

João Cabeleira & • Ricardo Bernardes (coord.)

Nasoni, Mateus e a Música de seu Tempo

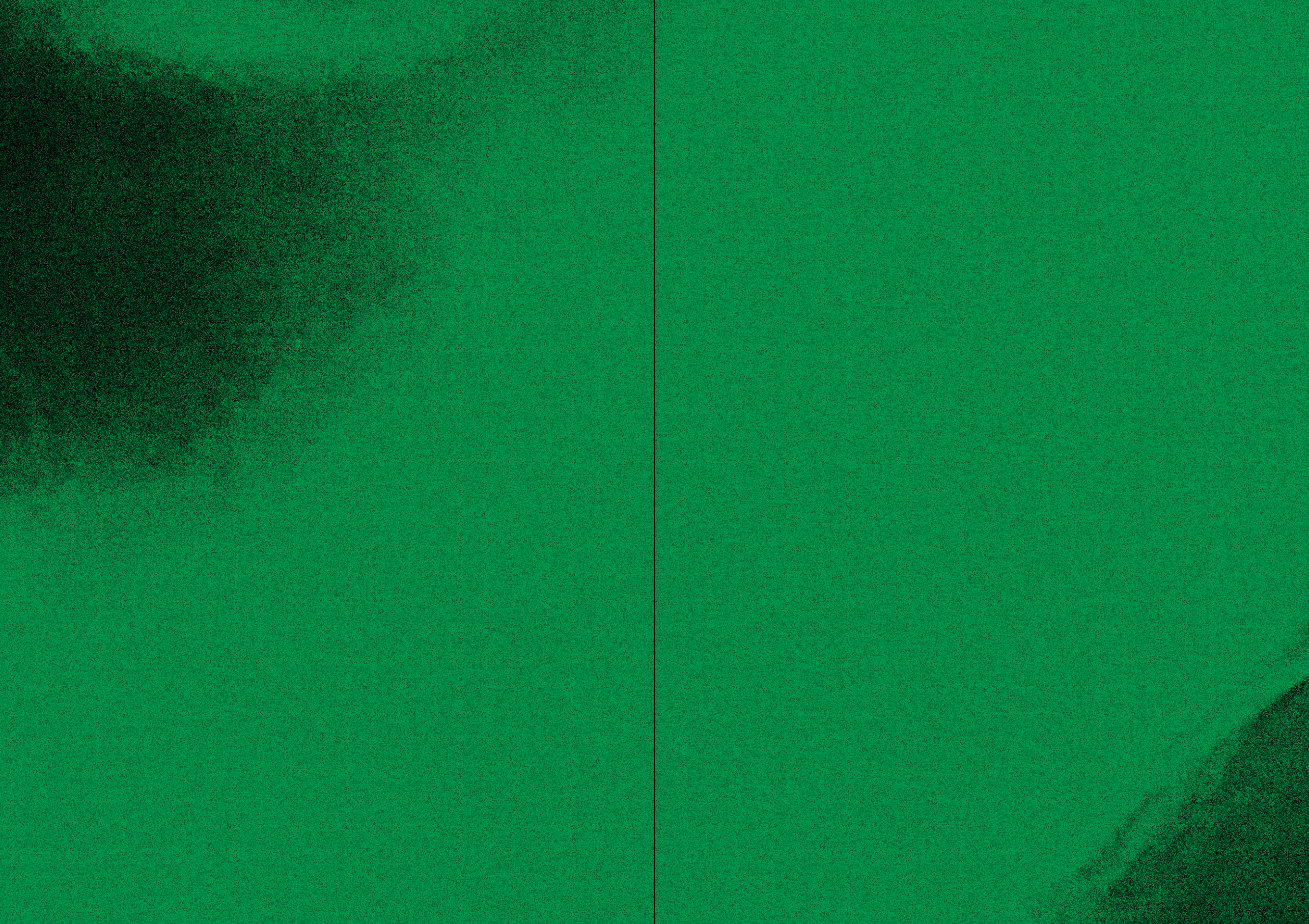
Landscapes Coleção
Heritage & Paisagens
Territory Património &
Collection Território



NASONI, MATEUS E A MÚSICA DE SEU TEMPO

João Cabeleira e Ricardo Bernardes (coord.)

