

## **Trasformare la cultura di corte: La regina Maria Anna d'Asburgo e l'introduzione dell'opera italiana in Portogallo**

**Giuseppina Raggi**

Centro de Estudos Sociais  
Universidade de Coimbra  
[giuseppinaraggi@ces.uc.pt](mailto:giuseppinaraggi@ces.uc.pt)

### **Resumo**

Este artigo apresenta uma nova perspectiva sobre o papel da Rainha D. Maria Ana de Áustria (Viena 1683 - Lisboa 1754) na introdução da ópera italiana em Portugal. Desde o início do seu reinado em 1708, através das cartas do representante imperial Giuseppe Zignoni, foi possível reconstruir o processo de convergência de duas tradições musicais, a portuguesa (de influência espanhola) e a vienense (de influência italiana), e a transformação cultural e de sociabilidades da corte lusitana. Após a chegada da corte da arquiduchessa austríaca, a música, a dança e o teatro receberam fortes impulsos de renovação no Paço da Ribeira, em Lisboa. A corte da rainha, composta por damas portuguesas e alemãs, foi fundamental na transição do teatro espanhol para a ópera italiana. Neste artigo apresenta-se uma nova cronologia da música italiana e das apresentações de ópera em Portugal durante a primeira metade do século XVIII, para a compreensão do fenómeno sociocultural impulsionado pelo gosto musical da rainha e pela sua acção política.

### **Palavras-chave**

D. Maria Ana de Áustria; D. João V; Ópera italiana; Dança; Teatro.

### **Abstract**

The article highlights the role of Queen Maria Anna of Austria (Vienna 1683 – Lisbon 1754) in introducing the taste for Italian opera in Portugal. As Queen of Portugal from 1708, through the letters written by the imperial representative Giuseppe Zignoni, it is possible to reconstruct the process of confluence between two different musical traditions (the Portuguese, based on Spanish tradition, and the Austrian, based on Italian music and opera), and the renovation of Portuguese court culture and society. From the time of the arrival of the Austrian Archduchess, court life, music and dance were extensively renewed at the royal palace of the *Ribeira* in Lisbon. The Queen's court, composed of Portuguese and German-Austrian Ladies, was the hub of the transformation from Spanish theatre to Italian opera. The article proposes a new chronology of the performance of music, opera and dance during the first half of the eighteenth century in Portugal, and it rethinks socio-cultural dynamics in the light of the artistic taste and policy of the queen.

### **Keywords**

Queen Maria Anna of Austria; King John V; Italian opera; Dance; Theatre.

L'AZIONE CULTURALE DELLA REGINA DI PORTOGALLO Maria Anna d'Asburgo (Vienna 1683 – Lisbona 1754) è di importanza fondamentale per comprendere le dinamiche artistiche del Settecento portoghese. Il suo impatto sulla vita musicale del paese fu dirimpente e la passione per l'opera italiana, che dilagò nella seconda metà del secolo, deve al lungo regno dell'arciduchessa austriaca come regina di Portogallo il suo senso e la sua giustificazione in quanto fenomeno culturale. La costruzione di cinque teatri regi nel corso di tre anni (1752-5) voluta da suo figlio, il re Giuseppe I, fu la concretizzazione di un movimento e di un interesse culturale sorto e consolidato molto tempo prima della sua salita al trono.<sup>1</sup> Se si considera il regno di Giovanni V come confluenza delle azioni culturali promosse da questi e dalla sua consorte, la politica musicale e teatrale del loro figlio Giuseppe I mostrerà una continuità negata tradizionalmente dalle visioni storiografiche incentrate invece sulla dicotomia tra i due regni.<sup>2</sup>

Maria Anna d'Asburgo fu regina di Portogallo durante quarantadue anni (1708-50). Accompagnò l'intero regno di Giovanni V, figlio di Pietro II di Portogallo, essendosi unita a lui in matrimonio un anno dopo l'acclamazione al trono, e gli sopravvisse quattro anni esercitando anche sulla nuova coppia reale il suo potere di regina-madre (1750-4). La futura regina, moglie di suo figlio Giuseppe I, giunse infatti in Portogallo nel 1729 e per ventuno anni la coppia dei principi visse a stretto contatto con la regina, apprendendo il piacere per la musica italiana e per la danza, l'esercizio della caccia anche come pratica femminile, l'apprezzamento per le residenze di caccia e di piacere (Salvaterra e Belém) che Maria Anna d'Asburgo prescelse per il circuito degli spostamenti annuali della corte, secondo il modello di mobilità stagionale praticato a Vienna.

L'impatto senza dubbio più incisivo della politica artistica di Maria Anna d'Asburgo avvenne nel campo della musica e, soprattutto, in quello operistico. Recentemente alcuni contributi critici hanno riconosciuto la sua azione culturale,<sup>3</sup> limitandola però ad un ambito di corte, quello femminile, ritenuto appartato e socialmente poco significativo.<sup>4</sup> Le lettere del rappresentate viennese Giuseppe

---

La ricerca per questo studio è stata permessa dalla borsa della Fondazione Calouste Gulbenkian nell'ambito del progetto «Mecenato no feminino» (n° 139568, 2015).

<sup>1</sup> Giuseppina RAGGI, «Una lunga passione per l'opera in Portogallo: La regina-consorte Maria Anna d'Asburgo, l'arte dei Galli Bibiena e nuovi disegni per il Real Teatro dell'Ópera do Tejo», in *Da Bologna all'Europa: Artisti bolognesi in Portogallo (secoli XVI-XIX)*, a cura di Sabine Frommel e Micaela Antonacci (Bologna, Bononia University Press, 2017), pp. 159-88.

<sup>2</sup> Giuseppina RAGGI, «L'effervescenza culturale del regno di Giovanni V di Portogallo (1707-1728): Una visione controcorrente», in *¿Decadencia o reconfiguración? Las Monarquías de España y Portugal en el cambio de siglo (1640-1724)*, a cura di José Martínez Millán, Félix Labrador Arroyo e Filipa De Paula Soares (Madrid, Ediciones Polifemo, 2017), pp. 317-37.

<sup>3</sup> Susana MÜNCH MIRANDA e Tiago MIRANDA, *A rainha arquiduquesa. Maria Ana de Áustria* (Maia, Círculo de Leitores, 2014).

<sup>4</sup> Manuela Morilleau de OLIVEIRA, «Sobre o silenciamento do feminino na história da música. D. Maria Ana de Áustria e a prática musical na corte joanina», in *Falar de mulheres. Dez anos depois*, coordenado por Isabel Henriques de Jesus, Paula Gomes Ribeiro, Rita Mira e Zília Osório de Castro (Famalicão, Húmus, 2016), pp. 153-70.

Zignoni restituiscono invece una dinamica molto più vivace dell'azione della regina e soprattutto del ruolo della sua corte, non soltanto all'interno del palazzo reale; essa si rivela infatti specchio di un cambiamento di gusto e di forme di socializzazione che investì dapprima la nobiltà portoghese e, nel corso del tempo, si estese alla società nel suo complesso.<sup>5</sup>

Sin dai preparativi dei festeggiamenti per il matrimonio di Giovanni V e per l'arrivo della nuova sovrana a Lisbona, la passione per l'opera italiana dei membri della famiglia imperiale venne presa in seria considerazione dal re e dalla corte portoghese.<sup>6</sup> La scelta di inviare come ambasciatore straordinario a Vienna il conte di Vilar Maior si basava infatti anche sulla sua capacità di parlare fluentemente l'italiano che costituiva la lingua di quella corte. Così la rituale richiesta di matrimonio fatta da Giovanni V per bocca del suo ambasciatore e la risposta affermativa dell'arciduchessa avvennero nella lingua dell'opera in musica.<sup>7</sup> Lo splendore di questa forma di spettacolo venne assaporato direttamente dal diplomatico portoghese. Nell'aprile del 1708 il conte ebbe l'opportunità di assistere alla (re)inaugurazione del *Grosses Hofburgtheater* progettato nel 1704 da Francesco Bibiena per l'imperatore Leopoldo I, padre di Maria Anna, e riattivato, dopo la sua morte, dall'imperatore Giuseppe I, fratello di Maria Anna, in occasione del compleanno dell'imperatrice sua consorte. Il genetliaco venne festeggiato con la rappresentazione della «serenata» *La nascita di Giunone in Samo* su libretto di Silvio Stampiglia e musica di Giovanni Bononcini. Lo spettacolo fu sontuoso e impressionò gli invitati portoghesi:

Aos 21. Assistio Sua Excellencia a huã Serenata intituala – Il Natale de Junone – que se reprezentou no Theatro do Palacio com assistencia de todas as Magestades, e de mais de tres mil Cavalheyris e Damas do mais selecto da Corte; por ser o dia dos annos da Imperatrix reynante D. Guilhelmina Amalia. O teatro he huã grande sala outavada com três ordens de varandas em rotonda, com formozas columnas, e estatuas todas cozidas em ouro, e como todas estavaõ ocupadas de Damas e Cavalheiros com luzidas gallas, faziaõ huã bellissima vista; as vozes (porque toda a Opera foi cantada) eraõ excelentes, os instrumentos sem numero, porque só de rebecas eraõ sincoenta; e as trombetas outras tantas; as aparências de mares, nuvens, carros perfeitissimas; e assim foi tudo huã maravilha.<sup>8</sup>

Per quanto riguarda le scenografie caratterizzate da molte «apparenze», bisogna ricordare che in quegli anni si trovava a servizio della corte di Vienna il gesuita Andrea Pozzo, noto pittore

<sup>5</sup> Lo studio del carteggio diplomatico (1704-1724) custodito a Vienna è attualmente in corso.

<sup>6</sup> Andrea SOMMER-MATHIS, «The Imperial Court Theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena», *Music in Art*, 42/1-2 (2017), pp. 11-37.

