

Francesco Mineccia

IL PRIMATO DELLA MUSICA: GLI ISTITUTI DI CARITÀ A VENEZIA
NEL XVIII SECOLO

Dal 1571, dopo la vittoria a Lepanto, ottenuta in alleanza con le potenze europee (Francia, Spagna e Stato pontificio), Venezia si era ritrovata praticamente da sola ad affrontare il ritorno dei Turchi. Un isolamento che avrebbe pagato molto caro perché una serie di guerre sfibranti la chiuderanno lentamente, ma inesorabilmente, nella difesa del suo “Stato da mar”, privandola gradualmente di quei possessi che le garantivano la sicurezza dei traffici con il Levante già in difficoltà per le nuove vie trans-oceaniche aperte dai grandi esploratori.

Nei primi del Cinquecento la Repubblica aveva perduto parti della Morea, pur conservando ancora Cipro e Creta, grazie alle quali aveva potuto salvaguardare il traffico con l’Oriente – via Egitto – attenuando così le ripercussioni negative prodotte dalla scoperta dell’America e della rotta atlantica verso le Indie sulla propria economia, senza tuttavia riuscire ad arrestarne la progressiva decadenza. Per tutto il Seicento, poi, la Serenissima era riuscita in qualche modo a tamponare la situazione, ma già all’inizio del Settecento dopo il Trattato di Passarowitz (21 luglio 1718), con la cessione definitiva di Creta e della Morea ai Turchi, per Venezia il gioco era ormai chiuso¹.

In quel periodo la fragilità dello Stato veneziano era resa evidente dalla sua incapacità di trovare un’equa soluzione ai problemi venutisi a creare nei rapporti tra le tre componenti dello Stato, la capitale dominante da una parte, la Terraferma e lo “Stato da mar” dall’altra: il loro equilibrio, sempre precario e difficoltoso, si era rotto portando il governo veneziano in una fase di stagnazione.

Una condizione d’impotenza aggravata dalla progressiva chiusura su se stessa della Repubblica, ulteriormente indebolita dalla crisi interna

¹ F. CANALE GAMA, D. CASANOVA, R. M. DELLI QUADRI, *Storia del Mediterraneo moderno e contemporaneo*, diretta da L. MASCILLI MIGLIORINI, Napoli, Guida, 2009, pp. 164-166. Sul ruolo geo-politico di Venezia nel Mediterraneo e i rapporti con l’Impero Ottomano rimando ai lavori di Paolo Preto, in particolare: P. PRETO, *I servizi segreti di Venezia*, Milano, il Saggiatore, 1999; e ID., *Venezia e i turchi*, Roma, Viella, 2013.

del patriziato, impegnato in una lotta politica tra le grandi famiglie (in numero sempre più esiguo ma ancora detentrici di tutto il potere) contro la nobiltà minore (molto più numerosa), i cosiddetti “barnaboti”, che tentava con ogni mezzo di accedere, senza successo, ai vertici del potere.

I limiti di questa gestione passiva dello Stato emergevano con chiarezza sul fronte della finanza pubblica: a metà Settecento, nonostante il lungo periodo di pace (oltre trent'anni), il Governo veneziano non era riuscito a diminuire la massa dei debiti contratti per sostenere le guerre contro i Turchi. Sul piano commerciale, invece, la Repubblica usciva piuttosto bene dalle sfide lanciate dalle concorrenti Trieste ed Ancona: a partire dalla metà degli anni Trenta iniziava una ripresa che, nella scia di un trend internazionale, avrebbe portato Venezia nei primi anni '80 a triplicare i propri traffici. Al declinante peso geo-politico di Venezia durante il Sei e il Settecento faceva, tuttavia, da contrasto la sua influenza come uno dei principali centri della cultura europea.

Dal tempo dei pellegrinaggi medievali in Terrasanta ai moderni viaggi turistici di massa, Venezia è stata sempre un centro d'attrazione per i viaggiatori. Nel Seicento e poi specialmente nel secolo successivo il turismo ebbe carattere prevalentemente aristocratico; molti di coloro che si recavano a Venezia erano membri delle classi superiori europee, come Montesquieu, De Brosses o Goethe, e ci venivano nel corso di quel “Grand Tour” che era considerato parte dell'educazione di un gentiluomo²; ma iniziavano a viaggiare anche turisti borghesi, soprattutto quelli britannici, «notoriamente ricchi e creduloni». Giungevano in gran numero anche a Venezia:

«la bellezza del luogo e della sua architettura, la sua fama di città che permetteva licenze sessuali, soprattutto durante il carnevale, l'elevata qualità degli spettacoli che offriva, e in particolare di quelli operistici, erano nel loro insieme una notevole attrazione per i turisti facoltosi di ogni parte d'Europa»³.