7	Nota Introdutória Teresa Albuquerque
9	Música e arquitetura ao tempo de Nasoni João Cabeleira Ricardo Bernardes
16	Comunicações
18	Domenico Scarlatti e Il Teatro Musicale: Una Produzione Negletta Dinko Fabris
32	Novos desafios entre arquitetura e teatros: Niccolò Nasoni e D. Maria Ana de Áustria Giuseppina Raggi
46	Modelação e desmaterialização. Assimilação de modelos formais e espaciais João Cabeleira
58	Opera and theatre in Porto in the 1770s: Italianisation, but to what extent? David Cranmer
68	Arquitetura barroca: cenografia e acústica Ana Maria Martins
78	El caso Setaro: Singularidad versus probabilidad Xoán Manuel Carreira
82	Building Musical Identities: the absorption of Italian musical styles in Portugal in the 18th century Ricardo Bernardes
92	Notas biográficas



Nota Introdutória

O elemento mais distintivo da Casa de Mateus é sem dúvida a sua exuberante fachada atribuída ao italiano Niccolò Nasoni (1691-1773), que, no final do primeiro quartel do século XVIII, se mudou para o Porto, deixando extensa obra no Norte de Portugal.

A teatralidade do movimento barroco contido nos pináculos e outros elementos decorativos convidam quase inevitavelmente a imaginar a Casa como um décor, um cenário para a música e a ópera do seu tempo, e de todos os tempos. O peso imponente dos blocos de granito talhado não consegue conter a energia rebelde da arquitetura efémera e decorativa de que Nasoni era mestre sugerindo poderosos efeitos cénicos que a música acentua, com especial realce no caso do canto lírico.

Ao mesmo tempo, não por acaso nesse mesmo período, difundia-se a ópera na península ibérica, destacando-se neste capítulo outro italiano: Niccolò Setaro (1730-1774), que, entre 1750 e a sua morte, apenas um ano depois da de Nasoni, dedicou a sua vida à difusão desta forma artística eminentemente europeia, em Espanha e Portugal.

No primeiro Ano Europeu do Património Cultural, transcorrido em 2018, pareceu-nos oportuno associar arquitetura e música, numa homenagem a estes dois italianos que interligaram manifestações artísticas que, nas suas formas materiais e imateriais, são a mesma expressão de um património comum que faz de nós europeus.

Foram três as iniciativas que deram corpo a esta ideia: dois concertos especialmente criados para o efeito que serviram de suporte ao renascimento da Orquestra Barroca de Mateus, sob os melhores auspícios: *Setaro, Construtor de Utopias* – árias de ópera em versão concerto em que se conta o percurso de vida de Setaro na Península Ibérica, com dramaturgia e encenação de Mário Pontiggia, a mezzo-soprano Vivica Genaux, o barítono Borja Quiza; e o concerto *Maestri e Discepoli* sobre os alunos portugueses do Conservatório de Nápoles no mesmo período, ambos dirigidos pelo Maestro Ricardo Bernardes; e ainda o Seminário *Nasoni, Mateus e a Música de seu Tempo* organizado por João Cabeleira e Ricardo Bernardes. Foi a forma de associar eminentes académicos e especialistas à reflexão sobre uma transdisciplinaridade que se aninha no âmago daquilo que caracteriza a própria essência do que é hoje a Fundação. Uma instituição de serviço público que tem o fim de preservar o património construído e simbólico associado à Casa de Mateus, uma referência na arquitetura barroca e na atividade musical que tem promovido.

Foram numerosos aqueles que colaboraram neste programa que não teria sido possível sem o trabalho de décadas e de séculos de todos aqueles que, ao longo dos tempos e gerações, contribuíram com empenho e arte para este património que hoje é de todos.

Só podemos estar gratos aos de antes e aos de agora. Aos que nos inspiram e aos que se inscrevem nesta cadeia de transmissão que afinal é o que nos torna humanos.