<sup>7</sup> Francisco da FONSECA, *Embaxada do Conde de Villarmayor, Fernando Telles da Sylva de Lisboa à Corte de Vienna, e viagem da Rainha [...] Maria Anna de Austria, de Vienna à Corte de Lisboa* (Wien, J.J. Kürnes, 1717).

<sup>8</sup> FONSECA, *Embaxada do Conde de Villarmayor* (vedi nota 7), pp. 311-2.

quadraturista e architetto dell'effimero.<sup>9</sup> Un mese dopo questo spettacolo teatrale si iniziava a Lisbona la costruzione del ponte d'architettura effimera che avrebbe sontuosamente accolto lo sbarco dell'arciduchessa austriaca nel Terreiro do Paço.<sup>10</sup> In giugno il rappresentante viennese Giuseppe Zignoni scrive da Lisbona che «la corte non pensa ad altro, che a affrettare con ogni diligenza li preparativi per il ricevimento di Sua Maestà e fra varie feste, ed alegrie, che si sono ideate per la celebrazione delle Reali Nozze, pretende di far qui rappresentare una opera italiana».<sup>11</sup> La notizia dello splendore della rappresentazione di *Giunone in Samo* e la consapevolezza della predilezione per il teatro in musica della corte di Vienna fecero insorgere nel giovane monarca Giovanni V la volontà di offrire un analogo spettacolo. La disparità di mezzi e la mancanza di tradizione spinsero, come vedremo, a trovare soluzioni non totalmente ortodosse che tuttavia produssero forti novità in ambito teatrale, soprattutto in quello della scenografia e della scenotecnica.<sup>12</sup>

Il matrimonio tra Giovanni V e Maria Anna d'Asburgo s'inseriva nella strategia decisa da Pietro II durante la Guerra di successione spagnola. Nell'ambito dell'alleanza tra il regno di Portogallo e la corte imperiale austriaca, le relazioni si erano strette sin dallo sbarco a Lisbona nel 1704 del fratello di Maria Anna, Carlo III, pretendente al trono di Spagna, prima che questi stabilisse la sua corte a Barcellona. Nel 1708 le celebrazioni nuziali a Lisbona si intrecciarono con i contemporanei festeggiamenti presso la corte catalana per il matrimonio di Carlo III con Elisabetta Cristina di Braunschweig-Wolfenbüttel. L'offensiva imperiale sulla penisola iberica si giocò anche sul filo simbolico delle rappresentazioni operistiche. Come è noto, Carlo III riunì un gruppo di artisti diretti da Ferdinando Bibiena che diedero un contributo fondamentale all'introduzione in Spagna della tradizione scenografica e musicale dell'opera italiana; inoltre a Barcellona festeggiò gli sponsali della sorella mettendo in scena opere italiane,<sup>13</sup> mentre il conte di Assumar, ambasciatore portoghese, si serviva della regale concessione, da parte di Carlo III, del suo architetto-scenografo per celebrare a sua volta l'unione tra Giovanni V e Maria Anna d'Asburgo con la messa in scena della serenata *Numeroso Culto, Música Festejo em Aplauso de las felicissimas y Reales Bodas*, cantata in spagnolo affinché «tutti potessero comprendere».<sup>14</sup> Sulla tradizione musicale spagnola si innestò così l'impatto, sia formale che scenografico, dell'opera italiana. Non si deve dimenticare, infatti, che la prima comparsa in partiture portoghesi dei termini *aria e recitativo* si trova nel libretto di *villancicos* per la

<sup>9</sup> Richard BÖSEL e Lydia SALVIUCCI INSOLERA (org.), *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709), pittore e architetto gesuita* (Roma, Artemide, 2010), pp. 293-300.

<sup>10</sup> Vienna, Haus-, Hof- und Staatsarchiv [HHStA], Portugal, kart.11, c.57v (28 maggio 1708).

<sup>11</sup> HHStA, FA 39, 39-1, c. 165 (20 giugno 1708).

<sup>12</sup> Giuseppina RAGGI, «The Queen of Portugal Maria Anna of Austria and the Royal Opera Theaters by Giovan Carlo Sicinio Galli Bibiena», *Music in Art*, 42/1-2 (2017), pp. 121-40.

<sup>13</sup> Elena TAMBURINI, «Ferdinando Galli Bibiena. Spettacolo sulla peschiera della Lonja a Barcellona», in *I Bibiena. Una famiglia europea*, a cura di Jadranka Bentini e Deanna Lenzi (Venezia, Marsilio, 2000), pp. 249-54.

<sup>14</sup> Lisbona, Biblioteca Nacional da Ajuda, 55-III-18, *Relaçam da audiencia publica que el dia 3 de Febrero de 1709 tuvo el conde de Assumar in Barcelona...* (Lisboa, 1709).

festa di São Vicente a Lisbona del 1709,<sup>15</sup> cioè alcuni mesi dopo l'arrivo di Maria Anna d'Asburgo e, dunque, ancora nel pieno dei festeggiamenti per le nozze reali.

Anche nelle celebrazioni organizzate in Portogallo la musica giocò un ruolo fondamentale. Le descrizioni rimaste sottolineano la novità degli spettacoli teatrali. La volontà di Giovanni V di «far rappresentare una opera italiana»<sup>16</sup> si concretizzò in occasione del principale evento festivo che avvenne il 27 dicembre 1708. Nel descrivere questa festa, il nunzio apostolico fornisce un dato assai interessante:

Il mercoledì a notte 27 dello scorso si fece il sontuoso fuoco artificato nella gran piazza del Palazzo regio e riuscì molto vistoso e dilettevole, non solo per il buon'ordine con che era stato preparato, ma anche perché, essendo frameschiato con apparenze e rappresentazione di un piccolo drama in musica, trattenne sempre divertito il concorso infinito di gente che ne fu spettatore.<sup>17</sup>

La rappresentazione di un «piccolo *dramma in musica*» con cambi di scena di tipo operistico, indicati dal termine tecnico «apparenze», colloca questo spettacolo nella sfera del linguaggio musicale italiano. La precisa definizione usata dal nunzio suggerisce che, in onore della regina, delle dame tedesche e del numeroso seguito imperiale che l'accompagnava, questo dramma possa essere stato cantato in italiano. Questa possibilità è corroborata anche dal fatto che, per la costruzione dell'imponente macchina di fuochi di artificio, venne prescelto lo stesso architetto responsabile anche per il progetto dell'arco trionfale degli Inglesi:

Para que a obra fosse igual em tudo à liberal grandeza da Nação, delineou o Arco Carlos Gimac, filho da valerosa Ilha de Malta, homem de admirável engenho, como já mostrou na idea dos fogos artificiaes, que si fizeraõ no Terreiro do Paço, excelente Latino, et mayor poeta, como dizem os seus versos, ou sejam Latinos, ou Italianos, et em cuja capacidade se acha melhor da erudição antiga, pois no breve espaço de poucos dias deu acabado, o que pela qualidade intrínseca das noticias havia mister mais dilatado tempo.<sup>18</sup>

L'attenzione all'uso della lingua italiana e alla realizzazione di spettacoli in sintonia con la cultura vigente alla corte di Vienna motivò la scelta di impiegare per la sontuosa macchina di fuochi

<sup>15</sup> Manuel Carlos de BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century* (Cambridge, Cambridge University Press, 1989), p. 2.

<sup>16</sup> Vedi nota 11.

<sup>17</sup> Rome, Archivio Segreto Vaticano [ASV], Segr. Stato, Portogallo 67, c. 5 (4 gennaio 1709). Per le citazioni musicali custodite all'Archivio Segreto Vaticano vedi anche Gerhard DODERER e Cremilde Rosado FERNANDES, «A música da sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3 (1993), pp. 69-146.

<sup>18</sup> Lisbona, Biblioteca Nacional da Ajuda, 55-IV-1, *Descripçam do Arco Triunfal que a Naçam inglesa mandou levantar na ocasião em que as Magestades dos Serenissimos Reys de Portugal D. Joam V e D. Marianna de Austria foraõ à Cathedral de Lisboa* (Lisboa, Na oficina de Valendim da Costa Deslandes, 1708).

di artificio artisti stranieri attivi a Lisbona, come Carlos Gimac e, con ogni probabilità, il quadraturista-scenografo fiorentino Vincenzo Bacherelli.<sup>19</sup> In realtà la macchina non era finalizzata al mero spettacolo del fuoco ma costituiva un imponente teatro di architetture effimere che occupava tutta la piazza del Terreiro do Paço e includeva anche un palco attrezzato per diversi cambi di scena sul quale si svolse il «piccolo drama in musica» citato dal nunzio. L'intento di creare una rappresentazione teatrale in musica è chiaramente descritto nella *Relaçam dos artificios do fogo, que se fizeram no Terreyro do Paço...*,<sup>20</sup> il cui titolo «artificios do fogo» suggerisce la meraviglia teatrale e conferma la novità di questo spettacolo. Il nunzio conferma questa carattere innovativo della macchina, ricordando che:

essendosi data a fare ad alcuni forastieri la gran machina di foco artifiziato che si prepara a spese del Re e che dicono passerà di 60/m cruciati, si sono piccati alcuni ufficiali portoghesi e fabricatene una, si fece una di queste notti nel Terrero del Palazzo ed essendo riuscita di plauso comune il SS.mo Infante D. Francesco che vi assistè con le Maestà Loro, non solo pagò la spesa, ma generosamente regalò gl'artefici.<sup>21</sup>

Il coinvolgimento di artisti stranieri non metteva in dubbio l'abilità degli artificieri portoghesi ma era motivata dall'originalità dello spettacolo teatrale che si voleva creare e che si trasformava in incendio e fuoco d'artificio solo a conclusione di molte azioni sceniche e del breve dramma in musica. Sull'originalità di questo aspetto la *Relaçam dos artificios do fogo...* è esplicita:

o Serenissimo Senhor Dom Joaõ o quinto Rey de Portugal, querendo festejar os Seus Augustos Desponsorios com a Serenissima Senhora Dona Marianna Archiduesa de Austria [...] ordenou ao Conde de Villa-verde Védor da Fasenda para que por sua direcção se formasse maquina correspondente à sua expectaçã, e digna da sua Real Munificencia [...] Este Ministro [...] para satisfazer o desejo de Sua Magestade quiz, que ao luminoso dos fogos correspondesse a novidade da invenção: para este fim determinou, que a idea, que se formasse declarasse naõ só a presente occasião epitalamica, mas que diversificandose do costumado modo de hum simples, ainda que grande fogo, participasse tambem do Dramatico com a multipliciade e variedade das acções.<sup>22</sup>

All'interno dell'imponente macchina effimera, che includeva il tempio romano di Venere e il monte Etna con la fucina di Vulcano, si trovava anche un «teatro eretto sotto il balcone del Re, bordato

<sup>19</sup> Giuseppina RAGGI, *Ilusionismos. Os tetos pintados do Palácio Alvor* (Lisboa, DGPC, 2013).

