetti	(1)	1	1	1	–

Durante gli anni Ottanta e i primi anni Novanta, accanto agli oratori composti da Tomasi su soggetti squisitamente locali, come *L'invenzione del Santissimo Sangue* (1686), *Il Beato Luigi Gonzaga* (1689) e *Il beato Luigi Gonzaga nel suo ingresso alla religione della Compagnia di Gesù* (1692), vennero ripresi oratori di consolidata tradizione non mantovana, probabilmente nelle vesti musicali di autori rinomati quali Francesco Marcorelli e Alessandro Melani. I libretti della *S. Dorotea* (1681) del cardinale Pier Matteo Petrucci e quello della *S. Cecilia* (1682) di Domenico Benigni compaiono entrambi già negli in-

⁷² La partitura, conservata in I-MOe, Mus. G. 74, è analizzata in CROWTHER, *The oratorio in Modena* cit., pp. 27-39.

⁷³ La partitura è conservata in I-MOe, Mus. F. 102.

⁷⁴ Cfr. CROWTHER, *The oratorio in Modena* cit., p. 188.

ventari romani del 1677⁷⁵ e bolognesi del 1682;⁷⁶ nel caso della *S. Cecilia* una partitura di Francesco Marcorelli è ancora reperibile,⁷⁷ sebbene non sia possibile stabilire se essa corrisponda alla versione mantovana dell'oratorio, a tutt'oggi di compositore ignoto. E ancora: il *Jefte* di Giovanni Filippo Apolloni, altrove musicato fin dal 1675, fu ripreso a Mantova nel 1689 da Tomasi;⁷⁸ e *Il giudizio di Salomone*, già eseguito nella versione musicale di Alessandro Melani a Ferrara nel 1676, a Bologna nel 1686 e ancora ripreso a Firenze nel 1693, fu dato a Mantova forse nella stessa veste musicale (cfr. appendice).⁷⁹

Interessante poi il caso del celeberrimo *Abele ucciso da Caino* (1687) del cardinale Benedetto Pamphilj: erroneamente attribuito da Carlo D'Arco al poeta mantovano Carlo Bruschi, era stato già eseguito con musica di Alessandro Melani⁸⁰ a Roma nel 1678 e nel 1681, a Vienna nel 1678, a Bologna nel 1682, ma soprattutto a Modena nel 1687, nello stesso anno dunque dell'esecuzione mantovana; la coincidenza fra queste ultime date di esecuzione nonché la vivace circolazione di cantanti fra Mantova e Modena rende legittimo il confronto fra fonti, alla ricerca di indizi sull'attribuzione musicale della versione mantovana. Ancora una volta tuttavia il repertorio oratoriale si rivela sfuggente. Dal confronto operato infatti fra i due libretti di Mantova e Modena del 1687⁸¹ e la partitura manoscritta di Alessandro Melani,⁸² emerge infatti una situazione molto fluida che non conferma con certezza alcuna diretta geminazione fra fonti. I due libretti, sebbene congruenti, non sembrano infatti direttamente derivati l'uno dall'altro: l'edizione mantovana appare letterariamente più curata nell'elegante e attento uso dell'interpunzione, delle maiuscole, e di altri particolari scrittòri; inoltre, come dimostrano alcuni esempi – scelti sulla base di divergenze accentuate e non delle tante varianti minori (scempiamenti, geminazioni, grafie diverse come *allor* / *a l'hor*) o degli evidenti refusi – talvol-

⁷⁵ ARNALDO MORELLI, *Il 'Theatro spirituale' ed altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento*, «Rivista italiana di musicologia», XXI, 1986, pp. 61-143, rispettivamente nn. 63 e 57.

⁷⁶ OSCAR MISCHIATI, *Per la storia dell'Oratorio a Bologna. Tre inventari del 1620, 1622 e 1682*, «Collectanea Historiae Musicae», III, 1963, pp. 131-170: rispettivamente nn. 52 e 90.

⁷⁷ I-Nf, partitura manoscritta 480.1, *Oratorio di S. Cecilia*, di Giovan Francesco Marcorelli.

⁷⁸ ARNALDO MORELLI, *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, «Studi musicali», XXVI, 1997, pp. 105-186: 17, scheda 66.

⁷⁹ MORELLI, *La circolazione* cit., p. 145, scheda 56.

⁸⁰ MORELLI, *La circolazione* cit., p. 161, scheda 127; HERBERT SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, Hans Schneider, 1985, p. 492.

⁸¹ *Abele ucciso da Caino*, Mantova, Osanna, 1687; *Il sacrificio di Abele*, Modena, eredi Soliani, 1687.

⁸² I-MOe, Mus. F. 731, partitura manoscritta: *Il sacrificio di Abel. Orat.o à 4 con strum.ti | Musica del Sig. Aless.o Melani | Poesia dell'em. Sig. Card.le Panfilio*.

ta alcuni passi sembrano legare direttamente il libretto di Mantova alla partitura di Melani (tavole 2, 3, 4, 5), talaltra è il libretto modenese ad apparire più vicino alla fonte musicale (tavole 6, 7, 8), mentre vi sono sezioni in cui il gioco delle varianti sembra intrecciarsi ulteriormente (tavola 9). Pur nelle divergenze, tale gruppo di fonti di area padana si distingue comunque dalla versione manoscritta del libretto (tavole 2, 6, 8) conservata a Roma.⁸³ È probabile che il confronto con la partitura viennese, sinora non compiuto per problemi di riproduzione delle fonti, arricchisca il quadro di ulteriori esempi di discrepanza o di concordanza intermittente, il che confermerebbe come, nel caso del repertorio oratoriale, la collazione letteraria, pur costituendo un interessante strumento d'analisi, raramente offra un contributo decisivo alle questioni di attribuzione musicale.

Riguardo ancora la produzione oratoriale mantovana degli anni Ottanta non resta alcuna traccia di un'eventuale esecuzione dell'oratorio *L'innocenza di Davide illesa dai furori di Saullo* (1686), libretto di Francesco Sacrati, la cui composizione da parte di Carlo Ambrogio Lonati è collocata, dagli studi correnti, a Mantova nel 1686, quando cioè il musicista era già insignito del titolo di virtuoso del duca;⁸⁴ l'oratorio fu invece certamente eseguito a Modena in quello stesso anno.

L'ultimo decennio del secolo, a parte l'interruzione del 1691 causata dall'invasione spagnola, benché ancora ricco di testimonianze di oratori, presenta un minor numero di titoli rispetto al decennio precedente, mentre più numerose appaiono le rappresentazioni d'opera. La riproposta di oratori già eseguiti altrove continua ad alternarsi alle produzioni locali sebbene le importazioni appaiano sempre più frequenti. A tal proposito si nota una certa apertura verso forme di trattenimento piuttosto lontane dalle consuetudini padane; tra queste *Il trionfo dell'amor divino* (1698, maggio),⁸⁵ composizione per musica, che con i suoi diciotto personaggi,⁸⁶ il particolare soggetto e la struttura organizzata in Prologo più tre parti, denuncia una matrice quasi sicuramente

⁸³ I-Rv, P. 3, tomo III, l. II, pp. 145-153, libretto manoscritto: *Il sacrificio d'Abele | Oratorio a 4 voci | Di D. Benedetto Panfilii*, «Fatto e cantato in Chiesa Nuova li an. 1678 li 3 aprile D[omeni]ca delle Palme».

⁸⁴ Nel 1685 ebbe il titolo di virtuoso del duca di Mantova; cfr. *Lonati, Carlo Ambrogio*, in DEUMM, *Le biografie*, IV, p. 486.

⁸⁵ *Il trionfo dell'amor divino, Composizione per musica*, Mantova, Grana, 1698: il libretto è conservato in I-MAc, Arm.7.b.20; la «composizione per musica», per i suoi caratteri lontani dalla struttura oratoriale corrente, non è stata inserita nell'*Appendice*.

⁸⁶ La musica, Ariolda regina di Sicilia, Maria cugina di Ruggiero re di Sicilia, Rosalia figlia di Maria, Elisena principessa di Tunisi, Angelo di Rosalia, Amor divino, Verità, Amor profano, Vanità, Angelo primo, Angelo secondo, Ruggiero re di Sicilia, Balduino generale, Riccardo suo fratello, Fausto suo confidente, Ombra di Sinibaldo padre di Rosalia, Voce divina.

Tavole 2-9

Abele ucciso da Caino (Benedetto Pamphilj), confronto testuale fra le seguenti fonti:

1. *Abele ucciso da Caino*, Mantova, Osanna, 1687 (libretto);
 2. *Il sacrificio di Abele*, Modena, eredi Soliani, 1687 (libretto);
 3. *Il sacrificio di Abel. Orat[ori]o à 4 con strum[en]ti | Musica del Sig. Aless[andr]o Melani* (I-MOe, Mus. F. 731, partitura manoscritta);
 4. *Il sacrificio d'Abele | Oratorio a 4 voci | Di D. Benedetto Panfilii*, «Fatto e cantato in Chiesa Nuova li an. 1678 li 3 aprile D[omeni]ca delle Palme» (I-Rv, P. 3, tomo III, l. II, pp. 145-153, libretto manoscritto).
- Della fonte 1 viene riportato il testo completo, mentre delle fonti 2, 3, 4 vengono segnalate le sole divergenze (in corsivo) rispetto a 1.

Tavola 2

1. <i>Adamo</i>	2. p. 10	3. c. 36	4. c. 147
Dove <i>rivolgo</i> il piede			Dove <i>raggiro</i> il piede
Di più <i>crudo</i> martir son fatto gioco,			Di più <i>fiero</i> martir son fatto gioco,
Nè, per cangiar di loco, Pace <i>al cor</i> si concede			Pace <i>a me</i> si concede
Se miniera d'affanni è il petto mio;			
Instabile è il desio			
La memoria dolente, Con orgoglio <i>s'oppone</i>	La memoria è dolente Con orgoglio <i>s'espone</i>		
Il Senso e la Ragione, Fluttuante è il voler, <i>cieca</i> la mente			Fluttuante è il voler, <i>circa</i> la mente
E se i presenti danni Rassembran pigri à cumular sventure, <i>A l'obliate</i> cure		<i>all'obliate</i> cure	<i>all'obligate</i> cure

Tavola 3

1. <i>Adamo</i>	2. p. 18	3. c. 65	4. c. 149v
Piagge voi, che <i>sole</i> udite	Piagge voi, che <i>solo</i> udite		

Tavola 4

1. <i>Abele</i>	2. p. 20	3. c. 75v	4. c. 150v
O pene <i>sì</i> crude	O pene <i>più</i> crude	O pene <i>più sì</i> crude	

Tavola 5

1. <i>Caino</i>	2. p. 24	3. c. 93	4. c. 152
Da i più <i>romiti</i> Chiostri	Da i più <i>remoti</i> chiostri		

Tavola 6

1. <i>Adamo</i>	2. p. 19	3. c. 80v	4. c. 148r
<i>Tempra</i> voci sì ree; dunque presumi			<i>Frena</i> voci sì ree; dunque presumi
Placar con vil tributo un Dio sdegnato?			
Mira, che il Cielo irato Di tue sordide offerte abborre i fumi;	[...] <i>aborre</i> i fumi		
<i>Mira</i> , che involto il Sagrificio istesso	<i>Mira, mira</i> , che involto [...]	<i>mira mira</i> che involto [...]	