Teresa Albuquerque
Fundação Casa de Mateus

Música e arquitetura ao tempo de Nasoni

A publicação *Nasoni, Mateus e a Música de seu Tempo* decorre do encontro homólogo que teve lugar no Palácio de Mateus a 21 de outubro de 2018. Uma iniciativa subsequente à proposta da Dr.^a Teresa Albuquerque (Fundação Casa de Mateus) aos investigadores Ricardo Bernardes (CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa) e João Cabeleira (Lab2PT – Laboratório de Paisagens, Património e Território da Universidade do Minho), em que a propósito das relações entre música e espaço se visava ampliar o âmbito e missão da programação dos *Caminhos de Mateus na rota de Nasoni*.

Foi a partir dessa proposta, e da cumplicidade gerada entre os seus coordenadores, que a ideia de um encontro científico foi ganhando fôlego. Um encontro assente na procura de cruzamentos entre as áreas de conhecimento da música e da arquitetura, promovendo a reflexão em torno do binómio som/ espaço e catalisada pelos vultos de Nicolau Nasoni e os Morgados de Mateus no amplo contexto do século XVIII, nomeadamente no que se refere à influência hegemónica dos círculos de produção italianos, a par das especificidades do contexto cultural português.

Assumindo esta relação entre Nasoni e Mateus, a par da ligação entre os Morgados e a cultura musical coeva, como catalisadora na reflexão e investigação acerca da cultura artística de 1700s, o encontro foi tido como oportunidade de cruzar investigadores que se debruçam sobre o século XVIII nomeadamente nos âmbitos da forma construída e da música. Era assim objetivo estabelecer pontes entre áreas disciplinares, desde a prática concreta do projeto de intervenção patrimonial ao trabalho de fontes arquivísticas de suporte à investigação, passando pelos modos coevos de entendimento da forma/espaço, produção e teoria musical, a par da identificação dos respetivos agentes. Como tal, seja a partir da matéria do espaço e da ressonância do som, o seminário *Nasoni, Mateus e a Música de seu Tempo*, agora materializado nesta publicação, potenciou a troca e reflexão entre Música e Arquitetura, suportando-se ainda em contribuições da história, teoria musical e arquitetura setecentista.

É precisamente na persecução destes objetivos que se elegeram e endereçaram convites a investigadores cuja fontes trabalhadas e pesquisa desenvolvida concorrem com os temas e arco temporal visado. Assim, e como se pode averiguar do programa delineado, pudemos contar com a presença entusiástica dos nossos convidados cujas contribuições se organizaram em três mesas redondas – Influxo; Absorção; Identidade. Aproveitando para agradecer a sua presença, aí participaram João Carlos dos Santos (Direção Geral do Património Cultural), Dinko Fabris (Universit  della Basilicata e Matera), Nunziatella Alessandrini (Arquivo histórico da Igreja do Loreto de Lisboa), Giuseppina Raggi (Universidade de Coimbra),

João Cabelreira (Universidade do Minho), Xoán Manuel Carreira (MundoClasico.com), David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa), Ana Maria Martins (Universidade da Beira Interior) e Ricardo Bernardes (Universidade Nova de Lisboa).

Consequente ao evento, a presente publicação inclui, para além da nota introdutória (Teresa Albuquerque) e deste texto de enquadramento (João Cabelreira & Ricardo Bernardes), a evidência de afinidades e pontos de contacto entre as diferentes comunicações, a partir do precioso contributo de cada um dos participantes. Contudo, e com muita pena da nossa parte, não pudemos contar com os textos de João Carlos dos Santos e de Nunziatella Alesandrini. Ainda assim, optamos por mencionar os conteúdos principais das suas comunicações. É-nos assim possível conservar aqui uma imagem completa do evento, da discussão gerada e das trocas potenciadas por este momento.

Por entre modelos, filtros e transformação

Não sendo clara a relação do arquiteto italiano Niccolò Nasoni (1691-1773) com a Casa dos Morgados de Mateus, pelo menos do ponto de vista documental, esta parece inegável tanto pelas formas plasmadas na imagem do Solar de Mateus, como pelo espírito de elevada erudição dos Morgados e do ensejo na absorção da novidade barroca que ainda hoje é a imagem distintiva deste lugar. Comprovada é a presença do autor italiano nas obras da igreja de Santa Eulália (1739), na Cumieira (concelho de Santa Marta de Penaguião), sendo esta a obra que nos permite ligar a ação de Nasoni à Casa de Mateus, nomeadamente ao 3º Morgado (D. António José Botelho Mourão). É precisamente a sua datação, a par da passagem de Nasoni pela região, que permitiu a Robert Smith (1973) reclamar a presença do autor italiano na obra da Casa de Mateus, atribuindo-lhe o desenho do corpo central.