Nel Settecento Venezia attraversa un'eccezionale stagione culturale: universalmente considerata come un'epoca di eleganza, di tolleranza e di

² F.C. LANE, *Storia di Venezia*, Torino, Einaudi, 1978 (ed. or. *Venice. A maritime Republic*, Baltimore, 1973), p. 502. Sul “Grand Tour” rimando in particolare a: A. BRILLI, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, il Mulino, 2006.

³ T. BLANNING, *L'età della gloria. Storia d'Europa dal 1648 al 1815*, Roma-Bari, Laterza, 2011 (ed. or. *The Pursuit of Glory. Europe 1648-1815*, London, 2007), p. 135.

ragione. In quel secolo la città aveva ormai la fama di essere la più gaia e contraddittoria delle capitali europee. «I carnevali in cui uomini e donne andavano mascherati e indulgevano alle libertà rese possibili dalla finzione creavano uno spirito che durava tutto l'anno, un'aria di festa di cui era intrisa tutta la vita della città»⁴. Ovunque, la società sembrava essere stata pervasa da un'atmosfera da *douceur de vivre* difficile da rievocare. Fra le molte cose che attiravano i viaggiatori a Venezia c'erano il teatro e, soprattutto, la musica.

Il successo della musica veneziana tra Cinquento e Settecento è strettamente legato agli *ospedali*. Queste istituzioni, a metà tra conventi e conservatori erano stati istituiti dalla Serenissima nel Medioevo per ospitare le fanciulle orfane o abbandonate, e qui si erano sviluppati in maniera del tutto originale, illustrando a meraviglia il compromesso che Venezia ha sempre realizzato tra sacro e profano. D'altronde, come è stato osservato, se Venezia (dopo il Concilio di Trento) si è spesso opposta al Vaticano, il suo popolo non era per questo meno “devoto”⁵: basti vedere il gran numero di chiese che punteggiano il suo territorio. Ma è proprio grazie al progresso della sua musica profana che la città ha arricchito la sua musica sacra: qui, questi due universi non sono mai stati così vicini e intrecciati⁶.

La peculiarità di tali istituzioni caritative (ospedale della Pietà, ospedale dei Mendicanti, ospedaletto dei SS. Giovanni e Paolo, ospedale degli Incurabili), rispetto ad altre consimili diffuse in tutta la Penisola, stava nel fatto che le convitte, o “ospedaliere”, ricevevano un'educazione completa, in cui la musica occupava un posto privilegiato. Ciascun istitu-

⁴ F.C. LANE, *Storia di Venezia*, p. 505. Venezia, nel Settecento, ospita senza dubbio il carnevale più noto d'Europa: vi partecipavano (nell'anonimato della maschera) nobili e popolani e borghesi. Lo stesso doge non disdegnava di proclamarne l'apertura. Ma il problema del carnevale veneziano va al di là dei pochi giorni di quella che doveva essere la sua reale durata. Infatti, proprio l'abitudine veneziana di circolare in maschera (malgrado i numerosi, e inutili, divieti) faceva sì che si avesse l'impressione (ed erano soprattutto i viaggiatori stranieri a testimoniarlo) che il carnevale veneziano durasse tutto l'anno.

⁵ A questo riguardo è da sottolineare la tagliente osservazione di Montesquieu: «non si sono mai visti tanti devoti, e così poca devozione, come in Italia»: MONTESQUIEU (C.-L. DE SECONDAT), *Viaggio in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1990 (ed. or. *Voyages. Voyages d'Italie* [1728-1731], Paris, 1894), p. 5.

⁶ O. LEXA, *La musique à Venise de Monteverdi à Vivaldi*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 155.

to dava dei concerti pubblici, con crescente successo di spettatori. Così, già dalla metà del Seicento, questi orfanotrofi erano diventati eccellenti scuole dove anche le migliori famiglie veneziane ambivano di mandare le proprie figlie a studiare⁷. L'ospedale della Pietà⁸, ad esempio, sin dal 1682 aveva istituito la carica di maestro di musica; nel contempo si era formata anche una struttura didattica che consentiva di conciliare l'insegnamento classico e l'attività musicale⁹.