<sup>20</sup> Lisbona, Biblioteca Nacional de Portugal [BNP], Res. 3450 P, *Relaçam dos artificios do fogo, que se fizeram no Terreyro do Paço em obsequios dos felicissimos desponsorios dos Serenissimos Senhores D. João V e de D. Marianna de Austria Reis de Portugal* (Lisboa, na Officina de Manoel, & Joseph Lopes Ferreyra, 1708, s.n.).

<sup>21</sup> ASV, Segr. Stato, Portogallo 66, c. 410 (29 novembre 1708).

<sup>22</sup> *Relaçam dos artificios do fogo...* (vedi nota 20).

da una numerosa orchestra e illuminato da molte torchie, ove Venere e Cupido e Vulcano cantarono e ballarono co li genij e amorette, e indi si die' principio al fuoco nel giardino rappresentato al pie' del monte».<sup>23</sup> La volontà di raggiungere un buon risultato implicò, senza dubbio, grandi investimenti, considerando la diversità tra il teatro spagnolo e la cultura operistica italiana. A livello musicale Giuseppe Zignoni aveva sottolineato questo divario sin dalla descrizione della cena in pubblico realizzata nel giorno dello sbarco della regina, il 28 ottobre 1708. Alla presenza di tutta la nobiltà magnificamente vestita, in un clima di festa da molto tempo non più vissuto a corte, si udiva «di tempo in tempo una musica portoghese vocale, et instrumentale, che secondo la maniera del Paese non poteva esser grata a chi ha il gusto assuefatto alla più isquisita musica d'Italia».<sup>24</sup>

La modalità con cui Maria Anna d'Asburgo si confrontò con la tradizione musicale portoghese rivela, invece, una raffinata abilità nell'ambito della socialità cortigiana. La sua corte, infatti, era costituita di dame tedesche e dame portoghesi e il divertimento musicale rappresentò, sin dai primi momenti, uno dei principali mezzi di coesione usati dalla regina. La sovrana mostrò apprezzamento e curiosità tanto che, nel dicembre 1708, la sera «si divertiva con giocare con le Dame portoghesi, con udirle anco talvolta cantare e vedere ballare alla loro guisa».<sup>25</sup> L'arrivo della sovrana aveva drasticamente mutato i ritmi della corte, anche perché il ritardo nella fabbricazione degli archi trionfali e della macchina teatrale dei fuochi artificiali aveva generato l'impazienza della regina, mandando in fibrillazione l'apparato di corte:

Há dato non poco calore l'havere la Maestà della Regina mostrato desiderio di volere uscire per la città, non essendo solito di farsi ciò se prima le Maestà Spose non sono andate alla Cattedrale a prendere la benedizione. Si è fatto sapere a tutte le Dame e Nobiltà che le Maestà del Re e della Regina vogliono tutte le domeniche e giovedì che vi sia la sera di conversazione a Palazzo e di fatto già si è iniziato a praticare, con molto gusto di tutta la Fidalghia.<sup>26</sup>

Le lettere di José da Cunha Brochado, frequentemente citate dalla storiografia musicale per sottolineare l'inconciliabile divario tra la cultura musicale del periodo «joanino» e la musica operistica italiana,<sup>27</sup> registrano questo momento:

<sup>23</sup> HHStA, Portugal, kart. 11 (1701-1710), c. 11 (2 gennaio 1709).

<sup>24</sup> HHStA, Stammbaum, kart. 1, c. 21v (29 ottobre 1708).

<sup>25</sup> HHStA, Portugal, kart. 11 (1701-1710), c. 32v (14 dicembre 1708).

<sup>26</sup> ASV, Segr. Stato, Portogallo 66, c. 399 (9 novembre 1708).

<sup>27</sup> BRITO, *Opera in Portugal* (vedi nota 15); Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *História da música* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991); Maria Alexandra Gago da CÂMARA, *Espaços teatrais setecentistas* (Lisboa, Livros Horizonte, 1996); Rui Vieira NERY, «Espaço profano e espaço sagrado na música luso-brasileira do século XVIII», *Revista Música*, 11 (2006), pp. 11-28; João Pedro d'ALVARENGA, «Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling, and the Italianization of the Portuguese Musical Scene», in *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his Death*, a cura di Massimiliano Sala e W. Dean Sutcliffe (Bologna, UT Orpheus, 2008), pp. 17-68; João Pedro d'ALVARENGA, «Domenico Scarlatti: O período português (1719-1729)», in *Estudos de Musicologia*

ao Paço me dizem, que há grandes disputas entre os cavalheiros sobre a constituição da nova corte, porque huns querem que as Senhoras se deixem ver, e venham conversar com elles nas antecamaras, que joguem e que bailem sem distincão de sexo, e de idade; outros pelo contrario pregão retiro, silencio e recato, e detestão com politico anathema o commercio reciproco de Damas e Cavalheiros, ainda que seja em presenciana da mesma Diana. O partido dos primeiros tem por seo General o Senhor conde de Ericeira que se defende com cronicas antigas. O segundo partido tem na frente o conde de Vimioso, illustre defensor do mais purificado decoro.<sup>28</sup>

Scrivendo da Condexa, il diplomatico portoghese si trovava lontano dalla corte e la sua corrispondenza non riflette i profondi cambiamenti derivati dalla ripresa in essa di una regolare socialità, grazie al modello austriaco di celebrare con musica i compleanni e gli onomastici di tutti i membri della famiglia reale, sia portoghese che asburgica. La parte del seguito imperiale destinata a ritornare a Vienna si trattenne in Portogallo sino alla primavera del 1709 contribuendo alla vivacità della vita di corte. Negli appartamenti della sovrana le serate musicali includevano anche l'esibizione, per esempio, dei conti «Della Torre e Breuner [che] suonarono la flauta».<sup>29</sup> Inoltre, sin dal suo arrivo, Maria Anna d'Asburgo dedicò una particolare attenzione alla sorella minore di Giovanni V, coinvolgendola in tutti i divertimenti musicali. Per il compimento del decimo anno di età dell'infanta Francesca fu eseguita nell'appartamento della regina

una specie di comedia Spagnuola composta dal Conte di Ericeira, e rappresentata senza Teatro dalli musici della Real Capella. La M.<sup>ta</sup> della Regina fà preparare un Teatro d'una sola scena in una delle di lei stanze per la rappresentatione d'una comedia in Lingua Alemana, e saranno li Personaggi di essa le sole due Dame, e quattro Camariere della M.<sup>ta</sup> Sua, dicesi, che non vi saranno altri spettatori fuor che il Re, la Regina, e l'Infanti.<sup>30</sup>

Dalle definizioni usate da Giuseppe Zignoni, quali una «specie di commedia spagnola» o una «comedia in lingua alemana», si può dedurre che stava avvenendo un processo di commistione di forme teatrali dato che le definizioni non corrispondono a generi tradizionalmente praticati né alla corte austriaca né in quella portoghese e che presentano entrambi il comune denominatore dell'uso della musica e della rappresentazione scenica. Il coinvolgimento delle dame di corte risulta, poi, essere una delle più efficaci strategie di politica artistica attuate dalla regina. La partecipazione in prima persona delle dame è una costante in questi primi anni di regno che, già nel 1710, si estenderà

---

(Lisboa, Edições Colibri 2002), pp. 153-88; José Augusto FRANÇA, *Lisboa pombalina e o iluminismo* (Lisboa, Bertrand, 1977); Nuno Gonçalo MONTEIRO, *D. José* (Lisboa, Temas e Debates, 2008).

<sup>28</sup> BNP, Reservados, cod. 9591, *Cartas que Jozé da Cunha Brochado escrevia de Lisboa ao Conde de Viana, q. se achava entam em Condexa, e outras partes*, c. 147r-v (1 de Dezembro de 1708).

<sup>29</sup> HHStA, Portugal, kart. 11, (1707-1710), c. 29 (8 gennaio 1710).