Tavola 7

1. <i>Eva</i>	2. p. 20	3. c. 81	4. c. 151
Io nel seno <i>t'accolgo</i> ,	Io nel seno <i>t'accoglio</i>	Io nel seno <i>t'accoglio</i>	Io nel seno <i>t'accoglio</i>

Tavola 8

1. <i>Abele</i>	2. p. 17	3. c. 62	4. c. 149r
Lieto suol, rive <i>adorate</i>	[...] <i>odorate</i>	[...] <i>odorate</i>	<i>Verde</i> suol rive <i>odorate</i>

Tavola 9

1. <i>Abele</i>	2. p. 14	3. c. 52	4. c. 148v
<i>Cò i</i> più limpidi humori <i>Lo</i> tergerò, per consagrarlo al Cielo	<i>Coi</i> [...] umori <i>Il</i> tergerò per consacrarlo [...]	<i>il</i> tergerò per consacrarlo [...]	<i>Il</i> tergerò per <i>consecrarlo</i>

palermitana; la mancanza di testimonianze documentarie in merito, non consente per ora di stabilire per quali vie tale spettacolo, termine in questo caso quanto mai appropriato, possa essere giunto a Mantova, sebbene ancora una volta Modena potrebbe essere stato il tramite più verosimile.⁸⁷

Con *La Maddalena a' piedi di Cristo* (1699), forse composto da Antonio Caldara, si apre l'ultimo capitolo importante della storia della musica governata dalla dinastia dei Gonzaga. Il 31 maggio di quello stesso 1699 Caldara riceveva la patente di maestro di cappella da chiesa e da teatro con stipendio e passaporto,⁸⁸ un incarico che avrebbe mantenuto almeno sino al 1707, anno della fine dell'autonomia politica della corte mantovana. Sui suoi incarichi musicali di quegli anni sorprendentemente permangono a tutt'oggi grandi lacune documentarie. Caldara seguì i frequenti spostamenti della corte di Ferdinando Carlo forse componendo per lui varie opere in musica, rappresentate nelle diverse città toccate dalle peregrinazioni ducali (Venezia, Casale, Genova).⁸⁹ Anche della sua attività di compositore di oratori a Mantova non restano tracce sicure,⁹⁰ benché in via congetturale si tenda a indicare come possibile l'esecuzione di almeno quattro oratori: *La Maddalena a' piedi di Cristo* (Mantova, 1699) sul quale si tornerà fra breve; *La frode della castità* (Mantova o Venezia?, *post* 1700?; ripreso a Roma 1711, 1712, 1713); *Le gelosie d'un amore utilmente crudele* (Mantova o Venezia?, *post* 1700?; ripreso a Roma 1711, 1712, 1713, 1716); *Il Trionfo dell'innocenza* (Mantova o Venezia?, *post* 1700?; ripreso a Firenze, 1704, e a Roma, 1711, 1712, 1713).⁹¹

Riguardo questi oratori, duplice è l'ordine dei problemi: in tre casi (*La frode della castità*, *Le gelosie d'un amore utilmente crudele*, *Il Trionfo dell'innocenza*) si sa infatti che Caldara ne fu l'autore, ma nessun documento attesta una loro eventuale esecuzione a Mantova; in un caso invece (*La Maddalena a' piedi di Cristo*), è certo che un oratorio con quel titolo venne eseguito a

⁸⁷ Significativo è il caso dell'oratorio *La Santa Rosalia* (Modena, 1688) e delle sue somiglianze con l'omonimo dialogo eseguito a Palermo (1687): cfr. NICOLETTA BILLIO D'ARPA, *La Santa Rosalia (1687) di Bonaventura Aliotti*, in *Ceciliania per Nino Pirrotta*, a cura di Maria Antonella Balsano e Giuseppe Collisani, Palermo, Flaccovio, 1994, pp. 161-201: 162 sgg.

⁸⁸ I-MAa, Archivio Gonzaga, *Mandati*, busta 61, vol. 112/2, c. 21r; il documento è trascritto in BESUTTI, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga* cit., pp. 83-84.

⁸⁹ REINHARD G. PAULY - BRIAN W. PRITCHARD, *Antonio Caldara's 'Credo à 8 voci': a composition for the Duke of Mantua?*, in *Antonio Caldara. Essays on his life and times*, ed. by Brian W. Pritchard, Aldershot, Scolar Press, 1987, pp. 51-76: 52-53.

⁹⁰ Su Antonio Caldara e i suoi rapporti con Mantova cfr. URSULA KIRKENDALE, *The War of the Spanish Succession Reflected in Works of Antonio Caldara*, «Acta Musicologica», XXXVI, 1964, pp. 221-223, ripreso in EAD., *Antonio Caldara: Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*, Graz, Hermann Böhlans Nachf., 1966, pp. 29-39.

⁹¹ KIRKENDALE, *Antonio Caldara: Sein Leben* cit., pp. 113-114.

Mantova nel 1699, ma non è sicuro che la sua composizione in musica sia da attribuire a lui. Curiosamente proprio su quest'ultimo oratorio, solitamente escluso nei repertori correnti dal novero degli oratori di Caldara ipoteticamente eseguiti a Mantova,⁹² paiono convergere i maggiori elementi di prova.

Il confronto fra il libretto mantovano, privo d'indicazione dell'autore, e quello stampato in occasione di una precedente esecuzione modenese (1690), permette di individuarne l'attribuzione al poeta Lodovico Forni. Il libretto di Forni venne eseguito a Modena (1690, 1700) nella veste musicale di Giovanni Bononcini,⁹³ ma rispetto a quella versione il libretto relativo all'esecuzione mantovana presenta varianti anche sostanziali, come l'aggiunta del personaggio di Marta, il che porta a ipotizzare che a Mantova fosse stata eseguita una versione musicale almeno in parte diversa da quella di Bononcini. Considerando che proprio nel 1699 Caldara entrò al servizio dei Gonzaga e che egli pose in musica proprio quel libretto di Forni, rappresentandolo prima del 1700 in Italia (forse a Venezia)⁹⁴ e riprendendolo nel 1713 a Vienna,⁹⁵ pare credibile che l'esecuzione anteriore al 1700 del suo *La Maddalena a' piedi di Cristo* fosse avvenuta, o almeno fosse stata riproposta, proprio a Mantova nel 1699, anno della sua assunzione.

Resta comunque il fatto che la rarefazione delle fonti relative ai primi anni del Settecento non solo rende difficile la ricostruzione dell'attività mantovana di Caldara, ma anche quella dell'oratorio in genere. Tra il 1701 e il 1705 mancano infatti totalmente notizie e non è improbabile che la terribile crisi politica, conclusasi con la fine del ducato dei Gonzaga, fosse la causa prima di quel silenzio dei documenti o del rallentare dell'attività stessa.⁹⁶

Nel Settecento, tranne che per un breve periodo di due anni (1796-97) in cui fu repubblica cisalpina, Mantova fu soggetta all'impero asburgico; durante il secolo resta notizia di soli ventuno oratori,⁹⁷ di cui circa la metà eseguiti nel

⁹² DEUMM, *ad vocem*, *Le biografie*, II, p. 69; PAULY - PRITCHARD, *Antonio Caldara's 'Credo à 8 voci'* cit., p. 53.

⁹³ Cfr. CROWTHER, *The oratorio in Modena* cit., pp. 197, 200, nn. 62, 111; MORELLI, *La circolazione* cit., p. 149, scheda 75.

⁹⁴ KIRKENDALE, *Antonio Caldara: Sein Leben* cit., p. 113.

⁹⁵ Di questa versione si conserva ancora la partitura manoscritta con parti staccate: A-Wn, Cod. 17101, Cod. 17102.

⁹⁶ Cfr. KIRKENDALE, *The War of the Spanish Succession* cit.

⁹⁷ *La lite in cielo tra la Sapienza e la Santità* (1714, chiesa di S. Domenico); *La vera idea del ben chiedere mercede* (1715); *L'impegno della virtù* (1732, *ivi*); *La Cezabele* (1737); *La Passione di Gesù Cristo* (1749, Pio luogo del Soccorso); *L'eresia abbattuta* (1750, Santa Maria del Soccorso); *Isacco figura del Redentore* (1751, *ivi*); *La morte di Gesù redentore promessa e figurata* (1753, Santa Maria del Soccorso); *Betulia liberata* (1754, Santa Maria del Soccorso); *La madre dei Maccabei* (1766, chiesa di S. Carlo); *La madre dei Maccabei* (1775, Teatro di Scienze e belle Arti); *La morte di Abele* (1778,

periodo 1775-95; è interessante notare che proprio in quel ventennio gli oratori, analogamente a quanto avvenne in altre città,⁹⁸ furono rappresentati in teatri.

IV. ORATORI 'IN CORTE': I LUOGHI E GLI APPARATI

Sin qui la cronistoria dell'oratorio a Mantova, apparentemente non dissimile per periodo di fioritura, densità di attività, proporzione fra importazioni e produzioni originali da quella di altri centri. Le peculiarità mantovane, che pure sussistono, non emergono infatti tanto dal dato cronistico, quanto dall'approfondimento di questioni di tipo storico e sociale, come la funzione o come il tipo di contesto nel quale o per il quale la pratica oratoriale veniva promossa. Gli oratori prodotti dalla corte erano offerti alla città come atto devozionale quaresimale e pasquale e in tal senso fruiti da gran parte della cittadinanza? Oppure l'oratorio era una forma di trattenimento per pochi, alieno da profonde esigenze spirituali e mirato a sostituire l'opera durante quei periodi di astinenza forzata dai divertimenti? L'identificazione dei luoghi nei quali gli oratori venivano eseguiti a Mantova consente di formulare alcune ipotesi su questi fondamentali quesiti.

I libretti a stampa della prima serie di sei oratori di Maurizio Cazzati eseguita a Mantova nel 1672, indicano genericamente la corte come luogo di ambientazione, dove corte poteva significare sale interne, ma anche chiesa di Palazzo, occasionalmente aperta alla città per feste particolari e apparati. Per un solo oratorio, eseguito il 30 marzo 1681 (*La croce di Gesù Cristo*, libretto di Badovero e musica di Tomasi), il libretto riferisce esplicitamente l'ambientazione: la cattedrale, luogo sicuramente aperto alla città. Un luogo dunque non consueto per l'esecuzione di oratori e forse da legare, come in altri rari casi,⁹⁹ alle celebrazioni della settimana santa: nel 1681 il 30 marzo era la domenica delle Palme.

Le inedite informazioni scaturite da fonti documentarie relative alla quo-

Teatro Vecchio); *Isacco* (1783, Teatro Scientifico); *Il sacrificio d'Isacco* (1787, Sala privata); *La morte di Abele* (1788, Teatro Vecchio); *Il Gionata* (1788, casa del sig. Mattia Milani); *Susanna* (1789, Teatro Vecchio); *Jefte* (1789, *ivi*); *La madre de' Maccabei* (1793, Teatro Scientifico); *Il voto di Jefte* (1794, *ivi*); *Isacco figura del Redentore* (1796); le informazioni sugli oratori mantovani nel Settecento mi sono state gentilmente fornite da Silvia Bernardoni e Luigi Cataldi.

⁹⁸ FRANCO PIPERNO, *Drammi sacri in teatro (1750-1820)*, in *Mozart, Padova e la Betulia liberata*, atti del convegno internazionale (Padova, 28-30 settembre 1989), a cura di Paolo Pinamonti, Firenze, Olschki, 1991 («Quaderni della Rivista italiana di musicologia», 24), pp. 289-316.

⁹⁹ Cfr. il saggio di Saverio Franchi nel presente volume: *Appendice I/c*, scheda 37, p. 196.

tidianità della vita di corte, consentono di colmare almeno parzialmente la lacuna di informazione relativa ai luoghi di esecuzione. Il fondo della Scalcheria gonzaghesca, ora conservato presso l'archivio di stato di Mantova, già valorizzato quale importante fonte di dati per lo studio delle forme di dipendenza fra cantanti e corte sul finire del Seicento,¹⁰⁰ ha offerto infatti alcuni elementi sparuti, ma decisivi per la ricostruzione della storia dell'oratorio a Mantova. Specifici contributi sono emersi da quanto resta dell'ufficio della Drapperia ducale, ufficio che dipendeva appunto, come molti altri preposti all'organizzazione quotidiana della vita di corte, dalla Scalcheria.

La ducale Drapperia aveva giurisdizione sulle «robbe della guardarobba» (lenzuola, tovaglie, tappeti, «teleri» e «spagliere per apparati festivi o spettacolari»), sul piccolo arredamento necessario alla gestione degli alloggi di corte o a occasionali attività esterne. Di tale ufficio restano alcune sparse ma dettagliatissime note. Le spese per l'acquisto o riparazione di materiali o per la mano d'opera, impiegata prevalentemente nel trasporto dei materiali stessi, venivano infatti minuziosamente annotate e sinteticamente descritte in «quinternelli» che potevano riferirsi a un mese o a periodi più lunghi. Pochi sono purtroppo i quinternelli giunti sino a noi: si tratta delle registrazioni relative agli anni compresi fra il 1694 e il 1706; esse sono indicate continuativamente per gli anni 1695, 1696, 1697 e 1698, con lacune per gli anni 1694, 1699 e 1706, mentre sono del tutto assenti nei periodi 1672-93 e 1701-1705.