Possiamo chiederci perché non troviamo esempi simili di ospizi musicali per fanciulle al di fuori di Venezia. Ricordiamo che all'epoca di cui si tratta circa il 70% dei nobili veneziani rimaneva celibe, al fine di mantenere indiviso il patrimonio familiare da trasmettere a un discendente maschio della famiglia. Da qui il gran numero di "cortigiane" e di bambini non riconosciuti. I giovani ragazzi erano presi in carico dalle confraternite e dalle *scuole*, e le fanciulle erano raccolte nei conventi e nei quattro *ospedali*¹⁰. Come scrive Sylvie Mamy,

«essayons d'imaginer la surprise des étrangers qui viennent a Venise pour la première fois et découvrent, à l'heure de la messe et de Vêpres, des églises retentissant d'une musique éblouissante de virtuosité, exécutée par des ensembles constitués de seules jeunes filles qui non seulement chantent come des anges mais jouent aussi du violon, du clavecin, du cor et même de la contrebasse!»¹¹.

⁷ C. LABIE, J.-F. LABIE, *Vivaldi. Il prete rosso*, Milano, Electa, 1997 (ed. or. *Vivaldi. Des saisons à Venise*, Paris, 1996), p. 34.

⁸ Sulla nascita, a metà Trecento, della Pietà a Venezia v. M. BERENGO, *L'Europa delle città. Il volto della società urbana europea tra Medioevo ed Età moderna*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 623-624. Il primo ospizio veneziano aveva aperto le sue porte nel 939, ma si data dal 1525 l'avvio di una vera attività musicale. In origine, queste istituzioni erano destinate ad accogliere i pellegrini, i malati, gli orfani, gli anziani, le donne sole; in particolare i sifilitici all'Ospedale degli Incurabili, i mendicanti e i lebbrosi in quello dei Mendicanti, gli affamati ai Derelitti (o "Ospedaletto") e i bambini abbandonati alla Pietà (LEXA, *La musique à Venise*, p. 155).

⁹ L. BIANCONI, *Storia della musica*, vol. V, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991. Sull'attività didattica all'interno degli istituti si vedano in particolare M. R. TENI, *Maddalena Laura Lombardini Sirmen: una musicista e compositrice veneziana del XVIII secolo*, in «Ricerche storiche», XXXVI/2 (2006), pp. 295-306; EAD., *Una donna e la sua musica: Maddalena Laura Lombardini Sirmen e la Venezia del XVIII secolo*, Novoli-Lecce, Biblioteca minima, 2007, pp. 37-70.

¹⁰ LEXA, *La musique à Venise*, p. 157.

¹¹ S. MAMY, *Balades musicales dans Venise du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2006, p. 35.

L'inglese Charles Burney notava, nel 1770, dopo una visita ad un *ospedale*:

«questa musica che era del più grande stile teatrale, benché eseguita in una chiesa, non era affatto in conflitto al servizio divino; il pubblico rimaneva seduto tutto il tempo, come a un concerto; in verità si sarebbe potuto chiamare con ragione un *concerto spirituale*»¹².

I concerti delle *putte* erano accompagnati da una scenografia accurata: il loro abbigliamento mostra dei graziosi *decolletés* e ogni fanciulla portava un nastro al collo (di colore differente per ogni *ospedale*); ma le *putte* non erano mai completamente visibili: il pubblico che assisteva ai concerti poteva solo immaginarselo. In tutte e quattro le chiese degli *ospedali*, le tribune dalle quali esse si esibivano erano infatti nascoste da grate molto suggestive¹³.