<sup>30</sup> HHStA, Portugal, kart. 4, 4-6, c. 2v (1 febbraio 1709).

dalle dame tedesche a quelle portoghesi, coinvolgendo sempre l'infanta Francesca e anche l'infante Emanuele, fratello minore di Giovanni V. Anche il carnevale del 1709 venne festeggiato con spettacoli teatrali, introducendo un'altra grande novità culturale, dal momento che in Portogallo non vi era la tradizione di festeggiarlo in questo modo:

la Maestà della Regina fece rappresentare la comedia alemana. Come il Re hebbe gran piacere di vederla, e particolarmente gustò del gestire, e ballare forastiero, la M.<sup>ta</sup> Sua la fece rappresentare un'altra volta. Anche il Ré fece rappresentare una comedia spagnuola sopra un grande, e magnifico Teatro eretto apostata nella Gran Sala dell'Audienze pubbliche, ma pare non riuscisse di molto gusto de Forastieri.<sup>31</sup>

Grazie a questi (dis)incontri di gusti e tipologie teatrali iniziarono a muoversi i primi passi di un processo che avrebbe profondamente rivoluzionato il gusto musicale e che, oltre alle forme operistiche del teatro in musica, coinvolgeva anche la tradizione europea della danza. È interessante notare che nel 1709 José Borques di Granada divenne *Mestre de Dançar da Casa Real* a Lisbona, dopo più di trenta anni di vuoto dato che suo predecessore era stato, tra il 1667 e il 1677, André Brito Ferreira.<sup>32</sup> Nel febbraio del 1709, per continuare a festeggiare il carnevale, «nell'Appartamento di S.<sup>a</sup> M.<sup>ta</sup> la Regina vi furono più volte balli, e musiche, e nella Città in varie Case de Fidalghi (cosa afatto nova in questo Paese) vi sono stati fatti festini».<sup>33</sup>

Il divertimento teatrale in palazzo reale venne mantenuto anche nei mesi successivi. In maggio «nell'appartamento della Regina vi fu una specie di comedia e di musica» e successivamente la sovrana ordinò l'allestimento di «un'altra commedia in tedesco».<sup>34</sup> Non bisogna dimenticare che, nel frattempo, i festeggiamenti per le nozze reali si erano conclusi con la rappresentazione teatrale della tragicommedia *Tergemina Austriacae Aquilae Corona*,<sup>35</sup> allestita dagli allievi del collegio gesuita nell'aprile del 1709, che condivideva lo spirito che aveva mosso il re nel suo desiderio di «far rappresentare una opera italiana».<sup>36</sup> Anche questo spettacolo, pur essendo recitato in lingua latina, fece scalpore per la novità della struttura del palco attrezzato e per la buona musica. José Soares da Silva lo descrisse come un'opera eseguita per tre giorni consecutivi in cui «representou-se suficientemente, com bastantes bastidores, e para o que cá se sabe, e se pode, huma opera (tendose

<sup>31</sup> HHStA, Portugal, kart. 4, 4-6, c. 6v (15 febbraio 1709).

<sup>32</sup> Maria Alexandra Canaveira de CAMPOS, «Tratados de dança em Portugal no século XVIII» (Tesi di specializzazione, Universidade Nova de Lisboa, 2008), pp. 126-7. Sulla danza vedi anche Daniel TERCIO, «História da dança em Portugal» (Tesi di dottorato, Universidade Técnica de Lisboa, 1996); José SASPORTES, *História da dança em Portugal* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970); José SASPORTES, *Primeiro a dança!* (Lisboa, Caleidoscópio, 2018).

<sup>33</sup> HHStA, Portugal, kart. 4, 4-6, c. 6v (15 febbraio 1709).

<sup>34</sup> Portugal 11 (1707-1710), c. 94 (4 maggio 1709).

<sup>35</sup> Claude-Henri FRECHES, *Le théâtre neo-latin au Portugal: 1550-1745* (Paris - Lisboa, A. G. Nizet - Bertrand, 1964).

<sup>36</sup> Vedi nota 11.

por boa) como as mais ordinarias de França e Italia».<sup>37</sup> Nel manoscritto sulla prospettiva attribuito al gesuita portoghese Inácio Vieira, l'evento viene indicato come la «tragedia que em Portugal se fes mais completa nos nossos tempos».<sup>38</sup> Ciò che aveva più stupito la città era la complessità dello scenario che prevedeva tre cambi di scena totali, ognuno dei quali si trasformava, a sua volta, in altrettante tre scene parziali. Il manoscritto si sofferma lungamente sulla spiegazione tecnico-prospettica della struttura del palco, confermando quanto lo spettacolo in onore degli sponsali dei monarchi rappresentasse una grande novità anche nell'ambito della tradizione teatrale dei collegi gesuiti. L'impianto del palco:

foi tirado em parte do irmão Pozzo, quanto ao princípio, e depois conforme algumas notas que nos tinha deixado Vicente Bacarelle, que primo quis tomar a obra por sua conta, mas por razão de preço a tomou hum D. Joseph de nação Alemam que tinha vindo com a Senhora Rainha, o qual trouxe consigo hum Italiano chamado D. Agostinho que finalmente a acabou de pintura, de que tinha mais notícias do que D. Jozeph.<sup>39</sup>

Il fatto che nel seguito della regina fossero giunti da Vienna un esperto tedesco nell'arte della scenotecnica e della macchinaria teatrale e uno scenografo italiano rivela una chiara strategia della regina finalizzata, non solo al suo personale divertimento, ma anche a radicare in Portogallo forme operistiche di teatro in musica. Ricordando che al tempo della partenza di Maria Anna d'Asburgo Andrea Pozzo era ancora attivo a Vienna, queste due figure, tecnicamente preparate, stabilivano una linea di continuità tra l'universo viennese altamente specializzato nel campo dell'opera italiana e il mondo portoghese ancora vincolato alla tradizione seicentesca spagnola. Durante il 1709, nel palazzo reale della Ribeira, i palchi, più o meno dotati di cambi di scena, vennero allestiti in luoghi diversi a seconda che il divertimento fosse offerto dal re o dalla regina. È difficile comprendere in che cosa consistesse «la commedia alemana» che la regina tornò ad offrire al re nel maggio del 1709. Alla corte di Vienna non si usava la lingua tedesca in nessun tipo di spettacolo, né operistico né teatrale, in quanto entrambi erano vincolati alla tradizione italiana del canto o della commedia dell'arte.<sup>40</sup> È probabile, però, che consistesse in una specie di spettacolo recitato in tedesco ma dedicato principalmente alla danza perché:

il mercoledì susseguente alla sera fu rappresentata nell'appartamento della S.<sup>a</sup> M.<sup>ta</sup> la Regina un'altra commedia alemana dalle sue dame, e camariere con molti balletti, havendo anche ballato in essi avanti

<sup>37</sup> José Soares da SILVA, *Gazeta em forma de carta* (Lisboa, Biblioteca Nacional, 1933), pp. 196-7.

<sup>38</sup> BNP, Reservados, cod. 5170, Inácio Vieira, *Tractado de Prospectiva*, c. 317.

<sup>39</sup> BNP, Reservados, cod. 5170, Inácio Vieira, *Tractado de Prospectiva*, c. 320.

<sup>40</sup> Ringrazio Andrea Sommer-Mathis per le lunghe conversazioni su questi argomenti.

le MM.<sup>à</sup> Loro, li quatro Gentiluomini di Camera di Vostra Maestà [l'imperatore Giuseppe I]. Il Re hebbe gran piacere di vedere simili balli. Il Conte di S.<sup>ta</sup> Croce, ed il giovine marchese d'Alegrete rifiutarono di ballare alle dame ch'andarono á invitarli. Il marchese delle Mine Cavallerizo Mag.<sup>re</sup> della Regina non se ne scusò, e ballò un minuetto con una delle Cameriere di S. M.; e l'indomani mandò ad essa di regalo un bel diamante in un anello. Finita la Comedia si portarono questi nobili Comedianti, e Ballarini all'appartamento della Contessa della Torre, ove ballarono e si divertirono quasi tutta quella notte.<sup>41</sup>

La danza, l'abilità in quest'arte dei gentiluomini tedeschi che alcuni mesi prima avevano suonato il flauto traverso nell'appartamento della regina, e soprattutto il ballo tra dame e cavalieri vennero introdotte alla corte portoghese con sensibilità e tatto attraverso un'insolita tipologia di spettacolo teatrale, definito da Zignoni come «comedia alemana». Da parte sua, Giovanni V aumentò il suo interesse per il teatro continuando ad ordinare l'allestimento di commedie spagnole «nella gran sala dell'Ambasciate pubbliche»,<sup>42</sup> che probabilmente si deve identificare con la Sala dos Embaixadores nel torrione della Ribeira, in occasione dell'onomastico della regina e del compleanno dell'imperatore. Dopo un anno dall'arrivo di Maria Anna d'Asburgo i risultati della confluenza di tradizioni musicali e teatrali diverse si manifestarono nelle modalità di festeggiamento del primo compleanno vissuto in Portogallo dalla regina:

verso la sera il Re con i SS.ri Infanti ritornò all'Appartamento della Regina, dove le dame portoghesi cantarono lodi in honore di S. M. indi vi si ballò una borea, sendo composto il ballo di sei, la Sig.ra Infanta, le due dame tedesche, e tre portoghesi. Li Ambasciatori Cesareo, e Cattolico, invitati dalla M. S., videro questa funzione all'incognita, nascosti dietro le portiere d'una porta della stanza. Indi passò il Re a quella de la Regina più intrinseca, e ivi le dame tedesche cantarono ariette italiane. L'indomani vi fu comedia in Pallazzo spagnuola intitolata Le armi della beltà, alla quale le M.M. e Altezze Loro assistettero.<sup>43</sup>

Nella progressiva trasformazione della cultura di corte, la danza trovava in essa spazi allargati mentre l'esecuzione della musica d'opera italiana era affidata alle dame tedesche e trovava un ambito di fruizione più ristretto. L'estraneità linguistica doveva giocare il suo peso ma è certo che la passione per lo spettacolo teatrale, scatenata dall'arrivo della regina, aveva aumentato anche l'interesse del re

<sup>41</sup> HHStA, Portugal, kart. 11 (1707-1710), c. 126 (28 maggio 1709).