Seppur parzialmente conservata, tale documentazione fornisce elementi di grande interesse per la ricostruzione della complessa vita della 'corte-città' gonzaghesca,¹⁰¹ considerata in prospettiva quotidiana e non solo attraverso la memoria di eventi straordinari. Biancheria, tende, materassi, letti, sgabelli, sedie, panche, «spagliere», «fanali», «baldacchini», venivano continuamente trasportati da una residenza ducale all'altra (per esempio a Goito, a Marmirolo, ma anche a Venezia), o da un appartamento all'altro della corte per predisporre ambienti per ospiti di riguardo, o per semplici cantatrici, o per giocatori di pallone; gli stessi materiali venivano prestati alle varie chiese cittadine per allestire apparati festivi o «operine» (per esempio nelle chiese di S. Elisabetta e di S. Lucia). Gli ambienti in continua mutazione, l'avvicinarsi delle destinazioni e delle funzioni abitative, è in generale il brulicare

¹⁰⁰ BESUTTI, *La figura professionale del cantante d'opera* cit., pp. 409-433; nello stesso articolo sono sintetizzate le funzioni dell'«ufficio» della Scalcheria, la sua storia archivistica e i contributi che possono derivare dallo studio del suo archivio.

¹⁰¹ L'espressione «un palazzo in forma di città», originariamente usata da Baldassar Castiglione (*Il libro del cortegiano*, I. 1) per definire il palazzo di Federico II da Montefeltro, è stata in seguito spesso riferita al palazzo Ducale di Mantova.

delle attività ruotanti attorno all'ufficio di Drapperia, restituiscono un'immagine parzialmente in contrasto con l'idea di corte in disfacimento, di guscio vuoto, spesso associata agli ultimi anni del ducato di Ferdinando Carlo. La vitalità, non solo musicale, di un nucleo sociale così complesso come era ancora la corte dei Gonzaga in quegli anni, è tratteggiata con molta nitidezza da questa documentazione, la quale mostra anche come la corte assolvesse in taluni casi un ruolo nei confronti della città per certi versi analogo a quello delle attuali istituzioni pubbliche, prestando all'esterno attrezzature e servizi e facendosi carico dell'immagazzinamento e del trasporto di tutta una serie di materiali utili all'allestimento di eventi, legittimati dal patrocinio e dall'assenso ducale.

Nello specifico artistico-musicale poi, le registrazioni relative alla preparazione e smobilitazione dei «quartieri delle virtuose»,¹⁰² ma anche dei ballerini, dei pittori, degli architetti, costituiscono talvolta l'unica documentazione reperibile sulle presenze a corte di quel tale artista in quel dato momento e sul persistere di tradizionali vincoli di cortigiania fra artisti e protettori. Il fatto inoltre che la Drapperia avesse il compito di immagazzinare e conservare drappi, «spagliere et altre robbe», utili per l'allestimento di apparati e «operine», fa sì che attraverso la registrazione di quei movimenti possa giungere fino a noi la memoria di eventi musicali ordinari, interessanti non tanto nella loro individualità quanto nel contesto della vita quotidiana.

Riguardo l'oratorio, infine, le registrazioni della Drapperia ducale costituiscono per ora l'unica testimonianza disponibile sui luoghi nei quali l'attività oratoriale promossa dalla corte di Mantova veniva concretamente realizzata. La prima registrazione in proposito è annotata nel «quinternello» relativo alle spese sostenute nel febbraio 1695:¹⁰³

A dì 24 [febbraio 1695]

N° 500 broche da spagliera per aparare dove fano

l'oratorio nella Salla di Troia per S[ervi].cio di S. A. S.ma L. 4

N° 2 chiodi da tempiello per il sodetto S[ervi].cio L. 1: 12

Analoghe registrazioni che testimoniano l'uso della sala di Troia in palazzo ducale per l'esecuzione degli oratori figurano anche nei tre anni successivi (1696 marzo; 1697 febbraio, marzo aprile; 1698 febbraio, marzo, aprile)¹⁰⁴

¹⁰² I-MAa, Scalcheria, busta 33.

¹⁰³ I-MAa, Scalcheria, busta 22, 1695 (Quinternello di febbraio).

¹⁰⁴ I-MAa, Scalcheria, busta 22, 1696 (Quinternello di marzo); 1697 (Quinternelli di febbraio, marzo e aprile); 1698 (Quinternelli di febbraio, marzo e aprile).

e ancora nel 1706,¹⁰⁵ anno in cui si registra l'ultimo oratorio dato a Mantova durante il periodo gonzaghesco.

Nel 1699 (marzo, aprile)¹⁰⁶ invece, un'altra sala del palazzo è menzionata dalle registrazioni della Drapperia come sede di oratori: si tratta dell'attuale sala dei Fiumi, allora nota come Refettorio. Sale interne del palazzo dunque certamente non aperte a un'utenza indistinta e di volta in volta apparate per ospitare gli oratori.

Una prima valutazione sul tipo di documentazione appare ora necessaria. Nonostante i documenti coprano un periodo molto parziale di attività oratoriale, bisogna osservare che in tutti gli anni interessati dalle registrazioni della Drapperia sono menzionate queste operazioni di apparecchiatura delle sale destinate agli oratori, il che lascia supporre che tale pratica fosse corrente. L'uso poi di ambienti interni al palazzo ben si accompagnerebbe a quella generica espressione «in corte» stampata nei libretti del 1672. Per procedere oltre nella lettura dei dati è utile accennare, seppur brevemente, alle caratteristiche delle sale menzionate, alla loro dislocazione nel palazzo e alle possibilità di accesso.

La sala di Troia, situata al piano nobile della corte Nuova nel palazzo Ducale gonzaghesco, è il fulcro di un appartamento che da essa prende il nome. Tale insieme di ambienti fa parte delle opere commissionate a Giulio Romano dal duca Federico II Gonzaga a partire dal 1531, anno delle nozze con Margherita Paleologo, coincidente anche con la conclusione dei lavori del palazzo Te. Nonostante la difficile valutabilità dei lavori compiuti in quegli anni, sia per la scarsa conoscenza degli ambienti preesistenti e inglobati nella ristrutturazione, sia per la demolizione della palazzina della Paleologa (1898) facente parte della medesima serie di opere, si è comunque generalmente concordi nel datare la costruzione e decorazione della sala e del relativo appartamento fra il 1536 e il 1539.

Nelle dimensioni (cfr. fig. 1) essa rispecchia le caratteristiche della cosiddetta 'sala lunga' rettangolare (metri 8,30 per 13,7); è dotata di due entrate e quattro finestre, due delle quali affacciate sulla loggia cosiddetta 'di Eleonora'; il soffitto è a volta. Pareti e soffitto sono decorate da una notevole serie di affreschi recante chiare impronte della bottega giuliesca e raffigurante scene della guerra troiana, ispirate a Omero secondo un tardo commentario (cfr. figg. 2 e 3).

La sua dislocazione all'interno della corte Nuova consentiva il prestigiosissimo ingresso di eventuali invitati dal prato di Castello, e da lì allo scalone di

¹⁰⁵ I-MAa, Scalcheria, busta 33, 1706, nota del 18 aprile.

¹⁰⁶ I-MAa, Scalcheria, busta 22, 1699 (Quinternelli di marzo e aprile).

Enea, quindi alla sala di Manto, in diretta comunicazione con l'appartamento di Troia. Altro accesso possibile era dal cortile del Padiglione, e da lì, attraverso un lungo e suggestivo percorso, passante per la galleria della Mostra e per quella dei Marmi detta anche dei Mesi, sino alla sala di Troia; le due gallerie nel pieno Seicento erano state in parte ripristinate, quasi a voler recuperare, almeno sul versante delle arti figurative e plastiche, il prestigio gonzaghesco irrimediabilmente perduto con la dispersione della strabiliante collezione, avvenuta tra vendite e spoliazioni da parte delle truppe imperiali nel periodo 1627-31.

La sala Nuova o del Refettorio oggi più nota come sala dei Fiumi (cfr. fig. 4), è il classico esempio di evoluzione tipologica di una loggia in sala per conviti. Di larghezza analoga alla precedente ha invece lunghezza doppia (27 metri circa); il soffitto è a volta. Costruita tra il 1579 e il 1580, nell'ambito dell'appartamento voluto per sé da Guglielmo Gonzaga durante gli ultimi anni del suo ducato,¹⁰⁷ essa si apre con porte e finestre sul giardino 'in Aria', più noto come giardino Pensile. Nella parte decorativa la sala si presenta oggi così come fu restaurata nella seconda metà del Settecento. Difficile ipotizzare quali potessero essere le vie d'accesso, poiché la sala si trova all'interno di una parte del palazzo fortemente modificata durante il XVIII secolo. Una via possibile, e sperimentata anche in tempi recenti in occasione di iniziative musicali,¹⁰⁸ poteva essere quella che dal cortile delle Otto facce conduce, tramite la suggestiva scala a Triangolo, al giardino e da lì alla sala.

Le indicazioni relative alla preparazione degli ambienti per l'esecuzione degli oratori sono assai generiche. Nelle registrazioni della Drapperia ducale si parla del trasporto di «spagliere», ossia grandi teli, dotati o meno di supporto, da appendere o comunque accostare alle pareti per addobbarle. In un paio di casi si parla di tele stampate, a righe e a fiori. Mentre una volta viene menzionato «un tapeto grande da terra», trasportato per l'occasione dal duomo di S. Pietro. Assai di frequente vengono ricordati i «soliti fanali» che dovevano essere «piantati per i pani di sevo» e sorvegliati fino alla fine dell'esecuzione. In altri due casi si parla del trasporto in sala di Troia di una «camarella» che, da quanto è dato intendere, era una sorta di struttura portatile adatta al sup-

¹⁰⁷ Sulle opere architettoniche di quel periodo cfr. PAOLO CARPEGIANI, *Bernardino Facciotto: progetti cinquecenteschi per Mantova e il palazzo Ducale*, Milano, Guerini, 1994; PAOLA BESUTTI, *The 'Sala degli Specchi' uncovered: Monteverdi, the Gonzagas and the Palazzo Ducale, Mantua*, «Early Music», XXVII/3, August 1999, pp. 451-464.

¹⁰⁸ Mantova, Festivalletteratura, *Itinerari musicali in palazzo Ducale*, a cura di Paola Besutti, Claudio Gallico e Roberto Soggia: in particolare le edizioni del 1998 (*I luoghi della musica ritrovati*, 10-13 settembre) e del 2000 (*Isabella signora della musica*, 8-10 settembre).

porto di teli, utilizzata non solo in corte ma anche nelle varie chiese cittadine forse per predisporre un luogo acconcio dal quale i duchi potessero assistere a funzioni o spettacoli. Una volta infine si menziona un baldacchino dei duchi con relativa «bardella» (scranno imbottito), trasportata dal duomo di S. Pietro alla sala di Troia in occasione di oratori. Nessun documento parla di eventuali altri materiali più esplicitamente attinenti all'ambiente teatrale, né della disposizione degli apparati o degli esecutori all'interno delle sale.

Risulta evidente anche da questi pochi cenni come gli ambienti già in sé così sfarzosi, venissero mutati d'aspetto per accogliere l'esecuzione degli oratori. I materiali utilizzati, del tutto analoghi a quelli che venivano prestati dalla corte alle varie chiese cittadine in occasione di apparati festivi, inducono a immaginare a una sorta di sacralizzazione di luoghi abitualmente destinati a funzioni profane. Del tutto naturale è inoltre la cura posta nel dotare le sale di un'illuminazione aggiuntiva. Apparati e luci trasformavano quegli ambienti in luogo diverso, in «novo teatro»,¹⁰⁹ considerando il termine nella sua accezione più lata e diffusa fra Cinque e Seicento.

Data la tipologia assolutamente profana dei luoghi di corte in cui gli oratori venivano ambientati a Mantova, è lecito interrogarsi sull'eventuale presenza di esplicite componenti rappresentative nella loro esecuzione. Su quest'aspetto, mentre i documenti archivistici non forniscono elementi di rilievo, i libretti presentano alcune definizioni, quali «oratorium sive iocus sacrosцениcus» (*Christus ad calvarium*, 1687), oppure «oratorium seu melo drama» (*Christus dominus baiulat sibi crucem*, 1689), che tendono a porre in evidenza l'omologia con l'opera in musica.¹¹⁰ È noto come al tempo la terminologia fosse estremamente variabile, e come possa essere poco fruttuoso cercare di farsi largo nella selva nominalistica mediante tentativi di classificazione ordinata, o peggio univoca, delle definizioni delle forme oratoriali; tuttavia nello specifico caso mantovano, date le forme della produzione e della committenza, è probabile che l'allusione alla prossimità fra oratorio e opera in musica

¹⁰⁹ Claudio Monteverdi nel definire i trattenimenti musicali da camera che si svolgevano il venerdì sera nella sala degli Specchi, protagonista il fascino muliebre e canoro di Adriana Basile, usò significativamente l'espressione «quasi novo teatro divien quel luogo»: cfr. I-MAa, Autografi, busta 6, cc. 118-119, Mantova, 22 gennaio 1611, Claudio Monteverdi al cardinale Ferdinando Gonzaga in Roma: «Ogni venire di sera si fa musica nella Sala de' Specchi. Viene a cantare in concerto la signora Andriana, e così fatta forza e particolar grazia dà alle composizioni, aportando così fatto diletto al senso, che quasi novo teatro divien quel loco»; il documento, più volte edito, è trascritto tra l'altro in CLAUDIO MONTEVERDI, *Lettere*, a cura di Éva Lax, Firenze, Olschki, 1994, p. 33.