Fin dal Seicento, tutto ciò aveva favorito lo sviluppo di una nuova forma di turismo musicale a Venezia: si accorreva da tutta Europa per assistere a tali spettacoli. Le donazioni affluivano sempre più cospicue e, nel XVIII secolo, gli ospedali si potevano permettere i migliori strumenti e i migliori compositori d'Europa. Tutti erano impegnati per comporre, dirigere e trasmettere la loro arte alle fanciulle che offrivano tre o quattro esibizioni pubbliche a settimana. Ma esse non cantavano soltanto dei mottetti e degli oratori: la musica strumentale profana si era considerevolmente sviluppata. Così oggi abbiamo un gran numero di sonate e di concerti composti per gli ospedali, tra i quali i più famosi sono evidentemente quelli di Vivaldi all'Ospedale della Pietà. Venezia era così divenuta un esempio per l'Europa: a Parigi, Londra e Berlino, i primi conservatori saranno istituiti sul modello degli *ospedali*¹⁴. I principi italiani e tedeschi erano in continua competizione tra loro per assicurarsi la presenza delle celebri cantanti, apprezzate per i

«soavi sospiri, gli accenti discreti, il gorgheggiar moderato, le portate felici, le ardite cadute, l'elevate salite, gli interrotti cammini, lo sospingere, il morir d'una voce, onde usciva il ristoro di un'altra che andava alle stelle a fermar quelle sfere»¹⁵.

¹² Ch. BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, Torino, EDT, 1979 (ed. or. *The present state of music in France and Italy*, London, 1773), p. 135.

¹³ LEXA, *La musique à Venise*, p. 157.

¹⁴ *Ivi*, p. 158.

¹⁵ BIANCONI, *Storia della musica*, vol. V, p. 21; cfr. anche G. HANLON, *Storia dell'Italia*

Fu qui – scrive ancora il Burney - che «ricevettero la loro istruzione musicale la celebre Archiapata, ora signora Guglielmi e la signora Maddalena Lombardini Sirmen che ebbero tanto successo in Inghilterra»¹⁶.

Dei quattro conservatori veneziani, senza altri rivali in Italia che quelli di Napoli, la Pietà era certamente il più famoso, il meglio organizzato e il più dotato di sussidi e protezioni. Altro aspetto che caratterizzava nella prima metà del Settecento la scuola musicale della Pietà e ne aumentava grandemente il prestigio era la presenza dal 1703 di Antonio Vivaldi (appena ordinato sacerdote) come maestro di violino e di “viola all’inglese” e poi anche come “maestro di coro”, con l’obbligo di fornire all’istituto due concerti al mese e fare l’insegnante due o tre volte la settimana:

«conoscendosi necessario di far che siano sempre meglio istruite le Figliole del Choro nelli suoni per accrescere il decoro di questo Pio Locho et essendo vacante la carica di Maestro di violino... Si manda parte che resti accettato Don A. Vivaldi con l’honorario di sessanta ducati all’anno»¹⁷.

Fu così che per l’*ospedale* il “prete rosso” creò questo volume incredibile di musica strumentale: novanta sonate per differenti strumenti e, soprattutto, circa cinquecento concerti. Alla Pietà, Vivaldi passa dal *concerto grosso* corelliano al concerto per solista, creando la forma moderna del genere con tre movimenti alternati (veloce, lento, veloce). Vivente il compositore, le sue raccolte di concerti conoscono una diffusione eccezionale in tutta Europa: prima di tutto *L’Estro armonico* (Amsterdam e Londra, 1711), poi *La Stravaganza* (1713), *Il Cimento dell’armonia e dell’invenzione* (Amsterdam, 1725) – da cui sono estratte le *Quattro Stagioni* – e infine *La Cetra* (1727). Affascinato dai concerti de *L’Estro*

moderna 1550-1800, Bologna, il Mulino, 2002 (ed. or. *Early Modern Italy. 1550-1800*, London, 2000], p. 234.

¹⁶ BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, p. 156. Per una biografia della Lombardini con ampia bibliografia internazionale rimando ai ricordati lavori di Maria Rosaria Teni: TENI, *Maddalena Laura Lombardini Sirmen*; e EAD., *Una donna e la sua musica*). Nella stagione più propriamente classica – ha osservato Zanetti – «s’inserisce, senza tuttavia particolarmente brillare, Maddalena Lombardini-Syrmen, autrice di concerti di buona fattura ma convenzionali per invenzione» (R. ZANETTI, *La musica italiana nel Settecento*, 3 voll., Busto Arsizio, Bramante Editrice, 1978, vol. II, p. 1207, e in nota 29 una breve biografia di Maddalena).