<sup>42</sup> HHStA, Portugal, kart. 11 (1707-1710), c. 193; (27 luglio 1709). Ho approfondito l'analisi delle diverse rappresentazioni teatrali e della localizzazione dei teatri nelle sale del palazzo reale della Ribeira in Giuseppina RAGGI, «Lisbona nello specchio di Vienna: Le lettere di Giuseppe Zignoni per una nuova visione sul teatro e sull'opera italiana in Portogallo», in *Diplomacy and Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in Europe of the Ancien Régime*, a cura di Iskrena Yordanova e Francesco Cotticelli (Wien, Hollitzer, in press).

<sup>43</sup> HHStA, Portugal, kart. 11 (1707-1710), c. 241 (13 settembre 1709).

per il teatro spagnolo che ora veniva ciclicamente ospitato nella sala più importante del palazzo reale;<sup>44</sup> complice anche la Guerra di successione, che aveva determinato sin dall'inizio del secolo l'espulsione dal Portogallo delle compagnie teatrali spagnole,<sup>45</sup> si tornava ora ad aprire i confini a «una nova Compagnia de comedianti spagnoli» cosicché, come si legge nel carteggio, «quanto prima ritornerà il publico a godere delle Comedie».<sup>46</sup>

Se la commedia spagnola rappresentava un interesse condiviso dalla più ampia società portoghese, il processo di trasformazione culturale che coinvolgeva l'élite lusitana e la vita di palazzo verteva invece sulla danza, sulla musica di assonanza italiana e, come vedremo, sulla creazione di forme operistiche 'ibride'. Nel novembre del 1709, per festeggiare l'onomastico della sorella arciduchessa Elisabetta d'Asburgo, «vi fu gala nell'Appartamento della Regina [...] e anco un ballo, in cui ballò la Sig.ra Infanta con le dame. Tre giorni dopo il Re fece ballare nel suo Appartamento li duoi Infanti con alcuni giovini cavaglieri, e si ballò all'inglese, stando presenti la M.<sup>ta</sup> della Regina, l'Infanta e le Dame».<sup>47</sup> Qualche giorno prima la regina si era recata a passeggiare «su la ripa dell'imboccatura del Tago» dove «il vecchio marchese delle Mine regalò le dame con una magnifica e sontuosa merenda [...] e passando la M.S. a passeggiare sopra una ringhiera [...] dalla quale si discuopre tutto il mare, era nelle case al di sotto stata preparata da Don Christoforo di Gama maggiordomo, o viadore di S. M. un'armonia di voci e instrom.<sup>ti</sup> li quali, ancorchè nascosti, cominciarono la musica all'apparire di S.M. in quel sito».<sup>48</sup>

La fruizione della musica divenne gioco raffinato che, nel nascondere i musicisti, rinviava alle magie del teatro in musica. Dopo appena un anno di presenza in Portogallo, la sovrana austriaca beneficiava di una cultura di corte che stava introducendo progressivamente il piacere della musica e della danza come prassi. Dal 1710 Giuseppe Zignoni registra regolarmente le uscite della regina sul Tago:

sempre accompagnata dalla Infanta, si divertì sulla riviera due hore girando in qua ed in là in un Bergantino, in cui haveva il cembalo, e due dame di Corte portoghesi per cantare, e molti Hauboisti che suonavano [...] Veniva la S.M.<sup>a</sup> seguita da tutta la sua Corte in altri Bergantini. Ciò attrahé su la ripa del Fiume un'affluenza infinita di Popolo, il quale non faceva, che gridare Viva la Regina, dimostrandosi giocondissimo di vedere la M.S. in così buona salute.<sup>49</sup>

<sup>44</sup> HHStA, Portugal, kart. 11 (1707-1710), c. 274 (14 ottobre 1709).

<sup>45</sup> HHStA, Portugal, kart. 4, 4-7 (1710), c. 166v (27 maggio 1710).

<sup>46</sup> HHStA, Portugal, kart. 11 (1707-1710), c. 278, (8 novembre 1709).

<sup>47</sup> HHStA, Portugal, kart. 11 (1707-1710), c. 298 (29 novembre 1709).

<sup>48</sup> HHStA, Portugal, kart. 11 (1707-1710), c. 298 (29 novembre 1709).

<sup>49</sup> HHStA, Portugal, kart. 4, 4-7 (1710), c. 144v.

Altre volte le dame portoghesi cantavano sul brigantino della regina accompagnate dall'arpa mentre gli oboisti che navigavano vicino erano principalmente musicisti di origine tedesca.<sup>50</sup> È necessario considerare con molta attenzione l'impatto sociale e culturale di questo uso così innovativo, pubblico e femminile della pratica musicale. Maria Anna d'Asburgo lo promosse nell'ambito della società portoghese senza limitarla allo spazio privato delle sue stanze di palazzo, bensì usandolo come strumento di potere nello spazio pubblico dei suoi appartamenti e, navigando frequentemente sul fiume, come modello e affermazione del suo ruolo di regina nello spazio urbano della città e dei suoi dintorni.

A partire dal secondo decennio del Settecento, la celebrazione di anniversari e onomastici divenne l'ossatura principale attorno alla quale la nuova vita di corte si consolidò. Durante l'intera durata della sua lunga vita, Maria Anna d'Asburgo non interruppe mai la tradizione di ordinare gala nella sua corte per festeggiare queste numerose occasioni che si concludevano sempre con una serata musicale. Ad eccezione degli anni in cui l'osservanza dello 'scorrucio' per i lutti familiari conteneva le manifestazioni di allegria, i compleanni e gli onomastici di Giovanni V e Maria Anna d'Asburgo divennero i momenti celebrativi di maggiore sfarzo a conclusione dei quali la rappresentazione scenica di serenate o feste teatrali s'impose sin dai primi anni del loro matrimonio. Nel settembre del 1710 il re ordinò l'allestimento di una commedia spagnola per festeggiare il compleanno della regina<sup>51</sup> mentre la sovrana lo ricambiò il 22 ottobre «con una sontuosa gala in Palazzo e con una bella serenata ordinata da S. M. la Regina».<sup>52</sup> Per la prima volta viene usato il termine *serenata* per indicare la forma musicale con cui la sovrana festeggiava e festeggerà negli anni a seguire il genetliaco di Giovanni V.<sup>53</sup>

Così, nel 1711, la vita nel palazzo reale venne animata dalla convivenza di diverse forme di spettacolo: le commedie spagnole erano ordinate dal re e si allestivano per divertimento della corte o in occasioni celebrative riguardanti i membri della famiglia reale o di quella imperiale; durante il periodo di carnevale si aggiunsero anche «i balletti di Dame travestite in differenti guise, che S. M. la Regina fa fare nel suo Appartamento per compiacere al Re che gode di veder ballare»;<sup>54</sup> a causa della morte dell'imperatore Giuseppe I si annullarono i festeggiamenti del genetliaco della regina mentre quello di Giovanni V venne celebrato con una festa teatrale. La descrizione conservata permette di comprendere il senso del termine *serenata* che Giuseppe Zignoni aveva utilizzato per indicare anche la festa del 1710. Si trattò di un vero e proprio spettacolo teatrale la cui organizzazione

<sup>50</sup> HHStA, Portugal, kart. 4-7 (1710), c. 161 (27 maggio 1710).

<sup>51</sup> HHStA, Portugal, kart. 4-7, c. 240 (15 settembre 1710).

<sup>52</sup> HHStA, Portugal, kart. 11 (1701-1710), c. 130 (22 ottobre 1710).

<sup>53</sup> Sulla complessità e ambiguità della serenata come genere musicale vedi Stefanie TCHAROS, «The Serenata in the eighteenth century», in *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, a cura di S. Keefe (Cambridge, Cambridge University Press, 2009), pp. 492-512. Iskrena YORDANOVA e Paologiovanni MAIONE, *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe* (Wien, Hollitzer, 2018).

<sup>54</sup> HHStA, Portugal, kart. 12, c. 26 (15 febbraio 1711).

fu affidata al cameriere-maggiore della regina, cioè al duca di Cadaval. L'affidamento dell'organizzazione degli spettacoli reali alla carica più importante della corte della regina apparteneva alla tradizione di corte austro-tedesca.<sup>55</sup> Questa caratteristica esclude la dimensione 'privata' dell'uso della musica e prova, invece, la comprensione e l'uso del potere simbolico della rappresentazione teatrale in musica.<sup>56</sup> La regina e il re assisterono alle prove della «commedia, che sopra il teatro eretto nelle stanze Reali, del che ha la direzione il duca di Cadavale, deve essere rappresentata dalle Dame portoghesi nel giorno della nascita del Re».<sup>57</sup>

Nonostante il lutto stretto per la morte dell'imperatore, la nuova cultura musicale di corte si manifestò pienamente per festeggiare Giovanni V:

Non è accaduta qui novità più rimarcabile di quella [...] della bella Comedia, e Serenata, con cui S. M. la Regina ha festeggiato in una delle sue reali stanze il giorno del natalitio di S.M. il Re di Portogallo. Oltre una sontuosissima gala, e il solito Bacciamano, al quale dalle Maestà Loro fu admissa in quel giorno la nobiltà che concorse in gran numero a Palazzo, è stata rappresentata su la sera d.<sup>a</sup> Comedia sopra un Teatro eretto apostata con varie mutazioni di scena, e machine, che giocavano nell'aria, e un accompagnam.<sup>to</sup> d'una numerosa orchestra. Tutta questa Comedia, o Loa (come qua si intitola) è stata espressa in lingua spagnola, e recitata musicalmente alla portoghese, fuorché il recitativo. Li Attori erano la Seren.<sup>ma</sup> Sig.<sup>ra</sup> Infanta, la quale fu la prima a comparire sul Teatro vestita da homo dal mezzo in sú, e sei Dame di S.M.<sup>a</sup> portoghesi, due delle quali erano vestite nell'istessa forma, ma tutte con ornati richissimi, e pieni di pretiosissime gioie, facendo una vaghissima comparsa. Finita la Loa, scese la S.<sup>ra</sup> Infanta a mettersi a sedere nella riga, dove stavano spettatrici dirimpetto al Teatro Le MM.<sup>a</sup> Loro con il Sig.<sup>r</sup> Infante Don Emanuele. Indi tre Dame delle sod.<sup>e</sup> sederono sul Teatro vicino a un tavolino, e ivi cantarono alla moda di Portogallo la Serenata, intitolata la Favola di Acis e Galatea accompagnando sempre li stromenti, finita la quale ritornò sul Teatro la sig.<sup>ra</sup> Infanta, e ivi con il Sig.<sup>r</sup> Infante don Emanuele ballarono un ballo alla francese e con ciò terminò la festa, che durò tre hore, con grande sodisfazione delle MM.<sup>a</sup> Loro, e applauso de Spettatori, li quali erano in circa da cento persone tra Dame e Cavaglieri, li quali secondo lo stile di questa Corte dovettero stare sempre in piedi, o in ginocchio, non sendovi da sedere.<sup>58</sup>