¹¹⁰ Il tema dell'omologia fra oratorio e opera ricorre frequentemente nella letteratura dedicata all'oratorio; tra i tanti possibili esempi si consideri almeno lo scritto teorico di ARCANGELO SPAGNA, *Oratorii, ovvero melodrammi sacri. Con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia*, Roma, Francesco Buagni, 1706, facs. a cura di Johann Herzog, Lucca, LIM, 1993, p. 18.

non fosse limitata alle scelte drammaturgiche e musicali, ma fosse, almeno allusivamente, estesa alle maniere del canto e del gesto di tipo teatrale.

V. IL PUBBLICO E IL CALENDARIO

Al sopraggiungere della quaresima, dunque, alcune sale del palazzo Ducale di Mantova potevano essere trasformate per ospitare gli oratori. Date le condizioni di produzione interna alla corte, che escludono cioè qualsiasi ipotesi di un'utenza aperta e indiscriminata, è doveroso interrogarsi sulla tipologia del pubblico ammesso a quegli intrattenimenti.

Un computo approssimativo, basato sulla valutazione incrociata delle dimensioni degli ambienti, nonché degli spazi necessari per i musicisti, per i sedili e per un minimo di movimento, induce a stimare la capienza della sala di Troia e della sala del Refettorio rispettivamente in non più di 150 e di 250 persone, e si tratta con buona probabilità di una stima per eccesso. Il che avvalorerebbe l'ipotesi di una fruizione riservata a un pubblico formato da membri della corte stessa uniti a rappresentanti dell'aristocrazia locale. Non è dato sapere se gli spettatori presenti ai diversi oratori appartenenti a uno stesso ciclo fossero i medesimi.

Pur tra lacune documentarie, è possibile ipotizzare che a Mantova un ciclo oratoriale comprendesse sei oratori, di cui quattro eseguiti nelle domeniche di quaresima, e i rimanenti nella prima e nella seconda domenica di Passione (delle Palme),¹¹¹ oppure nella domenica in Albis.¹¹² Come sempre accade è però estremamente difficile incrociare le testimonianze archivistiche con quanto è possibile attualmente documentare sui singoli oratori eseguiti, in modo da poter ricostruire con ricchezza di informazioni (date, titoli, luoghi) un ciclo oratoriale completo. Per esempio, nel 1697 le registrazioni amministrative della Drapperia ducale riportano l'esecuzione di oratori in sala di Troia per sei volte,¹¹³ ma per quello stesso anno resta la notizia, e in questo caso anche i libretti, di soli quattro oratori (*Il Gioseffo*, *La Giuditta*, *Jezabelle*, *La*

¹¹¹ Tale calendario è seguito nel ciclo oratoriale del 1672 (cfr. appendice cronologica).

¹¹² Cfr. la lettera del 29 marzo 1687 scritta da Vincenzo Grimani a Vittorio Amedeo II di Savoia: «[...] La Clarice [Gigli] sarà a quest'ora in Mantova in casa di donna Olimpia Gonzaga mia sorella a servire il sig. duca di Mantova per l'oratorio [che] si farà la domenica in Albis [...]»; il documento è citato in MERCEDES VIALE FERRERO, *Repliche a Torino di alcuni melodrammi veneziani e loro caratteristiche*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 145-172: 165.

¹¹³ I-MAa, Scalcheria, busta 22, 1697 (Quinternelli di febbraio, marzo e aprile).

madre de' Maccabei), il che può indurre a ipotizzare l'attuale irreperibilità di due oratori oppure più semplicemente la replica di uno o più fra i quattro ancora documentati ed eseguiti in quel ciclo. Analoghe situazioni si presentano anche in altri anni: nel 1698, per esempio, è possibile documentare ben nove esecuzioni di oratori in sala di Troia¹¹⁴ contro i soli tre titoli menzionati dall'inventario dei Teatini.¹¹⁵

Una rotazione del pubblico, unita forse a un sistema di repliche, poteva allargare la cerchia degli spettatori ammessi in corte a godere degli oratori, tuttavia una stima anche più elevata del computo delle presenze non cambierebbe sostanzialmente le condizioni che caratterizzavano la produzione di oratori a Mantova: trattenimenti più o meno devoti, eseguiti in ambienti interni del Palazzo ducale e fruiti prevalentemente dai membri della corte stessa.

VI. GLI INTERPRETI

Come risulta oggi difficile la ricostruzione della cronistoria completa dell'oratorio a Mantova durante il ducato dei Gonzaga, altrettanto ardua è l'identificazione degli interpreti impegnati nell'esecuzione di quegli intrattenimenti musicali. Tale condizione di disagio è comune, con qualche rara eccezione, a tutta la storia dell'oratorio. È noto infatti come i libretti, principale fonte di informazione sugli interpreti in relazione al teatro d'opera, nel caso dell'oratorio secentesco spesso non venissero nemmeno stampati e comunque, anche quando lo erano, non contenessero i nomi degli esecutori.¹¹⁶ Tuttavia, ferma restando la carenza documentaria, nel caso di Mantova è possibile recuperare forse più che altrove qualche informazione diretta o indiretta sugli esecutori.

¹¹⁴ I-MAa, Scalcheria, busta 22, 1698 (Quinternelli di febbraio, marzo e aprile).

¹¹⁵ Cfr. nota 10.

¹¹⁶ Tra le poche eccezioni è doveroso segnalare, per i suoi legami con i ruoli musicali della corte del duca Ferdinando Carlo Gonzaga, almeno il libretto dell'oratorio *Il Mosè conduttore del popolo ebreo*, testo di Giovan Battista Gardini, musica di Giacomo Antonio Perti, eseguito a Modena nel 1685, che riporta il nome degli interpreti: il contralto Ferdinando Chiaravalle, virtuoso del duca di Mantova (Mosé); il tenore Giovanni Buzzoleni, virtuoso del duca di Mantova (Capitano ebreo); il soprano Francesco Ballerini, virtuoso del duca di Mantova (Testo); il basso Antonio Balugani, virtuoso della cappella del duca di Modena (Faraone), il soprano Domenico Cecchi da Cortona (Generale egiziano): cfr. CROWTHER, *The oratorio in Modena* cit., pp. 64, 194. Domenico Cecchi sarebbe successivamente entrato nei ruoli della corte di Ferdinando Carlo Gonzaga: SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof* cit., p. 361; COLIN TIMMS, *ad vocem*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992 [d'ora in poi *Grove opera*], I, p. 793; BESUTTI, *La figura professionale del cantante d'opera* cit., pp. 419-422.

Anzitutto si può ipotizzare con una certa sicurezza che la realizzazione degli oratori si avvallesse di musicisti e cantanti al servizio della corte, non già di qualche cappella musicale ecclesiastica, né di musicisti non professionisti o avventizi. Durante gli anni Ottanta e Novanta del Seicento furono attivi sulle scene operistiche italiane numerosissimi cantanti insigniti del titolo di «virtuoso del duca di Mantova», qualifica che in alcuni casi implicava un vero e proprio servizio stipendiato presso la corte, mentre in altri comportava la sola concessione di privilegi, come il passaporto o il porto d'armi.¹¹⁷

Dai pochi documenti contabili, scampati alla distruzione degli archivi amministrativi gonzagheschi, si evince come anche nel tardo Seicento i ruoli di corte contemplassero a Mantova una folta schiera di musicisti e cantanti. Nel 1691 il ruolo dei salariati comprendeva:

maestro di cappella di camera (Giovan Battista Tomasi)
 maestro di cappella (Marc'Antonio Ziani)
 vice maestro di cappella (Pietro Crescimbeni)
 due organisti di camera (G. B. Tomasi, Francesco Maria Rizzi)
 organista di cappella (don Giacomo Finatti)
 due soprani (Giacomo Vivarelli, Giuseppe Segni Finalino)
 due contralti (Ferdinando Chiaravalle, Francesco Ballerini)
 tre tenori (Bortolo Donadelli, Giovanni Buzzoleni, Francesco Coppi)
 quattro bassi (Ottavio Bottini, Pietro Paolo Scandalibene, Giuseppe Giubilei, Pietro Mozzi)
 tre violini (Giuseppe Brusaschi, Andrea Grossi, Carlo Ambrogio Lonati)
 una viola (Francesco Scalfoni)
 due contrabbassi (Francesco Moioli, Francesco Venago)
 una tiorba (Luigi Mancina)
 un cornetto (Girolamo Gallinetti)
 un fagotto (Gio. Batta Maffetti)
 un musicista senza qualifica, ma in realtà organista (Gio. Batta Calvi detto Gambino)
 un copista di musica (Giovanni Pasini)
 un maestro di ballo (Cosimo Granmeson)
 maestro di ballo dei teatri (Nicolò Osana).¹¹⁸

Al gruppo dei salariati, composto da trenta persone, qualche anno più tardi si sarebbe aggiunto anche il poeta autore degli oratori, Giuseppe Galuppi.¹¹⁹ La corte disponeva dunque di una compagine musicale autosufficiente

¹¹⁷ BESUTTI, *La figura professionale del cantante d'opera cit., passim.*

¹¹⁸ I-MAa, Magistrato Camerale Antico, Bb IV (1513-1697), c. 199.

¹¹⁹ I-MAa, Archivio Gonzaga, busta 3011, c. 363, 14 novembre 1693, Giuseppe Galuppi, poeta «nostre funzioni d'oratorij, drammi et altro»; *ivi*, c. 365, 27 novembre 1693.

e assai nutrita, addirittura più ricca di quella della corte modenese di Francesco II d'Este, che in quello stesso anno contava diciassette elementi.¹²⁰

Vista questa numerosa cappella musicale e la presenza non occasionale dell'oratorio nella vita di corte, è ragionevole ipotizzare che per gli oratori ci si avvalessse di questi stessi musicisti, il che è confermato da alcuni documenti. Il libretto dell'oratorio *Il Davide liberato* (1687), su poesia del conte Lorenzo Verzuso Beretti, segretario di stato dei Gonzaga,¹²¹ con musica di Marc'Antonio Ziani, maestro di cappella in S. Barbara dall'anno precedente (1686), così recita:

L'oratorio è parto d'un'immediata ubbidienza [...]. La musica è del sig. Marc'Antonio Ziani maestro di cappella di Chiesa di S.A.S., soggetto riguardevole, e stimato nelle Scene più famose, e gl'Interlocutori sono otto isquisitissime voci, fiore della Musica d'Europa, tutte scelte dall'ottima intelligenza del Serenissimo Padrone, e quasi tutte tenute all'attual servizio della generosissima sua munificenza.

Una prova ancora più significativa viene fornita dalla copia conservata a Venezia del libretto *La Genefa* (1684)¹²² che reca, annotati a mano con grafia purtroppo quasi illeggibile, gli interpreti dell'oratorio; tra di essi si riescono a decifrare i seguenti nomi:

D. Rondo tenore (Testo)

Sperongino soprano di Sua Maestà Cesarea (Sifrido e Maria Vergine)

Rivani [Antonio?]¹²³ soprano (Genefa)

[Giuseppe Maria Segni detto] Finalino¹²⁴ soprano preso adesso dal s.r Duca (Alimondo e Musico)

[Francesco] Ballarino [*recte* Ballerini]¹²⁵ contralto (Gloraspe)

[Giovanni] Buzolini [*recte* Buzzoleni]¹²⁶ tenore (Elvio)

Musico soprano del M.se di Canossa (Innocenza, Castità)

Ter<...>ca contralto (Calunnia)

Giacomo [Vivarelli?]¹²⁷ contralto (Tentazione)

¹²⁰ CROWTHER, *The oratorio in Modena* cit., p. 5 (1691: tre maestri, otto cantanti, sei strumentisti).

¹²¹ I-MAa, Archivio Gonzaga, busta 3012, c. 300, 30 giugno 1693.