¹⁷ LABIE, LABIE, *Vivaldi. Il prete rosso*, pp. 24-25; LEXA, *La musique à Venise*, pp. 160-161.

armonico, Johann Sebastian Bach, allora a Weimar, ne trascrisse diversi per la tastiera¹⁸. Qualche anno più tardi, le *Quattro Stagioni* trionfano al concerto spirituale a Parigi. Varie testimonianze attestano il livello di virtuosismo ineguagliato al quale Vivaldi aveva innalzato le giovani musiciste della Pietà. Ascoltando oggi i suoi concerti, si può facilmente immaginare il talento di queste soliste¹⁹. Quando entrò alla Pietà il musicista aveva venticinque anni; l'insegnamento alle collegiali costituì per lui un valido strumento che gli avrebbe consentito di comporre concerti, sonate e mottetti, mantenendo la sua immaginazione in costante fermento. Alla Pietà trovò un luogo di lavoro assai superiore ai mediocri cori da chiesa (di cui, per esempio, doveva invece contentarsi Johann Sebastian Bach). Il consiglio dell'istituto non mancherà di sottolineare la grande attività del maestro: l'intenso lavoro non soltanto per educare le giovani ai concerti, con notevoli risultati e ampio successo, ma anche per creare le composizioni musicali religiose, fino ad allora estranee alla sua normale attività²⁰.

Questi istituti religiosi suscitavano, come detto, l'ammirazione degli stranieri di passaggio a Venezia, estasiati dinnanzi alla qualità della musica: «Esistono a Venezia delle istituzioni dove le allieve suonano l'organo e altri strumenti e cantano tanto meravigliosamente che in nessun altro luogo al mondo si possono trovar così soavi e perfette armonie», scrive il futuro ministro e consigliere di Pietro il Grande Pëtr Andreevitc Tolstoj²¹. Altra curiosità per i visitatori di Venezia: la virtù delle fanciulle, che appariva ai più poco compatibile con il loro fascino. La fantasia spinge l'inglese Edward Wright a supporre che avessero per maestro un eunuco, «parole poco lusinghiere per l'insegnante, ma pur sempre garanti di una qualche moralità universale»²².

Nel 1739 il magistrato e letterato francese Charles de Brosses affermava entusiasta:

«Posso giurare che non vi è nulla di così gradevole come guardare una giovane e graziosa religiosa, in abito bianco, con un mazzetto di fiori

¹⁸ LABIE, LABIE, *Vivaldi. Il prete rosso*, pp. 47-48.

¹⁹ LEXA, *La musique à Venise*, p. 161.

²⁰ LABIE, LABIE, *Vivaldi. Il prete rosso*, pp. 37-38.

²¹ C. CEVESE, *Il viaggio in Italia di P.A. Tolstoj (1697-1699)*, Geneve-Slatkine-Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerche sul Viaggio in Italia, 1983.

²² Commento citato in LABIE, LABIE, *Vivaldi. Il prete rosso*, p. 36. Cfr. inoltre TENI, *Una donna e la sua musica*, p. 40.

di melograno sopra l'orecchio, dirigere l'orchestra e segnare il tempo con tutta la grazia e la precisione immaginabili»²³.

Ma de Brosses si sbagliava, non si trattava di religiose, bensì di laiche. Il pio istituto le destinava infatti al più borghese dei matrimoni e, diffidando delle tentazioni del mondo teatrale, prevedeva che i futuri sposi s'impegnassero a far sì che le giovani dame non si esibissero in pubblico²⁴.

Le *putte* erano divenute ben presto uno dei simboli della Serenissima. Esse erano chiamate al servizio della Repubblica per l'accoglienza dei visitatori illustri. Le fanciulle, in teoria, erano considerate quasi come suore di clausura; ma tra le musiciste ("figlie di coro"), le più capaci, chiamate "privilegiate di coro", erano autorizzate a ricevere, appunto, domande di matrimonio e pure a uscire per mostrare il proprio talento in città. Alla Pietà, ad esempio, le ragazze venivano divise in due cori e le più esperte erano incaricate della formazione delle più giovani con il titolo di "maestra". Di norma, in occasione dei concerti, le fanciulle dovevano rimanere dietro le grate del parlatorio o nel matroneo della chiesa²⁵. Fatto, questo, che affascinò molti dei viaggiatori che, come detto, a Venezia ebbero l'opportunità di assistere a queste funzioni: da Pëtr Andreevitc Tolstoj a Charles Burney, da Charles De Brosses a Jean-Jaques Rousseau a Johann Wolfgang Goethe, ognuno espresse lusinghieri apprezzamenti, non senza qualche accento critico (espreso soprattutto da esperti del calibro di Burney)²⁶.