Por outro lado, o interesse dos Morgados de Mateus relativamente à música é atestado pela ação política e cultural do 4º Morgado de Mateus, D. Luís António de Sousa Botelho Mourão, que, enquanto governador da capitania de São Paulo (1765-1774), manda aí edificar uma Casa da Ópera. Essa era o símbolo do poder das artes no que se entendia então como parte de um processo de atualização cultural, e que espelhava nos trópicos a corte de D. José I em Lisboa com a sua Ópera do Tejo, e em clara concorrência à do Vice-rei no Rio de Janeiro potenciando um novo centro urbano e cultural de relevância. Ademais, o gosto e apoio à arte dos sons pela Casa de Mateus revelou-se também mais modernamente, sobretudo desde fins da década de 1970 com a criação dos Cursos de Música

Barroca da Casa de Mateus, que nos últimos 30 anos tem estado entre as referências internacionais nessas iniciativas.

São estes dois âmbitos, o da arquitetura e da música, que serviram de mote ao seminário *Nasoni, Mateus e a Música de seu Tempo* dando ênfase à imagem e missão cultural contemporânea da Fundação Casa de Mateus.

Neste espírito transdisciplinar, o seminário organizou-se em três mesas redondas com temas nem sempre fáceis de balizar, seja cronologicamente, seja no espírito dos seus conteúdos: Influxo – O Modelo Italiano; Absorção – Os Filtros Ibéricos; Identidade – A Capacidade de Transformação. Nesta lógica, subentende-se a reflexão sobre o século XVIII português, nomeadamente as influências italianas e a sua contaminação e absorção no contexto visado. Um diálogo já encetado pelo evento no âmbito do Ciclo de Conversas sobre Arte Ciência e Cultura onde Ricardo Bernardes e João Cabelreira discutiram a *Arquitectura e Música de Influência Italiana na Península Ibérica Setecentista*, respetivamente a partir das áreas disciplinares da Música e Arquitetura. Um preâmbulo onde se verificaram alinhamentos e coincidências acerca de linhas temáticas, agentes ou problemáticas da investigação que carecem de um cruzamento mais vincado.

No tocante à música os processos de italianização estilística, podendo também serem subdivididos em Influxo, Absorção e Construção de Identidade, são especialmente evidentes. A deliberada decisão de D. João V por emular os rituais e as características artístico-musicais da corte papal de Roma levaram à importação e implantação de modelos estilísticos italianos. Se foram inicialmente o esplendor severo do barroco romano nos tempos do rei magnânimo, passaram à esfera napolitana, de linguagem mais teatral e ligado à ópera no tempo de D. José I e posteriormente D. Maria I. Se inicialmente é possível dizer que os meios musicais portugueses, sobretudo os ligados à corte, tiveram de rapidamente abandonar os modelos polifónicos modais ibéricos por uma estética tonal italianizante, ao longo das décadas os compositores no contexto luso-brasileiro passaram a produzir obras já adaptadas às suas próprias realidades locais, numa verdadeira construção de uma identidade artística singular.

Um processo afim ao das formas construídas que, embora altamente condicionadas pelo peso de uma cultura espacial e modo de fazer local, revelam a mesma sequência entre Influxo, Absorção e Construção de Identidade. De facto, e dada a complexidade dos processos construtivos, bem como a vastidão dos agentes envolvidos, a libertação de um modo *chão* de construir é lento, repercutindo-se demoradamente na experimentação e delineação do espaço/forma. É por aí que a historiografia da arquitetura portuguesa classifica os desenvolvimentos do barroco em Portugal em cinco momentos: experimentação; definição;

influência estrangeira; adoção e diluição. Uma sequência, que não sendo de todo linear, invoca uma clara relação entre a receção de formulários e teste de ressonâncias europeias, passando pela hegemonia da plástica romana que, no reinado de D. João V, reorientará a arte nacional, até à consciente incorporação desses modelos estrangeiros em modos próprios de desenhar e pensar espaço já na segunda metade do século XVIII.