¹²² I-Vgc, *La Genefa*, Mantova, Osanna, 1684.

¹²³ PAOLA BESUTTI, *Rivani Antonio*, in *Grove opera*, III, pp. 1355-1356.

¹²⁴ La carica di musico con stipendio, affitto e passaporto gli verrà confermata il 10 giugno 1688: I-MAa, Archivio Gonzaga, *Mandati*, busta 59, vol. 111, c. 62; il documento è trascritto in BESUTTI, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga* cit., p. 66.

¹²⁵ PAOLA BESUTTI, *Francesco Ballerini*, in *Grove opera*, I, p. 293.

¹²⁶ PAOLA BESUTTI, *Giovanni Buzzoleni*, in *Grove opera*, I, p. 662.

¹²⁷ Sul soprano Giacomo Vivarelli cfr. BESUTTI, *La figura professionale del cantante d'opera* cit., p. 419.

Gli stessi Buzzoleni, Ballerini, insieme a Ferdinando Chiaravalle,¹²⁸ avrebbero cantato in oratori a Modena nel 1685 fra i quali almeno in *Il Mosè conduttore*,¹²⁹ esibendo il titolo di «virtuoso del duca di Mantova», mentre Segni detto Finalino, al servizio del duca Ferdinando Carlo Gonzaga almeno dal maggio del 1684,¹³⁰ sarebbe stato fra gli interpreti della nota esecuzione dell'oratorio *Santa Maria Maddalena de Pazzi* di Giovanni Lorenzo Lulier, rappresentato a Roma il 9 giugno 1687 per volere del cardinal Pamphilj in una sala del suo palazzo.

A Mantova è legata poi la prima testimonianza italiana sulla partecipazione di una cantante donna (Clarice Gigli) all'esecuzione di un oratorio, nella fattispecie eseguito verosimilmente in corte nella domenica in Albis del 1687.¹³¹ Nuove testimonianze, emerse dalle annotazioni della Drapperia ducale, confermano come l'impiego di donne in pratiche musicali oratoriali non fosse un'eccezione in quell'ambiente. Nell'appressarsi del periodo quaresimale nei registri si osserva infatti l'infittirsi dell'impegno delle maestranze di corte nell'approntare appartamenti per le diverse virtuose. Molto eloquente al proposito risulta una nota di pagamento risalente al febbraio 1698: «[per aver] aiutato a far detto appartamento per le sig.re Lisi e Francese virtuose venute da Venezia per cantare nelli Oratorij per servizio di S.A.S.».¹³²

Gli stessi cantanti, posti sotto la protezione o nei ruoli di pagamento del duca Ferdinando Carlo Gonzaga, erano dunque regolarmente impegnati tanto nella rappresentazione di opere in musica, quanto in oratori, eseguiti sia a Mantova sia in altre corti o palazzi nobiliari. Dal che possono derivare almeno due considerazioni, una di carattere più generale, l'altra più peculiarmente mantovana.

Anzitutto la circolazione degli interpreti poteva favorire lo scambio di testi e partiture oratoriali fra diversi ambienti, nonché l'emulazione di consuetudini produttive ed esecutive. Tale dato andrà attentamente considerato quando, conclusa questa prima fase della ricerca sulla presenza dell'oratorio a Mantova, verrà affrontato, mediante la collazione e l'integrazione di fonti e testimonianze archivistiche, un secondo livello d'approfondimento, teso a indagare i

¹²⁸ Ferdinando Chiaravalle riceveva uno stipendio dalla corte di Mantova almeno dal marzo 1683: cfr. I-MAa, Scalcheria, busta 16, c. 242, 22 marzo 1683: viene definito «musico contralto»; egli figurava ancora nei ruoli di pagamento dell'anno 1619 citati alla nota 118.

¹²⁹ Cfr. nota 116.

¹³⁰ I-MAa, Scalcheria, busta 16, c. 308, 26 maggio 1684: «Finalino musico con lo stesso stipendio di Chiaravalle».

¹³¹ Cfr. nota 112.

¹³² I-MAa, Scalcheria, busta 22, 1698 (Quinternello di febbraio).

flussi della circolazione oratoriale ossia la provenienza dei testi poetico-musicali, un aspetto, questo, che nel caso di Mantova, sede più ricettiva che propositiva, potrà fornire dati di particolare interesse non limitati alla storia locale.

In secondo luogo, l'impiego negli oratori degli stessi interpreti impegnati nelle rappresentazioni operistiche, e soprattutto delle cantanti, magari appena ammirate in voce e fattezze nella stagione del carnevale veneziano, acuisce l'immagine di una tipologia di produzione oratoriale ben poco incline, nelle scelte produttive e nelle forme di godimento, a empiti devozionali. Una considerazione che troverebbe conferma nei ritmi di vita del duca Ferdinando Carlo, il quale soprattutto dopo la morte della madre Isabella Clara (1685), reggente sino al 1670, ma in seguito attenta guida di un duca che non fu mai votato alle cure della politica e dello stato, trascorse a Mantova sempre meno tempo, talvolta limitato alle poche settimane incuneate tra la fine del carnevale, spesso trascorso a Venezia, e l'ascensione. Celeberrimi sono gli episodi di sfrenata mondanità che videro implicato Ferdinando Carlo durante il suo viaggio a Roma e Napoli nel 1686.¹³³ I periodi di permanenza a Mantova, non casualmente coincidenti con l'esecuzione degli oratori e dell'opera più importante del calendario mantovano, culminante appunto nell'ascensione, dovevano rappresentare per il debosciato e vizioso duca e per i cantanti al suo seguito una sorta di prolungamento mantovano della stagione carnevalesca, nell'ambito del quale gli oratori velavano di un travestimento devoto, appena conveniente, i piaceri leciti e illeciti derivanti dal teatro d'opera.

VII. CONCLUSIONI

Il quadro sin qui tracciato rende ragione del triplice legame evocato dal sottotitolo di questo contributo: tra Bologna, Modena e Venezia. Tre fili sin qui identificati come più robusti, ma ai quali dovrebbero intrecciarsene almeno altri due: quello di Vienna e di Roma.

Tra Vienna e Mantova il legame fu strettissimo, almeno sino alla morte di Eleonora Gonzaga (5 dicembre 1686), vedova dell'imperatore Ferdinando III d'Asburgo, e ricco di reciproci scambi e informazioni proprio in materia di musica, spettacolarità ed esplicitamente di oratori.¹³⁴ Il livello di analisi dei testi sin qui raggiunto non consente per ora di dimostrare che testi oratoriali

¹³³ GIORGIO MORELLI, *Una celebre canterina del Seicento: la Giorgina*, «Studi secenteschi», XVI, 1975, pp. 157-180.

¹³⁴ Cfr. nota 17.

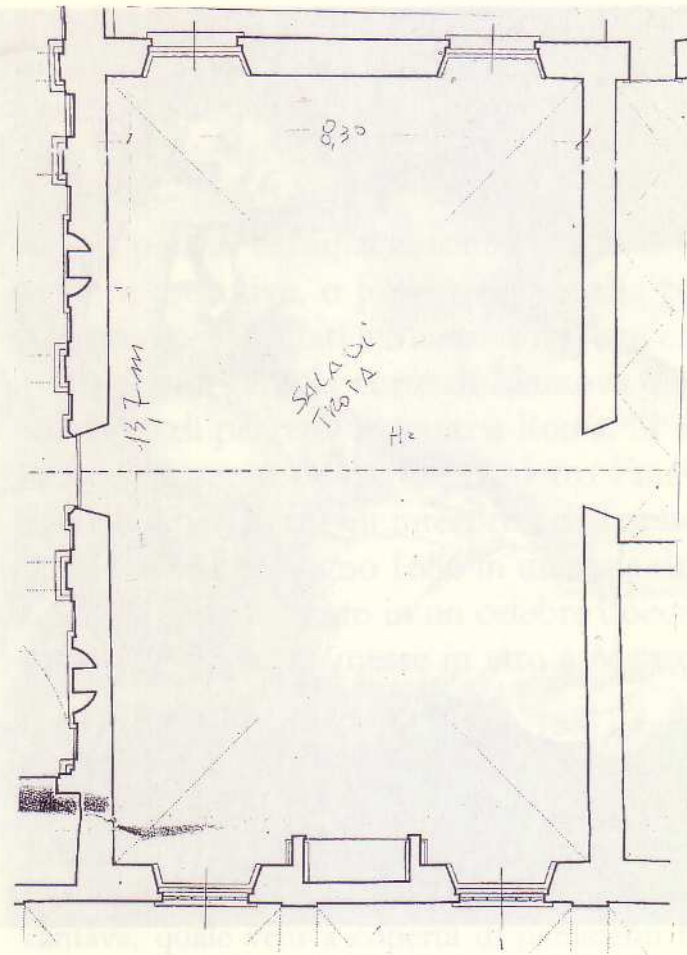


FIG. 1 - Mantova, palazzo Ducale, sala di Troia (planimetria).

FIG. 2 - Mantova, palazzo Ducale, sala di Troia (parete corta affacciata sulla loggia di Eleonora).





3



4

FIG. 3 - Mantova, palazzo Ducale, sala di Troia, Ecuba (particolare degli affreschi).

FIG. 4 - Mantova, palazzo Ducale, sala dei Fiumi già sala del Refettorio.

siano stati trasmessi direttamente dalla corte di Mantova a quella cesarea o viceversa, tuttavia è assai probabile che un simile elemento in futuro possa essere dimostrato per l'oratorio, così come già è accaduto riguardo ad altre forme di spettacolarità.¹³⁵

Ai palazzi cardinalizi romani sembrano invece riandare, nelle forme della cornice esecutiva, o forse meglio nella pretesa di un'emulazione di essa, gli oratori rappresentati a Mantova nelle sale private del palazzo Ducale. Elementi concreti legano la corte di Mantova e i suoi virtuosi di canto a noti casi di 'oratorio di palazzo' eseguiti a Roma. Si è già accennato alla presenza del soprano Giuseppe Maria Segni detto Finalino, virtuoso del duca Ferdinando Carlo Gonzaga, fra gli interpreti dell'oratorio *S.ta Maria Maddalena de Pazzi*, ambientato il 9 giugno 1686 in una sala del palazzo del cardinal Pamphilj, con un apparato, descritto in un celebre documento, che in quale modo ricorda le tipologie di arredo messe in atto a Mantova in occasione degli oratori:

la sera del detto giorno [9 giugno 1687] andò invitato dall'Eminentissimo Sig. card Panfilio à sentire un sontuoso Oratorio, sopra detta Santa [S. Maria Maddalena de Pazzi] rappresentato con ogni magnificenza, e generosa splendidezza, non tanto per l'eccellenza della Musica. E numerosissimo di cento istromenti in circa, e accompagnamento di trombe, mà anco per un bellissimo apparato fatto nella Sala dove si cantava, quale veniva coperta di paramenti fiorati d'oro, ed illuminata da quantità di lampadari di cristallo di monte, con moltitudine de candelotti di cera, e nel frontispizio della medesima Sala in forma di Teatro erano in sì bell'ordine disposti quelli che sonavano che ciascuno havea un legio davanti con il suo lume, senza che fosse dall'uditorio scoperto, che in vero era fatto con un disegno maraviglioso, e da sua eminenza venne molto gradito.¹³⁶

Tali legami con gli ambienti romani si esplicherebbero anche nella ripresa mantovana di fortunati testi di origine romana, come l'«oratorio di S. Maria di Soria» di Bernardo Pasquini, eseguito a palazzo Borghese nel marzo 1694,¹³⁷ che potrebbe essere stato riproposto un anno dopo a Mantova col titolo di S.

¹³⁵ Oltre al già menzionato volume di SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof* cit., si veda anche PAOLA BESUTTI, *I rapporti musicali tra Mantova e Vienna durante il Seicento*, in 'in Teutschland noch gantz obnbekandt' *Claudio Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, Bericht der interdisziplinären Tagung aus Anlaß des 350. Todestags (1993) von Claudio Monteverdi und des 350. Geburtstags (1994) der Oper *Seelewig* von Georg Philipp Harsdörffer und Sigmund Theophil Staden (Schloß Thurnau, 2-6 März 1994), hrsg. von Markus Engelhardt, Frankfurt/M., Lang, 1996, pp. 45-62.

¹³⁶ HANS JOACHIM MARX, *Die 'Giustificazioni della casa Pamphilj': als musikgeschichtliche Quelle*, «Studi musicali», XII, 1983, pp. 121-187: 130, 151.