Celebri sotto il solo nome di battesimo al quale si aggiungeva quello del loro strumento quali "Madalena dal violin", "Candida alla viola", "Cattarina del cornetto" o "Bianca Maria organista", le ragazze erano delle virtuose in grado di rispondere a tutte le esigenze di un compositore desideroso di sperimentare. Le migliori di queste giovanissime fanciulle erano note a Venezia per nome: la Zabetta, la Margarita, la Chiarretta, e tra il popolo erano oggetto di una sorta di culto, di una generale passione²⁷. Non era raro che alcune di esse, tra le cantanti in particolare,

²³ C. DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, Roma-Bari, Laterza, 1973 (ed. or. *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, 2 voll., Paris, 1858), p. 145.

²⁴ LABIE, LABIE, *Vivaldi. Il prete rosso*, p. 35.

²⁵ *Ivi*, pp. 34-36.

²⁶ BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, pp. 130, 151.

²⁷ M. VAUSSARD, *La vita quotidiana in Italia nel Settecento*, Milano, Rizzoli, 1990 (ed. or. *La vie quotidienne en Italie au XVIII^e siècle*, Paris, 1959), p. 206.

ottenessero grande successo divenendo delle vere e proprie *vedettes* (è il caso ad esempio di Anna Giraud o Girò (soprannominata “Annina della Pietà” o anche, più maliziosamente, “Annina del Prete rosso”), allieva di Vivaldi, che nel 1736 venne scritturata al teatro della Pergola a Firenze come prima donna²⁸. Ci dà un’idea delle loro possibilità vocali il manoscritto autografo di un *Magnificat a 4 con Istromenti* di Vivaldi, dove erano state inserite arie che portano i nomi, o i soprannomi, di diverse “maestre” delle quali si doveva far ammirare il talento: l’Apollonia, la Bolognese e la Chiaretta (soprani), l’Ambrosina e l’Alberta (alti), ecc.²⁹.

A queste giovani cantanti, come ricorda Olivier Lexa³⁰, Rousseau consacra un celebre passaggio delle sue *Confessions*:

«Une musique à mon gré bien supérieure à celle des opéras, et qui n’a pas sa semblable en Italie, ni dans le reste du monde, est celle des *scuole [sic]*³¹. Les *scuole* sont des maisons de charité établies pour donner l’éducation à des jeunes filles sans bien, et que la République dote ensuite, soit pour le mariage, soit pour le cloître. Parmi les talents qu’on cultive dans ces jeunes filles, la musique est au premier rang. Tous les dimanches, à l’église de chacune de ces quatre *scuole*, on a durant le vêpres des motets à grand chœur et en grand orchestre, composés et dirigés par les plus grands maîtres d’Italie, exécutés dans des tribunes grillées uniquement par des filles dont la plus vieille n’a pas vingt ans. Je n’ai l’idée de rien de si voluptueux, de si touchant que cette musique: les richesses de l’art, le goût exquis des chants, la beauté des voix, la justesse de l’exécution, tout dans ces délicieux concerts concourt à produire une impression qui n’est assurément pas du bon costume, mais dont je doute qu’aucun chœur d’homme soit à l’abri. Jamais Carrio ni moi ne manquions ces vêpres aux Mendicanti, et nous n’étions pas les seuls. L’église était toujours pleine d’amateurs: le acteurs mêmes de l’Opéra venaient se former au vrai goût du chant sur ces excellents modèles. Ce qui me désolait était ces maudites grilles, qui ne laissaient passer que des sons, et me cachaient les anges de beauté dont ils étaient dignes. Je ne parlais d’autre chose. Un jour que j’en parlais chez M. Le Blond: Si vous êtes curieux, me dit-il, de voir ces petites filles, il est aisé de vous contenter. Je suis un des administrateurs de la maison. Je veux vous y donner à goûter avec elles. Je ne le laissai pas

²⁸ Sulla “signora Girò” famoso contralto: LABIE, LABIE, *Vivaldi. Il prete rosso*, pp. 90-94.

²⁹ W. KOLNEDER, *Vivaldi*, Milano, Rusconi, 1994 (ed. or. *Antonio Vivaldi*, Wiesbaden, 1965), pp. 295-297.