Abrindo o evento e falando dos modelos musicais iniciais em Portugal a princípios do século XVIII, Dinko Fabris, Università della Basilicata, Matera, apresentou a comunicação *Domenico Scarlatti e il teatro musicale: una produzione negletta*. Na sua conferência Fabris tratou da pouco conhecida produção de óperas de Domenico Scarlatti, compositor célebre por suas obras para instrumentos de tecla, nomeadamente o cravo, e cuja obra vocal é ainda posta em segundo plano. Domenico Scarlatti tem uma importante passagem pela corte de D. João V, produzindo em Lisboa por cinco anos e sendo um dos principais embaixadores dos estilos romano na música sacra e do napolitano na música para o teatro em Portugal. Scarlatti foi contratado justamente para ser o modelo ilustre do que melhor era feito nas principais cortes europeias.

Tendo presente o facto de 2018 ser o ano europeu do património cultural João Carlos dos Santos, Subdiretor-Geral da Direção-Geral do Património Cultural, expôs o processo de *Restauro e Reabilitação da Igreja e Torre dos Clérigos no Porto*. Deste modo foi dado a ver este emblemático projeto de Nasoni a partir das suas questões formais e espaciais, bem como das metodologias adotadas na intervenção de reabilitação e valorização deste importante legado patrimonial. Em consideração estiveram não só as questões relativas ao valor documental, arquitetónico, artístico e documental da obra, bem como modos de intervir, ler e dar a conhecer o edifício no sentido de responder aos valores intrínsecos à obra, mas também à necessidade de compatibilização da salvaguarda deste artefacto face ao crescente fenómeno do turismo.

No âmbito do reconhecimento do património e da subjacente investigação, o recurso a bases de dados ainda por explorar revela-se de suma importância, principalmente quando a comunidade italiana presente em Portugal, assentara registos da sua presença, atividades e relações. É o caso da apresentação de Nunziatella Alessandrini, diretora do arquivo histórico do Loreto de Lisboa, *Allegro, Furioso, Andante, Doloroso: a Itália em Portugal no tempo de D. João V*, que abrindo as portas do arquivo histórico do Loreto de Lisboa, nos concede vias de acesso ao passado nomeadamente no que se refere à chegada de italianos (músicos, arquitetos, pintores, artífices, cientistas ou mercadores), que tanto contribuíram para a conformação e consolidação do *corpus* cultural e produtivo do Portugal de D. João V e, consequentemente, de todo o século XVIII.

No âmbito da diáspora de formulários italianos Xoán Manuel Carreira, editor do diário digital Mundoclasico, *El caso Setaro: Singularidad versus probabilidad*, trata do importante tema da chegada da ópera buffa italiana na península ibérica a meados do século XVIII, e seu desenvolvimento como instrumento de contestação política e dos costumes. Niccolò Setaro, e sua companhia, foram o exemplo paradigmático desse fenómeno em Portugal e Espanha. Seus intentos sempre criaram problemas ao desafiar os poderes locais, tanto civis como eclesiásticos, o que sempre levou o empresário napolitano a criar teatros de cidade em cidade, a ponto de ter sido injustamente condenado à morte em 1773 em Bilbao.

Retomando a especificidade do contexto português e tendo como pano de fundo a renovação sociocultural promovida por D. João V e D. Maria Ana de Áustria, a par das relações da corte portuguesa com Viena (um dos principais centros de disseminação da cultura quadraturista e cenográfica de génese bolonhesa), Giuseppina Raggi, investigadora do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, apresentou *O teatro da arquitectura e a arquitectura dos teatros. Niccolò Nasoni e a Rainha de Portugal D. Maria Ana de Áustria*. Uma comunicação em que se explora o panorama e complexidade dos processos artísticos coevos. Seguindo o percurso de Nasoni no contexto da dinâmica cultural Joanina, Raggi incide na introdução e formação de uma cultura operática em que, na linha da obra total barroca, se interconectam música, arquitetura e artes teatrais, desde o nível da conformação dos aparatos efémeros e espaço cenográfico ao da composição musical, todos de forte raiz italiana.