¹³⁷ FABRIZIO DELLA SETA, *I Borghese (1691-1731). La musica di una generazione*, «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., I, 1983, pp. 139-208: 158.

Maria Egiziaca,¹³⁸ in un contesto esecutivo simile, almeno per quanto attiene alla cornice (una sala privata) e al contesto secolare; similmente si può ipotizzare per altri oratori proposti a Mantova e recanti l'esplicita definizione «oratorio di Roma».¹³⁹

Tra Bologna e Mantova il legame in materia d'oratori appare, almeno nelle fasi iniziali della fioritura mantovana di questa forma di intrattenimento, assai stretto, non solo perché i primi oratori eseguiti in corte furono direttamente importati da Bologna per tramite di Maurizio Cazzati, ma anche perché proprio nella casa di Giovanni Paolo Colonna, Ferdinando Carlo sperimentò, forse per la prima volta (2 settembre 1679), i piaceri mondani che anche da un passatempo devozionale potevano derivare.¹⁴⁰

In questo quadro il parallelo con Modena, che all'inizio della ricerca pareva il più ovvio, offrendo un proficuo termine di confronto con una corte vicina, parimenti impegnata nella promozione degli oratori, trascolora, almeno sotto l'aspetto degli intenti e della cornice esecutiva. Ben diversamente da Mantova, a Modena mediante la produzione di oratori Francesco II d'Este si proponeva di rafforzare la propria immagine di principe cristiano; tuttavia tale profonda divergenza di obiettivi non implica necessariamente, si badi bene, una totale differenza nelle scelte dei testi oratoriali e dei suoi interpreti che anzi, come è già stato argomentato, furono impegnati in entrambe le città. Dunque in futuro l'attenzione della ricerca dovrà rimanere concentrata ancora sui nessi intercorrenti fra la produzione oratoriale delle due corti, non tanto per indagarne come in passato parallele forme di produzione, quanto per tentare di tracciare le vie attraverso la quale i testi oratoriali circolavano fra diversi luoghi.

Il legame tra Mantova e Venezia appare infine del tutto particolare poiché molto indirettamente connesso con l'oratorio; non vi è infatti nessun parallelo fra la produzione oratoriale della città lagunare e quella promossa a Mantova.¹⁴¹ Il nesso è di tutt'altro genere, e risiede nella maniacale passione per il teatro d'opera e per le cantanti coltivata da Ferdinando Carlo. Non frapporte troppo tempo fra i piaceri goduti durante il carnevale veneziano e la stagione

¹³⁸ MORELLI, *La circolazione dell'oratorio* cit., p. 117; dell'oratorio romano non ci sono pervenuti né libretto, né partitura.

¹³⁹ Cfr. *Appendice*.

¹⁴⁰ Cfr. nota 52.

¹⁴¹ Per il momento non sono stati documentati casi né di circolazione di testi oratoriali fra Venezia e Mantova, né d'innesto di arie d'origine operistica in oratori eseguiti a Mantova, come invece è stato appurato per oratori realizzati a Bologna: cfr. CROWTHER, *The oratorio in Bologna* cit., p. 67: l'oratorio 'erotico' *Lo sposalizio di rebecca*, eseguito a palazzo Orsi nel 1675, includeva nove arie tratte da opere veneziane.

mantovana d'opera dell'ascensione, questo sembra uno fra i maggiori intenti, se non l'unico, perseguito da Ferdinando Carlo mediante la promozione di oratori: l'ambientazione delle esecuzioni in sale private del palazzo Ducale, affidate a cantatrici reduci dalla stagione carnevalesca, non fa che rafforzare quest'ipotesi. A partire da un certo momento del ducato di Ferdinando Carlo, ossia almeno dalla seconda metà degli anni Ottanta, quando il suo legame con la città lagunare divenne più stretto, il parallelo con Venezia andrà dunque ricercato nelle forme della vocalità, della gestualità e della mondanità consuete al teatro d'opera, che negli oratori eseguiti a Mantova probabilmente non si cercò nemmeno troppo di occultare «sotto Mantello di devota moralità».¹⁴²

¹⁴² Cfr. note 52 e 53.

APPENDICE

ORATORI ESEGUITI A MANTOVA (1672 - 1706)

La data si riferisce, salvo diversa indicazione, alla stampa dei libretti. Il punto interrogativo posto dopo la data (es. 1700 ?) segnala l'incerta identificazione di un'esecuzione mantovana dell'oratorio. Il punto interrogativo posto dopo il nome del compositore (es. A. Caldara ?) segnala l'incerta attribuzione al compositore stesso. Qualora non racchiusi fra parentesi quadre, i dati indicati sono tratti dai libretti o dall'inventario dei Teatini di Mantova.

Sigle delle biblioteche

A-Wn	Austria, Wien, Österreichische Nationalbibliothek
D-MÜs	Germania, Münster, Santini Bibliothek
I-Bc	Italia, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale (Biblioteca Giovan Battista Martini)
I-Bca	Italia, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio
I-Fc	Italia, Firenze, Biblioteca del Conservatorio di musica Luigi Cherubini
I-FEca	Italia, Ferrara, Biblioteca Ariostea
I-MAa	Italia, Mantova, Archivio di Stato
I-MAad	Italia, Mantova, Archivio Storico Diocesano
I-MAc	Italia, Mantova, Biblioteca comunale
I-Mb	Italia, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense
I-Mc	Italia, Milano, Biblioteca del Conservatorio di musica Giuseppe Verdi
I-Ms	Italia, Milano, Museo teatrale alla Scala
I-MOe	Italia, Modena, Biblioteca Estense
I-Nc	Italia, Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella
I-Nf	Italia, Napoli, Biblioteca dei Girolamini (Filippini)
I-OS	Italia, Ostiglia (Mantova), Biblioteca musicale Opera Pia Greggiati
I-PLn	Italia, Palermo, Biblioteca Regionale Centrale (ex Nazionale)
I-Rli	Italia, Roma, Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana
I-Rn	Italia, Roma, Biblioteca Nazionale
I-Rvat	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
I-Vgc	Italia, Venezia, Fondazione Giorgio Cini
I-Vnm	Italia, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana
I-VIb	Italia, Vicenza, Biblioteca civica bertoliana

Sigle bibliografiche

- Allacci = LEONE ALLACCI, *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1755.
 Besutti = PAOLA BESUTTI, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga ultimo duca di Mantova*, Mantova, Arcari, 1989.
 D'Arco = I-MAa, Documenti Patrii raccolti da Carlo D'Arco.
 DEUMM = *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, a cura di Alberto Basso, Torino, UTET, 1983-1990.
 Faccioli = EMILIO FACCIOLI, *Mantova. Le lettere*, III, Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la Storia di Mantova, 1963.
 Grove opera = *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992.
 Kirkendale = URSULA KIRKENDALE, *Antonio Caldara: Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*, Graz, Hermann Böhlans Nachf., 1966.
 Teatini = I-MAc, ms. 1358 (I.VI.31), Inventari dei libri di monasteri soppressi (1703-1811), pp. 98-100: «Oratorj sacri cantati in Mantova dall'anno 1672 sino all'anno 1699».
 Mischiati = OSCAR MISCHIATI, *Per la storia dell'Oratorio a Bologna. Tre inventari del 1620, 1622 e 1682*, «Collectanea Historiae Musicae», III, 1963, pp. 131-170.
 MorelliC = ARNALDO MORELLI, *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, «Studi musicali», XXVI, 1997, pp. 105-186.
 MorelliT = Id., *Il 'Teatro spirituale' ed altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento*, «Rivista italiana di musicologia», XXI, 1986, pp. 61-143.
 Salvioli = GIOVANNI SALVIOLI - CARLO SALVIOLI, *Bibliografia universale del Teatro Drammatico italiano con particolare riguardo alla storia della musica italiana*, I, Venezia, Ferrari, 1903.
 Sartori = CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1993.

Abbreviazioni

- | | |
|-----------|------------------|
| b. | busta |
| ca. | circa |
| capp. | cappella |
| collocaz. | collocazione |
| definiz. | definizione |
| irr. | irreperibile |
| m. | musica |
| ms. | manoscritto |
| part. | partitura |
| rapp. | rappresentazione |
| stamp. | stampatore |

Data Luogo	Titolo	Definiz.	Libretto						Musica	Personaggi	Osservazioni Bibliografia
			Poeta	Incipit	Stamp.	Collocaz.	Concordanze				
1672 6 marzo Corte	<i>La Giuditta</i>	oratorio		Già di Betulia afflitta	Osanna	I-Bc	<i>La Giuditta</i> (Bologna, casa Orsi, 1668).	M. Cazzati	Testo, Giuditta, Ozia, Oloferne, Vagao, Choro di soldati Betulij, Choro di soldati Assirij.	Faccioli; Besutti; Sartori 12108; Morelli C 53.	
1672 13 marzo Corte	<i>Il zelante difeso</i>	oratorio	G. F. Savaro	Poi che de l'Israele	Osanna	I-MOe I-MAc	<i>Il zelante difeso</i> (Bologna, S. Colombano, 1664).	M. Cazzati	Testo, Elia, Achab, Iezabelle, Lucifero, Aletto, Angelo, Choro di Baal, Choro d'Elia, Choro di Furie.	Teatini; Allacci; Faccioli; Besutti; Sartori 25266; Morelli C 196.	
1672 20 marzo Corte	<i>Il transito di S. Giuseppe</i>	oratorio	G. B. Sanuti Pellicani	Già su povere piume	Osanna	I-MAc	<i>Il transito di S. Giuseppe</i> (Bologna, casa Paleotti, 1665).	M. Cazzati	Testo, Choro d'Angioli, Maria, S. Giuseppe, Christo, Angelo, Padre Eterno.	Teatini; Faccioli; Besutti; Morelli C 179.	
1672 27 marzo Corte	<i>La vittoria di S. Filippo Neri</i>	oratorio	G. Desiderio	De l'alme alla salute	Osanna	I-MAc I-BI	<i>La vittoria di S. Filippo Neri</i> (Bologna, casa Orsi, 1669).	M. Cazzati	Testo, S. Filippo, Lucifero, Superbia, Ippocrisia, Asmodeo Demonio della Lussuria, Cesarea, Nutrice di Cesarea, Angelo.	Teatini; Faccioli; Besutti; Sartori 25131; Morelli C 194.	
1672 3 aprile Corte	<i>Il Sisara</i>	oratorio	G. F. Savaro	Al suo nume, al suo Dio	Osanna	I-MAc	<i>Il Sisara</i> (Bologna, cappella del palazzo pubblico, 1667; <i>ivi</i> , 1670).	M. Cazzati	Dio, Iabin, Aletto, Sisara, Debora, Barac, Iael, Choro di soldati, Choro d'Israeliti, Testo.	Teatini; Faccioli; Besutti; Morelli C 175.	
1672 10 aprile Corte	<i>Il diluivo</i>	oratorio	F. Rossetti	Destava l'ira e accendea gli sdegni	Osanna	I-MAc	<i>Oratorio del diluivo</i> (Bologna, 1664).	M. Cazzati	Testo, Iddio, Noé, Padre, Figlio primo, Figlio secondo, Moglie, Martiro, Primo choro, Secondo choro, Angelo.	Teatini; Faccioli; Besutti; Morelli C 89.	

1680	<i>La penitenza</i>	oratorio	C. Badovero	Nel sen d'orrido speco	Osanna	I-Mac I-Mb	G. B. Tomasi	Testo, L'anima penitente, Satom, Choro de' demoni, Inganno, Angelo custode, Echo divino, Echo infernale, Choro d'Angeli.	Teatini; Faccioli; Besutti; Sartori 18382.
1680	<i>Santa Francesca Romana</i>	oratorio	G. Bussi		Osanna		M. Cazzati		Teatini.
1681	<i>La caduta di Lucifero</i>	oratorio			Osanna	I-Mac (irr.)			Allacci; Faccioli; Besutti.
1681 30 marzo Cattedrale	<i>La croce di Gesù Cristo</i>	oratorio			Osanna		G. B. Tomasi		Teatini; Faccioli; Besutti.
1681	<i>Il Goffredo</i>	oratorio			Osanna				Teatini.
1681	<i>Il martirio di S. Agata</i>	oratorio			Osanna				Faccioli; Besutti.
1681	<i>Il Sansone</i>	oratorio		O vanto immortale	Osanna	I-Mac (2 copie di cui 1 irr.)		Primo soprano, Secondo soprano, Alto, Tenore, Basso.	Teatini; Faccioli; Besutti.
1681	<i>S. Dorotea</i>	oratorio	P. M. Petrucci	Ecco la rea del Crocifisso ancella	Osanna	I-OS	<i>S. Dorotea</i> (1678, Morelli T 63); <i>S. Dorotea</i> (Bologna, 1682 ca., Miscchiati 52).	<i>S. Dorotea</i> , Prefetto, Choro di tre ministri, due donzelle, Teofilo.	Teatini; Sartori 20811; Morelli C 161.
1682	<i>L'angelo custode</i>	oratorio			Osanna	I-Mac (irr.)			Teatini; Allacci; Faccioli; Besutti.
1682	<i>Costantino</i>	oratorio							Salvioli.
1682	<i>S. Leone</i>	oratorio			Osanna				Teatini.