Il coinvolgimento nel canto delle dame portoghesi della regina, la costruzione di un palco con «macchine che giocavano nell'aria», la conclusione del ballo alla francese eseguito dai due infanti minori testimoniano la centralità che il teatro o la teatralizzazione delle arti, quali la danza, aveva assunto a palazzo. Il libretto della *Fabula di Acis e Galatea fiesta armonica com violines, Flautas, e*

<sup>55</sup> MIRANDA e MIRANDA, *A arquiduesa* (vedi nota 3).

<sup>56</sup> HHStA, Portugal, kart.12, c. 156 (19 ottobre 1711).

<sup>57</sup> HHStA, Portugal, kart.12, c. 156 (19 ottobre 1711).

<sup>58</sup> HHStA, Portugal, kart. 12 (Berichte 1711-1725), Berichte Zignoni, c. 140r-v (26 de Outubro de 1711).

*Ubues, a la celibridad de los felizes anos del Augustissimo Señor D. Juan V [...] que en su aplauso la dedica la Reyna nuestra Señora D. Marianna da Austria* prevedeva i tre ruoli di Galatea, Acis e Polifemo ed fu interamente cantata in tutte le sue parti: a quattro, arie, recitati, a duo.<sup>59</sup> Anche in questa descrizione Giuseppe Zignoni usa definizioni musicali che esulano dai generi codificati in voga all'epoca. Espressioni come «recitata musicalmente alla portoghese» o «cantarono alla moda di Portogallo la Serenata» non hanno chiari riferimenti tipologici nel campo degli studi musicali o teatrali<sup>60</sup> e rimandano ad un interessante fenomeno di confluenza culturale. Nel 1709, Zignoni aveva usato le insolite espressioni di «commedia alemana» per indicare una forma di spettacolo teatrale incentrato sulla danza e sulla possibilità di coinvolgere gli astanti, specialmente gli uomini, e aveva ricordato anche «una specie di Commedia spagnuola composta dal conte di Eryceira». Nella «commedia» del 1711, a mio avviso, le parti parlate vennero recitate in spagnolo mentre quelle cantate integravano già modalità operistiche di tipo italiano che, nella «serenata», vennero estese all'intera durata della rappresentazione. La «serenata», infatti, venne integralmente cantata e accompagnata dalla musica. Così, nonostante il libretto fosse ancora in lingua spagnola, la modalità di esecuzione e di canto, sia nei recitativi che nelle arie, seguiva uno stile operistico di tipo italiano che spiega e giustifica la definizione di «serenata alla moda di Portogallo». Non bisogna neppure dimenticare le numerose uscite sul Tago della regina in cui le dame portoghesi cantavano accompagnate al cembalo dalla stessa sovrana o dagli oboisti tedeschi. Si stava introducendo, come divertimento e nuovo stile di vita di corte, una cultura musicale rinnovata sul modello italiano di cui le dame portoghesi della regina divennero le prime protagoniste.

Commedie e serenate festeggiarono i compleanni e gli onomastici della coppia reale anche nel 1712 e nel 1713.<sup>61</sup> Per il compleanno di Giovanni V nel 1713 viene inscenata la commedia *El poder de l'Armonia* di D. Jaime de la Te y Sagau. La descrizione lasciata da Giuseppe Zignoni, più succinta di quella dello spettacolo del 1711, testimonia lo stesso tipo di prassi musicale sottolineando la «grande magnificenza di vestiti, d'apparenze e anco con musica» nonché la partecipazione dell'infanta Francesca.<sup>62</sup> Sono noti anche i nomi delle dame portoghesi che interpretarono i sette personaggi.<sup>63</sup> La pratica della rappresentazione teatrale in musica si allargava. L'aumento dei personaggi riflette la crescente adesione della prima nobiltà femminile del regno all'arte del canto eseguito in forma teatralizzata su un palco attrezzato per cambiamenti di scena e «apparenze». Probabilmente, sull'esempio della festa del 1711, il canto era «recitato musicalmente alla portoghese». Alcuni mesi prima, nel giorno dell'onomastico del re, la sovrana gli aveva regalato «una

<sup>59</sup> Sobre o libreto da *Fabula de Acis y Galatea fiesta armonica*, ver BRITO, *Opera in Portugal* (vedi nota 15), p. 3.

<sup>60</sup> Ringrazio Manuel Carlos de Brito per le preziose conversazioni sull'argomento.

<sup>61</sup> Si trovano vari riferimenti in HHStA, Portugal, kart. 5, 5-3 (1712).

<sup>62</sup> HHStA, Portugal, kart. 5, 5-4, c. 20 (7 novembre 1713); c. 24v (20 ottobre 1713).

<sup>63</sup> Rui Vieira NERY, *Para a história do barroco musical português* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980), p. 79.

serenata cantata in musica portoghese da due dame di corte con accompagnamento di varij stromenti». <sup>64</sup> Una prassi dunque che si estendeva tra le dame di corte portoghesi mentre la regina iniziava a ridurre sempre più spesso la sua presenza alle commedie spagnole che Giovanni V continuava ad ordinare con frequenza. <sup>65</sup>

Con la fine della Guerra di successione la vita di palazzo venne incrementata e per la prima volta la corte si spostò nella residenza di Salvaterra per il divertimento della caccia e del carnevale, secondo il modello vigente alla corte di Vienna. <sup>66</sup> In questo tempo anche gli strumentisti divennero oggetto di attenzione. Nel gennaio 1713:

per la festa delli Tre Re tennero le MM Loro Capella solenne e sendo stata servita la Grande Messa con trombette, timbali e Musica all'imitazione di quella che si suole praticarsi nella Cappella Cesarea in simili solennità, non riuscì questa prima prova di soddisfazione di Sua Maestà la Regina, ne' d'altri, per difetto de musici portoghesi, e per la dissonanza de stromenti, non sendo li musici di questa Capella così destri e perfetti come quelli della Cesarea. <sup>67</sup>

La banda reale venne integralmente rinnovata all'inizio degli anni Venti. <sup>68</sup> Tra il 1714 e il 1715 la regina continuò a esimersi dall'assistere alle commedie spagnole <sup>69</sup> mentre mantenne consolidata la prassi di far allestire serenate per il compleanno <sup>70</sup> e per l'onomastico <sup>71</sup> del re, a cui solitamente partecipava «tutta la Famiglia Reale e moltissima Nobiltà». <sup>72</sup> Il 1715 fu caratterizzato anche dal fermo intento di Giovanni V di intraprendere un lungo periplo europeo. Scongiurato il pericolo politico insito nell'uscita dal regno del monarca durante due anni, <sup>73</sup> nel 1716 le priorità del re si focalizzarono sull'elevazione a patriarcale della cappella reale e sui progetti per la nuova Lisbona occidentale, istituita dalla divisione della diocesi. <sup>74</sup> L'Italia, e Roma in particolare, diventarono il riferimento artistico prioritario, non solo in campo musicale ma anche in quello architettonico. Tra il 1715 e il 1716 la rappresentazione delle commedie spagnole nel palazzo reale ~~seese~~ si ridusse drasticamente <sup>75</sup>

<sup>64</sup> HHStA, Portugal, kart. 5, 5-4, c. 40v (26 giugno 1713).

<sup>65</sup> HHStA, Portugal, kart. 5, 5-4, cc. 40-2 (26 giugno 1713).

<sup>66</sup> HHStA, Portugal, kart. 5, 5-4, cc. 11-3; cc. 17-8. BRITO, *Opera in Portugal* (vedi nota 15), p. 4.

<sup>67</sup> HHStA, Portugal, Kart. 5, 5-4, cc. 60v-61 (17 gennaio 1713).

<sup>68</sup> Gerhard DODERER, «A constituição da Banda Real na Corte Joanina 1721-24», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 13 (2003), pp. 7-34

<sup>69</sup> HHStA, Portugal, kart. 5, 5-5, cc. 5-8 (7 dicembre 1714) in occasione degli onomastici dell'imperatrice e della sorella di Maria Anna; HHStA, Portugal, kart. 5, 5-5, cc. 13-15v (16 ottobre 1714).

<sup>70</sup> HHStA, Portugal, kart. 5, 5-5, c. 11 (9 novembre 1714); HHStA, Portugal, kart. 5, 5-6, c. 62 (25 giugno 1715).

<sup>71</sup> HHStA, Portugal, kart. 5, 5-6, c. 62 (25 giugno 1715).

<sup>72</sup> HHStA, Portugal, kart. 5, 5-6, c. 62 (25 giugno 1715).

<sup>73</sup> Giuseppina RAGGI, «Filippo Juvarra a Lisbona: Due progetti per un teatro regio e una complessa questione musicale», in *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto in Europa*, a cura di Elisabeth Kieven e Cristina Rigger (Roma, Campisano Editore 2014), vol. 2, pp. 214-5.