Incidindo no mesmo arco cronológico, mas versando sobre as questões particulares da arquitetura, João Cabeleira, investigador do Laboratório de Paisagens, Património e Território da Universidade do Minho, identifica a partir da ideia de *Modelação e desmaterialização. Assimilação de modelos formais e espaciais* temas da pesquisa espacial desenvolvida na primeira metade de 1700's, tendo em consideração inquietações intrínsecas ao processo de projeto e opções na estruturação geométrica e visual do espaço habitado. Como tal, este parte da consideração do cruzamento entre uma tradição construtiva nacional e a influência de modos de fazer italianos, evidenciando-se não tanto a repetição direta dos modelos formais, mas antes a assimilação dos seus pressupostos à cultura espacial e construtiva nacional.

Esta questão da adaptação de um referente e geração de uma identidade própria é explorada por David Cranmer, investigador do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa, a partir da *Ópera e teatro no Porto na década de 1770: italianização, mas até que ponto?* Tendo em conta o ano da morte de Nasoni, 1770, em que a cultura italiana já estava bem enraizada em Portugal, analisa-se o repertório operático e declamado de 1778, encenados no Porto, demonstrando como várias tradições

portuguesas não só permaneceram intactas, mas como, em certos casos, chegaram a transformar tradições teatrais italianas. Estamos assim perante a consideração do desenvolvimento de paradigmas musicais próprios a partir do influxo italiano.

Explorando as relações mais imediatas entre forma construída e som, Ana Maria Martins, investigadora do Laboratório de Paisagens, Património e Território da Universidade do Minho, apresentou *Arquitectura barroca: cenografia e acústica*. Partindo da história do projeto dos clérigos bem como da caracterização do edificado (da implantação à formalização construtiva) é-nos permitido entender características acústicas do edifício, nomeadamente do corpo da igreja na resposta ao espetáculo litúrgico barroco em que se cruza a sermonaria e música (condicionantes espaciais ao som e suas frequências), a par das respetivas metodologias de avaliação na consideração do seu desempenho.

Para finalizar, e tendo em consideração dois dos personagens chave na idealização do evento, Nasoni e D. Luís António, Ricardo Bernardes, investigador do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa, expõe a ideia de *Construindo identidades: a absorção dos estilos musicais italianizantes em Portugal no século XVIII*. A comunicação trata de um dos principais compositores portugueses nascidos após o terramoto de Lisboa de 1755, António Leal Moreira (1758-1819) representante da geração que foi responsável pelo momento da absorção das influências do intenso processo de italianização das artes já citado. Esse momento caracterizou-se pela adaptação das influências vindas de Itália, filtradas pelos mestres do Seminário da Patriarcal e das produções de ópera de compositores como Niccòllo Jommelli (1714-1774) e David Perez (1711-1778), para dar vez e voz a compositores que tiveram toda sua formação em Portugal. António Leal Moreira trata-se, portanto, do modelo ideal de aluno formado na Patriarcal e que acaba por tornar-se mestre do mesmo Seminário. Teve uma formação, portanto, indireta em relação ao que vinha de outros centros musicais. Leal Moreira não teve a oportunidade de estudar e atuar em Nápoles como seu mestre João de Sousa Carvalho, ou ainda como a geração dos bolseiros de D. João V enviados a Roma. Acaba por ser, com todas as idiosincrasias que sua música possa ter, o epígono do músico formado pelas e para as condições locais. São as características peculiares de sua música que corroboram o conceito da adaptação estilística defendido neste livro.

Encerrando esta visão global do seminário *Nasoni, Mateus e a Música de seu Tempo* gostaríamos de afirmar que este evento só foi possível graças à generosidade da Fundação Casa de Mateus, que tão bem nos acolheu na sua Casa, bem como das unidades de I&D envolvidas (CESEM / Lab2PT), que por via da FCT financiaram o evento e esta publicação. Também não poderemos deixar de mencionar a pronta e entusiástica colaboração de

todos os participantes que, desde os primeiros contactos, foram claros na sua disponibilidade e receptividade ao desafio lançado. Finalizando, um agradecimento muito particular à Dr.^a Teresa Albuquerque, da Fundação Casa de Mateus, que catalisou esta oportunidade promovendo o diálogo entre investigadores de campos disciplinares que, apesar de tantos aspetos comuns, permanecem muitas das vezes encerrados dentro dos seus limites e discursos, bem como pela disponibilidade em abrir as portas da Casa de Mateus à realização do seminário *Nasoni, Mateus e a Música de seu Tempo*, a par da conversa sobre *Arquitectura e Música de Influência Italiana na Península Ibérica Setecentista*, integrada no Ciclo de Conversas sobre Arte Ciência e Cultura, e do concerto *Maestri e discepoli - De Nápoles a Lisboa: David Perez e António Leal Moreira* que tão bem serviram para despoletar o espírito de partilha científica entre agentes e participantes.