Data Luogo	Titolo	Definiz.	Libretto					Musica	Personaggi	Osservazioni Bibliografia
			Poeta	Incipit	Stamp.	Collocaz.	Concordanze			
1682	<i>S. Cecilia</i>	oratorio	D. Benigni	Vaneggia chi dice	Osanna	I-OS	<i>Oratorio di santa Cecilia</i> (1677, Morelli T 57; Bologna, 1682 ca., Misciati 90; I-Nf part. ms. 480,1, Marcorelli).	G. F. Marcorelli? I-Nf, 480,1: Marcorelli.	Testo, Dio, S. Cecilia, Angioli, Tiranni.	Teatini; Sartori 27774; Morelli C 116.
1682	<i>S. Maddalena</i>	oratorio			Osanna					Teatini.
1682	<i>S. Anselmo</i>	oratorio		Da questa eccelsa mole	Osanna	I-Vgc			S. Anselmo, Contessa Matilde di Mantova, Enrico IV, Gilberto arcivescovo di Ravenna, Gregorio pontefice, Roberto duca di Puglia.	Sartori 20688.
1684	<i>La fortezza e la pietà o sia il Ferdinando e l'Isabella regi di Castiglia, con l'assedio di Granata</i>	oratorio	L. Verzuso Beretti	Cedete a Ferdinando	Osanna	I-Vgc		G. B. Tomasi	Ferdinando, Isabella, Bandele, Silnera, Osmino, Nunzio.	Faccioli; Besutti; Sartori 10781.
1684	<i>La Geneva</i>	oratorio	G. M. Giannini	Mietea l'orribil ferro	Osanna	I-MAc I-Vgc (interpreti annotati a mano)	<i>Il trionfo della castità</i> (Modena, 1688, m. C. Pallavicino); <i>Oratorio di s. Geneffa</i> (part. adespota A-Wn, 18318).	C. Pallavicino? I-MOe, mus. F.895: Pallavicino;	Testo [D. Rondo], Sifrido [Speronzino], Geneva [Rivani], Alimondo [Finalino], Gloraspè [Ballarino], Elvio [Buzolini],	Teatini; Faccioli; Besutti; Sartori 11507 (riporta <i>La Geneviera</i>); Morelli C 164.

							A-W/n, 18318: adespota.	Immacenza [musico soprano], Calunnia [Ter<...>ca], Castità [musico soprano], Tentatione [Giacomo], Maria Vergine [Speronzino], Musico [Finalino].	
1685	<i>Crux triumphans Vienna obsidione soluta</i>	orato- rium seu iocus sacro- scenicus	F. M. Valcarenghi	Ad arma surgite	Osanna	I-MAc	G. B. Tomasi	Cara Mustapha, Emericus Techeilus, Carolus Lotaringie dux, Ernestus, Marcus de Avianus, Ioannes Quartus.	Teatini; Faccioli; Besutti.
1685	<i>Il Davide liberato</i>								D'Arco, b. 239.
1685	<i>Il Giobbe cristiano over le glorie della sofferenza nella vita e nel martirio di Sant'Eustachio</i>	oratorio (3 parti)	N. Beregan	Alla caccia, alla caccia	Osanna	I-Ms I-MOe LXXXIII. I. 16		Eustachio, Megaste, Theopista, Agapito, Theofito, Eucharito, Antiooco, Traiano, Adriano, Custode degli armenti, Crocefisso, Beata Vergine, Angelo, Argenio, Plutone, Aletto, Tesifone, Megera.	Teatini; D'Arco, b. 239; Faccioli; Besutti; Sartori 11903.
1685	<i>Il martirio di S. Teodosia</i>	oratorio			Osanna				Teatini.
1686	<i>L'invenzione del Santissimo Sangue</i>	oratorio		Su gli eterni zaffiri	Osanna	I-Vgc	G. B. Tomasi	Testo, S. Andrea, Adalberto Bonifatio marchese di Mantova, Beatrice marchesa di Mantova, Martiale vescovo, Lucifero.	Teatini; Sartori 13523.

Data Luogo	Titolo	Definiz.	Libretto					Musica	Personaggi	Osservazioni Bibliografia
			Poeta	Incipit	Stamp.	Collocaz.	Concordanze			
1686	<i>Il martirio di S. Agata</i>	oratorio	P. Abbondio	Alma mia non disperarti	Osanna	I-OS I-Vgc		G. B. Tomasi	Sant'Agata, Quintiano, Silvano, Pretorio, Afrodisia, Apostolo.	Teatini; Faccioli; Besutti; Sartori 14986.
1686	<i>Il martirio di S. Teodosia</i>	oratorio di Roma		Se il mio dolore	Osanna	I-OS I-Pln	<i>Santa Teodosia</i> (Modena, 1685; I-MOe, part. ms.; Firenze, Filippini, 1693); <i>Il martirio di s. Teodosia</i> (Lucca, 1696); <i>La costanza combattuta ovvero il martirio di s. Teodosia</i> (Firenze, ?); <i>Oratorio di s. Teodosia</i> (part. ms. A-Wn).	A. Scarlatti? I-MOe, Mus. F.1058: A. Scarlatti; A-Wn, 15630: A. Scarlatti.	S. Teodosia, Arseno, Urbano, Decio.	Allacci; Sartori 15036.
1686	<i>La superbia punita ovvero il Nabucodonosor</i>	oratorio		Ove l'alta Babele	Osanna	I-MAc (irr.) I-OS I-Vgc		G. B. Tomasi	Testo, Nabucodonosor, Daniele, tre consiglieri, Coro.	Faccioli; Besutti; Sartori 22723.
1687	<i>Abele ucciso da Caino</i>	oratorio	[B. Pamphili]	Folle Adamo, Eva infelice	Osanna	I-Ms I-MOe I-Vgc	<i>Il sacrificio d'Abel</i> (Roma, 1678, Morelli T 104, 260); <i>Il fraticidio di Caino</i> (Vienna, cappella dell'Imperatrice; anche part. ms. A-Wn); <i>Il sacrificio di Abel</i> (Bologna, casa Guidotti	A. Melani? A-Wn 19092: A. Melani; I-MOe Mus. F.731: A. Melani.	Adamo, Eva, Abele, Caino.	Teatini; D'Arco b. 48 (attribuisce erroneamente il libretto a C. Bruschi), b. 239; Allacci; Faccioli; Besutti; Sartori 37; Morelli C 127.

						1687; Misciati 37, 321; Modena, 1687 anche part. ms. I-MOe); <i>Adamo ed Eva</i> (Ferrara, 1690); <i>Il</i> <i>sacrificio d'Abel</i> (Firenze, 1693; Cremona, 1696); <i>L'occasione d'Abel</i> (Lucca, 1697).				
1687	<i>Christus ad calvarium</i>	oratorio sive iocus sacro- scenicus		Armati milites	Osanna I-Bca I-Ms			Christus, Gratia, Misericordia, Adam, Sensus, Mors.	D'Arco, b. 239; Faccioli; Besutti; Sartori 5527.	
1687	<i>Il Davide liberato</i>	oratorio	L. Verzuso Beretti	Figlio a un re geloso	Osanna I-Mb I-Ms I-MOe I-Vgc		M. A. Ziani	Saule, Gionata, Micholle, Merobbe, Davide, Samuele, Cella.	Teatini; D'Arco, b. 239; Allacci; Faccioli; Besutti; Sartori 7198.	
1687	<i>Il giudizio di Salomone</i>	oratorio		In sonnacchioso Lete	Osanna I-Ms I-MAc	<i>Il giudizio di Salomone</i> (Ferrara, casa Bevilacqua, 1676; Bologna, 1682 ca., Mischiati 20; Firenze, Filippini, 1693).	A. Melani?	Testo, Salomone, Madre vera, Madre falsa, Consolatrice, Ministro.	Teatini; D'Arco, b. 239; Faccioli; Besutti; Sartori 12096; MorelliC 56.	
1687	<i>Il martirio di S. Adriano</i>	oratorio			(Gua- stalla)				Teatini: «Oratorio secondo cantato in Mantova dalle Citelle del Pio luogo della Misericordia. Guastalla 1687».	

Data Luogo	Titolo	Definiz.	Libretto				Musica	Personaggi	Osservazioni Bibliografia
			Poeta	Incipit	Stamp.	Collocaz.			
1688	<i>La Susanna</i>	oratorio	T. Donioli	Susanna? Diocleziano?	Osanna	I-MAc I-Vgc	G. B. Tomasi I-Fc, ms.f.l. 23	Susanna, Serena, Diocleziano, Massimiano.	Teatini; D'Arco b. 48 (attribuisce erroneamente il libretto a C. Bruschi); Faccioli; Besutti; Sartori 22735.
1688	<i>La Susanna ovvero L'Onestà trionfante</i>	oratorio		Volea l'alto comando	Osanna	I-MOe		Testo, Susanna, Joachino, Sedecia, Acab, Daniele, Coro di servi, Coro di popolo.	Sartori 22748.
1689	<i>Il Beato Luigi Gonzaga</i>		V. Bazani Cavazzoni	Sovr' umano voler	Osanna	I-MAc		Padre, Madre, Beato Luigi, Rodolfo, Flavio.	Teatini; D'Arco b. 48, b. 239; Faccioli; Besutti; Sartori 3860.
1689	<i>Christus Dominus bairulat sibi crucem</i>	orato- rium seu melo dramma		Plorate mortales	Osanna	I-Vgc I-Vlb		Christus Dominus, Maria virgo, Maria Magdalenae, Maria Chleophes, Ioannes Evangelista, Longinus.	Sartori 5529.
1689	<i>La Giuditta</i>	azione sacra (2 parti)	D. Repetta	Al fragor di mille trombe	Osanna	I-OS		Oloferne, Giuditta, Ozia, Achior, Abra, Soldato.	Teatini; Allacci; Faccioli; Besutti; Sartori 12108.
1689	<i>Iefte</i>	oratorio	G. F. Apolloni	Già d'Israele il campo	Osanna	I-MAc I-Rn	G. B. Tomasi	Primo soprano, Secondo soprano, contralto, tenore, basso.	Teatini; Allacci; Besutti; Sartori 14014; MorelliC 66.
1690	<i>La Clotilde</i>	oratorio	F. M. Piccioli		(Gua- stalla)				Teatini: «La Clotilde oratorio del dott. Piccioli

1690	L'Ester ovvero la caduta d'Ammano	azione sacra [2 parti]								reclato in Mantova, Guastalla 1690» (esiste il libretto <i>La Clotide</i> del dott. Piccioli, Venezia, 1688).
1690	Piacet, peccato, penitenza e pena	oratorio	C. Bruschi [?]	Gioabbe, ormai languente	Osanna	I-Ms I-MAc (2 copie di cui 1 irr.)			Assuero, Ester, Amano, Zare, Marco.	Teatini; D'Arco b. 239; Allacci; Faccioli; Besutti; Sartori 9306.
1690	Il Sansone	oratorio	D. D. R.	Qual suono di trombe	Osanna	I-Ms I-MAc			Sansone, Dalila, Primo filisteo, Secondo filisteo, Zeifa.	Teatini: «Il Sansone, composizione per musica di D.D.R.»; D'Arco b. 239; Faccioli; Besutti; Sartori 20651.
1692	Il Beato Luigi Gonzaga nel suo ingresso alla religione della Compagnia di Gesù	oratorio	F. M. Bordocchi	Già di beati amori	Stamperia ducale	I-Mb I-MAc (irr.)		G. B. Tomasi	Testo, Beato Luigi Gonzaga, Imperatrice Maria d'Austria, Principe don Ferrante Gonzaga, Principessa donna Maria, Marchese Ridolfo, Elvia.	Faccioli; Besutti; Sartori 3862.
1692	L'innocenza riconosciuta ne' successi di S. Geneviefà	oratorio			Grana					Teatini.