<sup>74</sup> Angela DELAFORCE, *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal* (Cambridge, Cambridge University Press 2002).

<sup>75</sup> Le informazioni contenute nelle lettere di Giuseppe Zignoni permettono di seguire questo andamento.

mentre la musica italiana iniziò ad allietare pubblicamente i momenti di festa indetti dalla regina. Le dame tedesche ritornarono a rivestire il ruolo di interpreti in occasioni celebrative allargate. Nel giorno dell'onomastico di suo fratello, l'imperatore Carlo VI, Maria Anna «fece cantare dalle sue damigelle tedesche un atto di opera italiana con l'accompagnamento di molti stromenti, il che servì di serenata la quale durò una hora e mezza».<sup>76</sup> In luglio del 1718 «La M.S. con la sua corte comparve con splendidissima gala in honore del nome dell'Aug.ma Imperatrice Eleonora Madalena Theresa e della Ser.ma Archiduchessa sua sorella, e accompagnata dal Ser.mo Prencipe del Brasile, e da entrambe le Sig.re Infanti [...] in quella sera S. M. fece fare una bellissima serenata di camera, che durò longamente havendole le sue dame tedesche cantato una nova opera italiana».<sup>77</sup> Il 22 novembre 1718, in occasione del «nome dell'Augustissima Imperatrice Regnante, su la sera fece fare in sua Presenza una longa Serenata, in cui la S. M. udì per la prima volta un vecchio musico italiano capitato qui giorni sono di suo proprio moto».<sup>78</sup> Anche durante il carnevale, la corte della regina divertì i piccoli principi con musiche italiane.

Il 1718 vide anche il ritorno da Roma del marchese de Fontes che ricevette il titolo di marchese di Abrantes e conquistò l'ambita «privança»<sup>79</sup> del re. La figura del marchese è di fondamentale importanza per comprendere la politica artistica, architettonica e musicale della corte portoghese durante il terzo decennio del secolo sino al 1733, anno della sua morte improvvisa. Grazie alla sua esperienza romana, Filippo Juarra e Domenico Scarlatti furono chiamati contemporaneamente alla corte di Lisbona, concludendo il progetto di rinnovamento culturale già avviato da anni. L'arrivo dei musicisti italiani trovò la corte perfettamente preparata ed educata ad ascoltare i virtuosi che suonavano e cantavano «all'uso d'Italia».<sup>80</sup> La lingua italiana non costituiva più un ostacolo alla fruizione e, nell'attesa di Domenico Scarlatti, i monarchi «si divertirono con una bellissima serenata [...] cantata da tre musici italiani, essendo la stessa che fece cantare in Roma il Sig.r Marchese di Abrantes, e poi il resto degli italiani cantarono altra canzone allusiva nuova».<sup>81</sup> Si trattava, con ogni probabilità, della cantata *Applauso genetliaco alla Reale Altezza del Signor Infante di Portogallo*, composta dallo stesso Domenico Scarlatti nel 1714 in occasione della nascita dell'infante Giuseppe che, nel frattempo, per la morte del primogenito, era diventato Principe del Brasile e che nel 1719 aveva appena compiuto cinque anni.<sup>82</sup> L'entusiasmo e la dimestichezza con il linguaggio formale

<sup>76</sup> HHStA, Portugal, kart. 5, 5-7, c. 13 (10 novembre 1716).

<sup>77</sup> HHStA, Portugal, kart. 5, 5-9, c. 58 (26 luglio 1718).

<sup>78</sup> HHStA, Portugal, kart. 5, 5-9, c. 11 (22 novembre 1718).

<sup>79</sup> HHStA, Portugal, kart. 5, 5-9, cc. 7-8 (6 dicembre 1718).

<sup>80</sup> ASV, Segr. Stato, Portogallo 75, c. 209v (12 settembre 1719). Lo stupore invece del popolo che ascoltò per la prima volta la voce dei castrati nella chiesa di Loreto è riportato dal nunzio apostolico in ASV, Segr. Stato, Portogallo 75, c. 251v (26 settembre 1719).

<sup>81</sup> ASV, Segr. Stato, Portogallo, 75, c. 241 (24 ottobre 1719).

<sup>82</sup> Claudio SARTORI, *Libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* (Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994), vol. I (A-B), p. 243.

dell'opera italiana da parte della nobiltà e della corte lusitana è dimostrato anche da un interessante episodio avvenuto nel dicembre di quello stesso anno:

per Festeggiare il nome imperatrice regnante fece rappresentare nelle sue stanze interiori in musica dalli musici italiani il Natale di Giunone in honore della medesima festività, e le MM Loro n'ebbero piena soddisfazione approvando molto la Regina il nuovo tenore venuto da Roma, chiamato Mossi, poiché oltre il suo cantar bene, è certo, ch'egli è qui l'unico nell'arte di ben accompagnare sul cembalo, ove concorse a Palazzo molta nobiltà per partecipare di questa serenata, ma tutti ne furono esclusi fuorché li Gentilhomini della Camera del Re e li ufficiali della Casa Reale.<sup>83</sup>

Si trattava della stessa opera messa in scena nell'aprile del 1708 nel teatro di corte di Vienna, pochi mesi prima della partenza di Maria Anna per il Portogallo, alla quale aveva assistito il conte di Vilar-Maior. Il desiderio della sovrana di usufruire nel palazzo reale di Lisbona delle stesse modalità musicali di cui aveva goduto a Vienna era divenuto realtà, condiviso come patrimonio comune dalla corte e dall'aristocrazia lusitana. Quando Domenico Scarlatti giunse a Lisbona ricevette «più volte l'honore di fare sentire la sua virtù alle MM:LL., ricevendone uno singolarissimo dalla M.<sup>ta</sup> della Regina che volle accompagnarlo al gravicembalo mentre egli cantava».<sup>84</sup> La sovrana, che aveva accompagnato al clavicembalo le dame portoghesi della sua corte introducendole alle modalità del canto italiano, poteva ora avvalersi di musicisti e virtuosi in grado di garantire la piena riuscita dei divertimenti musicali e delle rappresentazioni di teatro in musica che scandivano la vita di corte nel palazzo reale.

Per il compleanno di Giovanni V del 1719, la regina fece allestire la serenata *Trionfi di Ulisse e Glorie di Portogallo*. La descrizione della *Gazeta de Lisboa* e di Giuseppe Zignoni coincidono, confermando la dimensione pubblica dell'evento che non coinvolgeva solo la corte e la prima nobiltà del regno ma si allargava anche alle altre personalità presenti nella capitale:

De noyte houve huma serenata publica na Antecamara da Rainha Nossa Senhora, em que assistio toda a Familia Real, as Damas, as Senhoras da Corte, e todos os Título, e Cavalheyros, com os Estrangeyros de distinção como Mylord Inchinbrock, e o conde de Dohna. A festa se compoz de hum grande numero de bons instrumentos, e di huma composição intitulada Triunfos de Ulysses e Gloria de Portugal, feyta em versos Italianos postos em solfa, e cantada por três excelentes vozes, acabando com huma clausula, que cantarão todos os Musicos<sup>85</sup>

In quella sera fece fare la M.<sup>ta</sup> della Regina una bellissima Serenata, cantando li musici italiani un Opera, il Re vi assisté insieme com la S.<sup>ra</sup> Infante Dona Francesca e li SS.<sup>ri</sup> Infanti Don Francesco, e

<sup>83</sup> HHStA, Portugal, kart. 6, 6-2, 1719, c. 9 (21 dicembre 1719).

<sup>84</sup> ASV, Segr. Stato, Portogallo, 75, c. 272 (5 dicembre 1719).

<sup>85</sup> *Gazeta de Lisboa*, n.º 43 (26 de Outubro de 1719).

Don Antonio, e vi concorse nella stessa sala un grande numero di nobiltà, vi si trovarono anco il conte di Dhona, e mylord Hinchinbrough Ajutante di Campo del Re Britt.<sup>co</sup>[...] <sup>86</sup>

La descrizione di Giuseppe Zignoni reca però, a differenza della *Gazeta*, una parola-chiave che, con la sua solita precisione nel definire le tipologie musicali, chiarisce la natura di questo spettacolo: i «musicisti italiani» cantarono un' «Opera». Il termine serenata rivela il suo uso poliedrico che include anche forme operistiche rappresentate teatralmente e non solo eseguite come brani da camera. In questa occasione, nell'appartamento della regina, una delle anticamere divenne sala di teatro aperta ad un vasto concorso di pubblico, seppur rigorosamente selezionato. Pochi mesi dopo, nel gennaio 1720, per festeggiare il Natale, una «bellissima serenata in musica di due soprani, un contralto e un tenore [...] si fece pubblicamente nell'anticamera della Regina».<sup>87</sup> Nel 1720, il «Real Palazzo»<sup>88</sup> compare per la prima volta indicato come «luogo» di rappresentazione della «pubblica, bellissima serenata in musica italiana intitolata Il Trionfo delle virtù applicate dall'Autore alla M.S.»<sup>89</sup> eseguita in onore di Giovanni V. Lo stesso era avvenuto, pochi mesi prima, con la messa in scena della *Contesa delle Stagioni*, quando:

una bellissima serenata in lingua e musica italiana pubblicamente si rappresentò nell'Appartamento del Re ordinata da S. M.<sup>a</sup> in ossequio di quella festa, e si componeva della quattro stagioni dell'Anno, che applaudirono non solo alla nascita della Regina, ma anco all'elevatissime Reali virtù della M.S.<sup>90</sup>

L'uso della parola «rappresentare» conferma la natura operistica di questi spettacoli, allestiti quindi su palchi attrezzati che, alternativamente nelle stanze del re o della regina, trasformavano una delle anticamere in sala di teatro di corte. L'esperienza e la tradizione acquisita sin dall'arrivo in Portogallo di Maria Anna d'Asburgo rendevano agevole questa trasformazione dello spazio. L'esistenza di sale adibite a spazi teatrali all'interno degli appartamenti reali è confermata anche dalla celebrazione dell'onomastico di Giovanni V nel dicembre del 1722:

facendo in quella notte rappresentare in publico nel suo appartamento una serenata in musica italiana intitolata Le Nozze di Bacco con Arianna, alla quale con tutta la Reale Famiglia si trovarono presenti anche li SS.<sup>mi</sup> Infanti D. Francesco e D. Antonio, il concorso di Dame e Cav.<sup>ri</sup> fu copiosissimo in questa occasione. Standosi nel secondo atto di d<sup>a</sup> serenata si ruppe una voce che nella stessa sala fu sentita una scossa di terremoto, e indi si disse che in quella delle guardie fu più notevole, poiché vi

<sup>86</sup> HHStA, Portugal, kart. 6, 6-2, cc. 19r-v (24 ottobre 1719).