João Cabeleira
Ricardo Bernardes

Comunicações

Domenico Scarlatti e Il Teatro Musicale: Una Produzione Negletta

Domenico Scarlatti and the Musical Theater: A Neglected Production

RESUMO

Domenico Scarlatti è noto soprattutto per le sue sonate per cembalo composte prima in Portogallo dal 1720, poi in Spagna fino alla morte nel 1757. Solo in tempi recenti si è rivalutata la produzione vocale e teatrale di Domenico. Nasoni iniziò la sua carriera a Roma come pittore proprio nel 1720, l'anno in cui Scarlatti lasciava per sempre l'Italia per trasferirsi a Lisbona e quando anche Nasoni arrivò in Portogallo intorno al 1725, Domenico aveva già ridotto la sua attività musicale a corte, trasferendosi poi con la principessa Maria Barbara in Spagna. La relazione vuole mettere in evidenza questa produzione tuttora quasi sconosciuta.

ABSTRACT

Domenico Scarlatti is known especially for his harpsichord sonatas composed first in Portugal from 1720, then in Spain until his death in 1757. Only in recent times Domenico's vocal and theatrical production was re-evaluated. Nasoni began his career in Rome as a painter in 1720, the year in which Scarlatti left Italy forever to move to Lisbon and when Nasoni also arrived in Portugal around 1725, Domenico had already reduced his musical activity at court, then moving with Princess Maria Barbara to Spain. The report wants to highlight this production that is still almost unknown.

* Università della Basilicata, Matera

In tempi recenti l'importanza del soggiorno di Domenico Scarlatti in Portogallo, nel decennio tra il 1719 e il 1729 è stata ridimensionata, osservando il basso profilo della sua attività pubblica, i suoi limitati impieghi a corte e soprattutto le sue frequenti e in alcuni casi lunghe assenze.¹ Nello stesso tempo è cominciato lentamente un riesame della produzione di musica vocale del compositore napoletano celebre per le sue centinaia di sonate per clavicembalo, produzione che fu molto più abbondante e prolungata nel tempo rispetto a quel che si pensava.² Nel contesto di un incontro internazionale dedicato al toscano Niccolò Nasoni, che tanto contribuì allo sviluppo dell'architettura anche teatrale in Portogallo durante il secolo XVIII, ritengo stimolante incrociare con la sua carriera il destino del napoletano Domenico Scarlatti: Nasoni giunse infatti in Portogallo verso il 1725, dopo un soggiorno a Malta e forse a Roma, quando Scarlatti era ancora impegnato nella composizione di spettacoli per la corte portoghese e, proprio nell'anno 1729 in cui Domenico lasciò per sempre il Portogallo, spostandosi con la sua allieva la principessa Maria Barbara di Bragança in Spagna, Nasoni prese per prima moglie una dama napoletana (anche se l'unione durò soltanto un anno).