³⁰ LEXA, *La musique à Venise*, pp. 158-159.

³¹ Rousseau parla in realtà degli *ospedali*.

en repos qu'il ne m'eût tenu parole. En entrant dans le salon qui renfermait ces beautés tant convoitées, je sentis un frémissement d'amour que je n'avais jamais éprouvé. M. Le Blond me présenta l'une après l'autre ces chanteuses célèbres, dont la voix et le nom étaient tiut ce qui m'était connu. Venez, Sophie... Elle était horrible. Venez, Cattina... Elle était borgne. Venez, Bettina... La petite vérole l'avait défigurée. Presque pas une n'était sans quelque notable défaut. Le bourreau riait de ma cruelle surprise. Deux ou trois cependant me parurent passables: elles ne chantaient que dans les chœurs. J'étais désolé. Durant le goûter on les agaça; elles s'égayèrent. La laideur n'exclut pas les grâces; je leur en trouvai. Je me disais: on ne chante pas ainsi sans âme; elles en ont. Enfin ma façon de les voir changea si bien, que je sortis presque amoureux de tous ces laiderons. J'osais à peine retourner à leur vêpres. J'eus de quoi me rassurer. Je continuai de trouver leurs chants délicieux, et leurs voix fardaient si bien leurs visages, que tant qu'elles chantaient je m'obstinais, en dépit de mes yeux, à les trouver belles»³².

Per i visitatori importanti la Repubblica organizzava veri e propri spettacoli: in occasione della visita di Giuseppe II a Venezia nel 1769, fu realizzato un celebre concerto che vide raccolte a Ca' Rezzonico cento giovani fanciulle provenienti dai quattro *ospedali*. Nel 1782 per la visita del conte e della contessa del Nord (in realtà il figlio dell'imperatrice Caterina II e la sua sposa che desideravano viaggiare in incognito), un gran concerto fu dato dalle *spedaliere* alle Procuratie Nuove. Restano oggi due tele che testimoniano di quella serata: il *Concerto di dame al casino dei filarmonici per il Conte e la Contessa del Nord* di Francesco Guardi e la *Cantata delle orfanelle per i Duchi del Nord* di Gabriele Bella³³.

Le presenze di tanti illustri personaggi a Venezia in quello scorcio di secolo si infittiscono (il cantante Michael Kelly, lo storico Edward Gibbon, i due Mozart: il padre Leopold e Wolfgang Amadeus³⁴, Johann Wolfgang Goethe, ecc.) proprio quando la Serenissima vive il suo crepuscolo: Venezia che per un lunghissimo periodo era stata il centro di

³² J.-J. ROUSSEAU, *Oeuvres complètes*, t. VI, 1^{re} partie, *Les Confessions*, livres I-VIII, Paris, A. Belin imprimeur-libraire, 1817, pp. 237-238 (brano citato in LEXA, *La musique à Venise*, p. 158-159). Il passo è riportato anche in Y. HERSANT, *Italies. Anthologies des voyageurs français aux 18^{eme} & 19^{eme} siècles*, Paris, Robert Laffont, 1988, pp. 892-893.

³³ LEXA, *La musique à Venise*, p. 58. Di tali esibizioni, e di altre precedenti, parla TENI, *Una donna e la sua musica*, p. 76.

³⁴ N. ELIAS, *Mozart. Sociologia di un genio*, Bologna, il Mulino, 1991 (ed. or. *Mozart. Zur Soziologie Eines Genies*, Frankfurt-am-Main, 1991), p. 79.

un potente impero marittimo era divenuta ormai solo una famosa attrazione turistica, «in superficie ancora serena e splendida, che conservava integro il cerimoniale simbolico del governare (anche l'Adriatico), ma che internamente stava marcendo»³⁵. Si può insomma dire che la città viveva (apparentemente inconsapevole) il suo sfolgorante tramonto: un tramonto che inevitabilmente coinvolse anche gli ospedali, la cui attività di scuole musicali si concluse, significativamente, con la fine della Repubblica nel 1797³⁶.

³⁵ M. LEVEY, *La Venezia del Settecento*, citato in LABIE, LABIE, *Vivaldi. Il prete rosso*, p. 115.

³⁶ Sul declino e la fine di tali istituzioni rimando a TENI, *Una donna e la sua musica*, pp. 79-85.