<sup>87</sup> HHStA, Portugal, kart. 6, 6-3, c. 1 (2 gennaio 1720).

<sup>88</sup> SARTORI, *Libretti italiani a stampa* (vedi nota 82), V, n. 23901, p. 303.

<sup>89</sup> HHStA, Portugal, kart. 6, 6-3, c. 81 (29 ottobre 1720).

<sup>90</sup> HHStA, Portugal, kart. 6, 6-3, c. 67r-v (10 settembre 1720).

caddero molte cose e quelle impaurite fuggirono, e che con mag.<sup>r</sup> vehemenza si sentisse nella Caza dove sogliono rapresentare le loro comedie al publico li Comedianti spagnoli nel Rocio.<sup>91</sup>

La sala del palazzo reale della Ribeira è comparata al teatro dove si recitavano commedie spagnole vicino alla piazza del Rossio. La descrizione di Giuseppe Zignoni lascia presupporre che, oltre al palco attrezzato per i cambiamenti di scena, anche la sala fosse predisposta per permettere di assistere meglio alla rappresentazione. Non è mera coincidenza, infatti, che al 1722 risalga la notizia, riferita dal direttore dell'Accademia di Francia, del desiderio di Giovanni V di costruire a Lisbona un teatro simile a quelli romani:

L'on dit aussi que le même roi, ayant vu des desseins du théâtre de l'Opéra de Rome, dont il a été charmé, en veut avoir un pareil, et, pour y parvenir, l'on croit que ce prince fera passer à Lisbonne le comte d'Alibert, lequel a fait faire le plus beau théâtre qui soit dans Rome.<sup>92</sup>

Nei primi anni Venti la politica portoghese nella capitale pontificia e le manifestazioni di opulento mecenatismo promosse dall'ambasciatore e dai cardinali inviati a Roma per il conclave accompagnò di pari passo l'effervescenza dei progetti architettonici e urbanistici elaborati da Filippo Juvarra. In questi anni l'interesse di Giovanni V per la patriarcale non impedì lo sviluppo di progetti grandiosi anche nel campo della musica profana e dell'architettura teatrale. Il coinvolgimento di Francesco Bibiena, progettista del teatro di corte a Vienna e del teatro Alibert a Roma, così come il primo progetto elaborato da Filippo Juvarra per un teatro di corte portoghese, non collisero in alcun modo con l'investimento sulla musica sacra. Tra il 1720 e il 1724 la corte lusitana ritornò a spostarsi nella residenza di Salvaterra per la caccia invernale e per divertirsi con mascherate e balli durante il carnevale.<sup>93</sup> In città la regina continuava a divertirsi sul Tago «sino al tramontar del sole, facendo cantare alcune ariette italiane alla sua Dama di Camera tedesca accompagnate dall'Harpa».<sup>94</sup> Il canto operistico italiano aveva cessato da lungo tempo di essere eseguito nelle stanze «intrinseche» dell'appartamento della regina, come era avvenuto nel 1710, ma veniva ora diffuso passeggiando sul fiume allo stesso modo in cui, in anni anteriori, era stato diffuso il nuovo gusto di cantare delle dame di corte portoghesi. La musica italiana caratterizzava anche lo spazio delle relazioni private del re nel convento di Odivelas, dove si eseguivano «tutte le serenate e altre cantate di gusto che si cantano nella Patriarcale o in Palazzo dalli musicisti italiani oltre altre compositioni nove fatte per colà espressamente, dal che molte di quelle monache si sono rese virtuose in musica italiana».<sup>95</sup>

<sup>91</sup> HHStA, Portugal, kart. 12, c. 29 (29 dicembre 1722).

<sup>92</sup> HHStA, Portugal, kart. 12, c. 29 (29 dicembre 1722). DELAFORCE, *Art and Patronage* (vedi nota 74), p. 445, n. 11.

<sup>93</sup> Le informazioni particolareggiate riferite nelle lettere di Zignoni sui primi anni Venti sono attualmente in studio.

<sup>94</sup> HHStA, Portugal, kart. 6, 6-5, c. 7 (13 gennaio 1722).

<sup>95</sup> HHStA, StAbt, Portugal, kart. 12, 1723, f. 10r-v (2 febbraio 1723).

In conclusione, le lettere di Giuseppe Zignoni permettono di riconsiderare sotto una nuova luce le dinamiche musicali della corte portoghese dal 1708 ai primi anni Venti. Lo studio è ancora in corso ma alcuni dati qui illustrati contribuiscono a cambiare radicalmente la prospettiva critica sull'introduzione dell'opera italiana in Portogallo. Prima di tutto, si è riconosciuto alla regina Maria Anna d'Asburgo il ruolo centrale nella promozione del nuovo gusto nonché l'abilità di inserirlo progressivamente sulla tradizione musicale spagnola, grazie al potere esercitato sulla sua corte e attraverso di essa. In secondo luogo, si è portata alla luce l'importanza del ruolo femminile delle dame portoghesi e delle dame tedesche nel cambiamento del gusto musicale e della socialità di corte. In terzo luogo, si è dimostrato che la scenotecnica e la scenografia adottarono sin dal 1708 tecniche derivate dalla teatralità operistica e che anche la danza s'impose sin dal 1709 come veicolo di nuove modalità di condivisione del divertimento tra uomini e donne. In quarto luogo, si è testimoniata l'esistenza di sale teatrali, montate a palazzo reale, sin dal 1709, dapprima solo come palchi attrezzati per le mutazioni di scena, poi come sale organizzate anche per l'assistenza del pubblico. I teatri costruiti nella residenza olandese del conte di Tarouca nel 1714 possono dare un'idea delle sale teatrali montate nel palazzo reale della Ribeira.<sup>96</sup> In quinto e ultimo luogo, si è documentata l'esecuzione di arie italiane sin dal 1710 così come quella di opere da parte delle dame tedesche o di musicisti di passaggio, sino a comprovare che – appena giunti in forza strumentisti e virtuosi italiani nel 1719, e grazie alla presenza di Domenico Scarlatti – nel palazzo reale della Ribeira nelle celebrazioni festive più significative (il compleanno e gli onomastici del re e della regina) si rappresentarono vere e proprie opere, seppure definite serenate nelle fonti: opere rappresentate per la famiglia reale, la corte, la nobiltà, i rappresentanti diplomatici e le persone di spicco, cioè il pubblico appropriato al teatro di corte.

Così spero di aver dimostrato che la datazione del 1728 come prima rappresentazione di un'opera italiana in Portogallo è fuorviante rispetto alla ricchezza dei fatti musicali avvenuti sin dalla rappresentazione del «piccolo dramma in musica» nel 1708. Anche l'idea critica dell'idiosincrasia di Giovanni V verso la musica profana, e in particolare verso l'opera in musica e la progettazioni di teatri, va riconsiderata alla luce di questi primi dati rivelati dalle lettere di Zignoni. Certamente le dinamiche della politica artistico-culturale cambiarono a partire dagli anni Trenta rispetto all'effervescenza vissuta, per lo meno, sino alla metà degli anni Venti. Ciò non significa, però, che la passione per l'opera venne sopita. Anzi, la regina Maria Anna d'Asburgo continuò a esercitare il suo potere e a giocare un ruolo fondamentale nel consolidamento della passione per l'opera italiana.<sup>97</sup> Sulla sua ininterrotta azione politico-culturale si fondò la rapida costruzione dei teatri regi

<sup>96</sup> Nicolas CHEVALIER, *Relation des fetes que Son Excellence Monseigneur, Le Comte de Tarouca a données au sujet des naissances des deux Princes de Portugal...* (Utrecht, Chèz l'Auteur, 1715).

<sup>97</sup> Mi sto attualmente occupando del carteggio diplomatico austriaco riferito agli anni Trenta insieme a Andrea Sommer-Mathis.

commissionata da suo figlio, il re Giuseppe I, a Giovan Carlo Sicinio Bibiena tra il 1752 e il 1755. Sulla sua tenace passione per l'opera in musica si formò in Portogallo una delle culture europee più appassionate e attente all'opera italiana settecentesca. Lo testimonia il numero straordinario di partiture italiane del XVIII secolo conservate nelle biblioteche portoghesi.

**Giuseppina Raggi** Dottore di ricerca in Storia dell'Arte (2005 - Università di Lisbona e Università degli Studi di Bologna), è ricercatrice del Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES-UC), dove integra il nucleo di ricerca Cidades, Culturas, Arquitetura (CCArq). È specialista nel campo della pittura di quadratura bolognese e della sua diffusione nella penisola iberica e in Brasile. Si occupa anche di scenografia e architettura teatrale, delle dinamiche artistiche del Settecento e del mecenatismo delle regine di Portogallo.