Data Luogo	Titolo	Definiz.	Libretto					Musica	Personaggi	Osservazioni Bibliografia
			Poeta	Incipit	Stamp.	Collocaz.	Concordanze			
1692	<i>S. Giovanni Battista</i>	oratorio		Erode, il giusto cielo tu disprezzi	Grana	I-FEca	<i>S. Giovanni Battista</i> (Lucca, S. Maria Corteorlandini, 1693).	S. Gio. Batta, Erode, Erodiade, figlia d'Erodiade, Consigliero.	Teatini; Morelli C 138.	
1692	<i>S. Agostino</i>	oratorio		Signor, dunque deg'io	Stamp- ria ducale	I-OS	<i>Le lacrime di santa Monaca</i> (Roma, palazzo Rospigliosi, 1690); <i>S. Monaca nella conversione di S. Agostino</i> (Firenze, Filippini, 1693); <i>Le lacrime di santa Monaca</i> (Lucca, S. Maria Corteorlandini, 1697).	S. Agostino, S. Monica, Potiziano, Alpiso, Angiolo.	Allacci; Sartori 2666; Morelli C 73.	
1694	<i>Il bando di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre</i>	oratorio			Grana				Teatini.	
1694	<i>Placar l'ira del ciel ponno ugualmente un guerriero, un amante, un penitente</i>	oratorio			Grana	I-MAc (irr.)			Teatini; Faccioli; Besutti.	
1694	<i>S. Eugenia</i>	oratorio			Grana				Teatini.	
1695	<i>La conversione di Maddalena</i>	oratorio			Grana				Teatini.	

1695	<i>S. Maria Egiziaca</i>	oratorio di Roma		Chi sul volto ha il vago fiore	Grana	I-Mac		S. Maria, Piacere, Penitenza, Lucifero.	Teatini; Faccioli; Besutti.
1695	<i>S. Ruffina</i>	oratorio			Grana				Teatini.
1696	<i>La conversione di S. Pelagia</i>	oratorio			Grana				Teatini.
1696	<i>Dio sempre grande</i>	oratorio	A. Gargerita	Vieni o figlio e non sdegnarti	Grana	I-OS I-Rvat	A. O. Ariosti	Dio, Procopio, Teodosia, Diocletiano, Giusto.	Teatini; Faccioli; Besutti; Sartori 7899.
1696	<i>Il Gioseppe re d'Egitto</i>	oratorio			Grana				Teatini.
1696	<i>S. Giovanni Battista</i>	oratorio		Sire, del gran Giordano	Grana	I-Rvat		Erode, Erodiade, Salome, S. Giovanni Battista, Giassarte, due angioli.	Allacci; Sartori 2544.
1697	<i>Il Giosseffo</i>	oratorio			Grana				Teatini.
1697	<i>La Giuditta</i>	oratorio		Miei fidi, ecco Betullia	Grana	I-Mc		Giuditta, Abra, Ozia, Oloferne, Secondo capitano, Coro d'Ebrei, Coro d'Assiri.	Teatini; Allacci; Besutti; Sartori 12116.
1697	<i>Jezebelle</i>	oratorio		Chi ti toglie la cara tua pace	Grana	I-OS		Acab, Jezebelle, Abdia, Nabatte, La vedova, Il fanciullo, Elia, Coro.	Teatini; Sartori 14044.
1697	<i>La madre de' Maccabei</i>	oratorio	[G. Gigli]	Piangi barbaro Re	Grana	I-Bc I-Vgc	G. Fabbrini	Madre, Figliuolo, Antico, Consigliero.	Teatini; Sartori 14588; Morelli C 76.

Data Luogo	Titolo	Definiz.	Libretto				Musica	Personaggi	Osservazioni Bibliografia
			Poeta	Incipit	Stamp.	Collocaz.			
1698	<i>La frode della castità</i>	oratorio			Grana				Teatini.
1698	<i>Il martirio de' santi Cipriano e Giustina</i>	oratorio		Sinch'è tempo di rigor	Grana	I-OS I-Rvat		Cipriano, Giustina, Antimo, Aurelio, Seconda compagna di Giustina, Lucifero, Coro di demoni.	Teatini; Sartori 1492.
1698	<i>S. Alessio</i>	oratorio			Grana				Teatini; Allacci; Faccioli; Besutti.
1699	<i>L'Absalone ovvero la superbia punita</i>	oratorio		Se il natale han' Regio gli orrori	Grana	I-OS		Absalone, Davide, Joabe, Achitofel, Tervit, Testo.	Teatini; Allacci; Besutti; Sartori 99.
1699	<i>L'anima ravveduta</i>	oratorio morale	A. Aureli		Grana	I-Mac (irr.)			Faccioli (segnala la presenza del libretto in I-Mac).
1699	<i>La casta Susanna</i>	oratorio		Fonti e frondi su meco scherzate	Grana	I-Rn		Susanna, Giovachino, Simon, Natan, Daniele.	Allacci.
1699	<i>L'Eliade</i>	oratorio			Grana				Teatini.
1699	<i>Maddalena a' piedi di Cristo</i>	oratorio	[L. Fornì]	Doommi, ò cara e formi il sonno	Grana	I-Mac		G. Bononcin? A. Caldara? Fariseo.	Teatini; Faccioli; Besutti; Morelli C 75.

Filippini, 1701-1703, Morelli T 53; Vienna, capp. dell'imperatore, 1704; Urbino, 1705;).

La Maddalena a' piedi di Cristo (Modena, 1690; anche part. ms. I-Moe; *ivi*, 1700).

										Mus. F.102: G. Bononcini; A-Wn cod. 17101 (part. della rappr. di Wien 1713): A. Caldara.		
1699	<i>La regina Esther</i>	oratorio		Ti vorrei veder in calma	Grana	I-Mb I-Mc I-Rn		A. Caldara?	Esther, Athaco, Assuero, Aman, Mardocheo.	Teatini; D'Arco b. 239; Faccioli; Besutti; Sartori 19696.		
1699	<i>S. Augusta</i>	oratorio			Grana					Teatini.		
1699	<i>Saule indemoniato</i>	oratorio			Grana					Teatini.		
1700 ?	<i>La frode della castità</i>	oratorio			Grana			A. Caldara ? D-MÜs, ms 743, I-II	Meraspè, La fede, S. Eufrasia, Testo, Clearco.	Kirkendale.		
1700 ?	<i>Le gelosie d'un amore ultimamente crudele</i>	oratorio			Grana			A. Caldara ? D-MÜs, ms 743, I-II	Abramo, Sara, Agar, Ismaelo.	Kirkendale.		
1700 ?	<i>Il trionfo dell'innocenza</i>	oratorio			Grana			A. Caldara ? D-MÜs, ms 743, I-II	Eugenia, Melantia, Filippo, Giacinto, Tolomeo.	Kirkendale.		
1706	<i>S. Teresa</i>	oratorio primo	A. Pegolotti	Figlie, che tali appunto	Grana	I-Vnm I-Mc			Amore divino, S. Teresa, Rosmira, Nagilde, Elvira, Coro di angeli, Coro di discepoli della santa.	Allacci; Faccioli; Besutti; Sartori 20993.		

Data Luogo	Titolo	Definiz.	Libretto				Musica	Personaggi	Osservazioni Bibliografia
			Poeta	Incipit	Stamp.	Collocaz.			
s.a. [ma 1685/ 1703-04]	<i>L'Abisai</i>	oratorio	V. Bazani Cavazzoni	Popoli, al vostro affetto	Grana	I-Mac		Salomone, Bersabea, Abisai, Adonia, Gioabbe.	D'Arco b. 239; Faccioli; Besutti.
s.a. [ma 1692-99]	<i>L'amor saggio e forte in S. Caterina V. e M.</i>	oratorio			Grana				Teatini.
s.a. [ma 1686?]	<i>Il martirio di S. Bonifacio</i>	oratorio	P. Abbondio	Possente man del creator del tutto	Grana	I-Mb		Bonifacio, Aglae, Amor divino, Flavia, Nicea, Valeriano, Simplicio.	Allacci; Faccioli (indica Grana 1686); Besutti; Sartori 14941.

SUMMARY

The musical life in Mantua between 1630 when it was sacked, and the end of the political autonomy of the Gonzaga Duchy (which was annexed to the Hapsburg Empire on 30 June 1708), was characterised by the constant importation and adaptation of operatic productions already performed elsewhere. This was also true of other cities nearby where the political situation was similar. Mantua, however, presents some peculiar features: first the forms of employment experimented between the court and the great number of singers connected with it; secondly the oratorio activity, in some ways similar to that of other towns but different in production and destination.

As witnessed in Lent 1672, the musical oratorio in Mantua reflected the inclinations and the financial possibilities of the court of Ferdinando Carlo Gonzaga who sponsored it: the periods in which it flourished coincided with the activity of the different court *maestri di camera* (Maurizio Cazzati, Giovan Battista Tomasi, Antonio Caldara). The engagement in the oratorios of female virtuoso singers, who had sometimes just come from the carnival in Venice also attended by the Duke, shows the particular favour with which he regarded them. The custom of performing oratorios during Lent, besides being common practice elsewhere, was part of the organization of the spring calendar of events at court, as it formed an ideal interlude between the Carnival in Venice and the main opera season in Mantua, which was planned to coincide with the Feast of the Ascension. Lastly, performing the oratorios in inner halls of the Ducal Palace specially prepared for the event, and the audience, drawn from select circles of the local aristocracy, recall traditional types of production practised elsewhere and witnessed by Ferdinando Carlo, at least in Bologna.

Sponsored by the court as in Modena, but lacking in devotional intent, the oratorio in Mantua apparently took on the characteristics of a traditional model common in the aristocratic and ecclesiastical courts of Bologna, Rome and the Papal States. It differed however from these in its secular and non-devotional aspects being nearer in spirit to the carnival in Venice. This connection, until now only supposed, is documented here for the first time.

(English translation by Peter De Laurentiis)

INDICE

CAROLYN GIANTURCO, <i>Presentazione</i>	Pag. VII
CARLO MINISTRINI, <i>Presentazione</i>	» IX
PAOLA BESUTTI, <i>Premessa</i>	» XI
HOWARD E. SMITHER	
<i>A survey of writings since 1980 on Italian Oratorio of the seven-teenth and eighteenth centuries</i>	» 3
ANTONINO MARCELLINO - SALVATORE MAUGERI	
<i>Per una storia dell'oratorio a Catania nel Settecento: 'L'esaltazione di Mardocheo' (1776) di Giuseppe Geremia, 'maestro di cappella catanese'</i>	» 21
LUCIANO BUONO	
<i>Forme oratoriali in Sicilia nel secondo Seicento: il dialogo</i>	» 115
SAVERIO FRANCHI	
<i>Il principe Livio Odescalchi e l'oratorio 'politico'</i>	» 141
NORBERT DUBOWY	
<i>Le due 'Giuditte' di Alessandro Scarlatti: due diverse concezioni dell'oratorio</i>	» 259
STEFANO LORENZETTI	
<i>Natura e funzioni dell'oratorio di collegio: il caso del 'S. Ermenegildo', da tragedia latina a 'sacra tragedia musicale'</i>	» 289
GALLIANO CILIBERTI	
<i>Diffusione dell'oratorio musicale in Umbria nei secoli XVII e XVIII</i>	» 309
JEAN GRUNDY FANELLI	
<i>Aesthetic and practical influences on the tuscan oratorio of the late baroque</i>	» 323

JULIANE RÆPE	
<i>'Per gloria del nostro Santissimo Protettore, per propria divotione, e per honore della Compagnia'. Osservazioni sulle esecuzioni di oratori delle confraternite in Italia nel XVII e XVIII secolo . . .</i>	Pag. 341
PAOLA BESUTTI	
<i>Oratori in corte a Mantova: tra Bologna, Modena e Venezia . . .</i>	» 365
CARLIDA STEFFAN	
<i>L'oratorio veneziano tra Sei e Settecento: fisionomia e contesti . . .</i>	» 423
MARINA VACCARINI GALLARANI	
<i>L'ambrosianità' del contesto nella storia dell'oratorio milanese . . .</i>	» 453
HERBERT SEIFERT	
<i>The beginnings of sacred dramatic musical works at the Imperial Court of Vienna: sacred and moral opera, oratorio and sepolcro . . .</i>	» 489
LOWELL LINDGREN	
<i>Oratorios Sung in Italian at London, 1734-82</i>	» 513
Sigle delle biblioteche, sigle bibliografiche	» 561
Indice dei titoli di oratori	» 565
Indice degli incipit testuali	» 575
Indice dei nomi	» 579