Vorrei ripercorrere brevemente la parte italiana della biografia di Scarlatti per evidenziarne i non marginali contatti con il teatro musicale.³ Domenico era nato a Napoli nel 1685 come sesto figlio del palermitano Alessandro Scarlatti, allora maestro della Real Cappella napoletana, imposto dal favore del potente viceré spagnolo marchese Del Carpio. Il ragazzo aveva fatto il suo debutto professionale nel 1701, entrando a soli sedici anni come organista "soprannumerario" nella Real Cappella diretta dal padre, componendo in quell'anno la sua prima composizione datata, forse come prova di ammissione: un mottetto a 5 voci e strumenti.⁴ Scarlatti padre era considerato il più grande compositore d'opera del suo tempo e il più prolifico autore di cantate da camera e Domenico non poteva che iniziare la sua carriera seguendo le sue orme. Nei primi anni del suo servizio a Napoli, fino al 1705, il giovane Scarlatti compose già alcune cantate da camera,⁵ e a meno di diciotto anni entrò nel mondo dell'opera, presentando ben tre melodrammi tra il 1703 e il 1704 al pubblico napoletano del teatro di San Bartolomeo, anche se in due casi si trattava di arrangiamenti di opere veneziane in cui il ragazzo aggiunse nuove arie di sua composizione (si veda la Tabella 1). Avvertendo i segni di un imminente cambiamento politico, nel 1705 Domenico in compagnia del celebre cantante castrato napoletano Nicolino Grimaldi partì per Venezia, la città che aveva inventato il teatro d'opera pubblico, mentre suo padre cercava invano di trovare un protettore che assumesse il ragazzo. Negli anni cruciali della guerra di successione spagnola, quando il Regno di Napoli passò sotto il controllo dell'Austria, Alessandro e il figlio si ritrovarono

1703	<i>L'Ottavia restituita al trono</i>	Convò	Napoli, teatro S. Bartolomeo, settembre
1703	<i>Il Giustino ovvero L'Arianna</i> Rev. da Legrenzi (Venezia 1683) con nuove arie aggiunte	Convò [da Beregan]	Napoli, Palazzo Reale, 19.10
1704	<i>L'Irene</i> Rev. da Pollarolo (Venezia 1695) con nuove arie aggiunte	? Convò [da Roberti]	Napoli, teatro S. Bartolomeo, carnevale
1709	<i>La Conversione di Clodoveo</i>	Capece	Roma, Palazzo Zuccari (?), Pasqua; Roma, Collegio Gesuiti, 1715
1710	<i>La Silvia</i>	Capece	Roma, Palazzo Zuccari
1711	<i>Tolomeo e Alessandro, ovvero La corona disprezzata</i>	Capece	Roma, Palazzo Zuccari
1711	<i>L'Orlando</i>	Capece	Roma, Palazzo Zuccari (II)
1712	<i>Tetide in Sciro</i>	Capece	Roma, Palazzo Zuccari, 10.01
1713	<i>Ifigenia in Aulide</i>	Capece	Roma, Palazzo Zuccari, 11.1
1713	<i>Ifigenia in Tauri</i>	Capece	Roma, Palazzo Zuccari, 15.2
1714	<i>Amor d'un'ombra e gelosia d'un'aura</i> Poi Narciso	Capece	Roma, Palazzo Zuccari, 15.01; Londra 30.5.1720 arr. come <i>Narciso</i>
1715	<i>Ambleto</i>	Zeno e Pariati	Roma, teatro Capranica, carnevale
?[1715?]	<i>La Dirindina</i> "farsetta" (intermedi)	Gigli	in origine previsti come intermezzi per <i>Ambleto</i> 1715; forse mai rappr. Ripr. A Venezia 1725 e 1729 ma musica probabilmente non di Scarlatti
1718	<i>Berenice, regina d'Egitto, ovvero Le gare d'amore e di politica</i>	[da Silvi]	Roma, teatro Capranica, carnevale

Tabella 1 - Opere di teatro musicale composte da Domenico Scarlatti in Italia (1703-1718)

a Roma, dove Domenico si limitò inizialmente a coadiuvare il padre nel suo lavoro nelle principali cappelle ecclesiastiche cittadine, finché non si presentò una nuova occasione per impiegare le sue capacità come compositore teatrale. Entrato nel 1709 al servizio della regina Maria Casimira di Polonia in esilio a Roma, per la quale già lavorava Alessandro, Domenico Scarlatti produsse nei successivi sei anni numerose composizioni vocali teatrali e da camera, incrementando in maniera decisiva il suo catalogo fino a quel momento ancora ridotto. (Si veda la Tabella con l'elenco dettagliato). [Tabella 1]

La costante azione promozionale di suo padre Alessandro – nonostante il fallito tentativo di collocare al servizio della corte di Toscana “questo figlio ch'è un'Aquila, cui son cresciute l'Ali” –, ebbe infine il risultato di assicurare al ventiquattrenne Domenico un prestigioso posto a Roma in cui erano richieste le sue competenze quasi esclusivamente nel teatro musicale. Il periodo trascorso dal giovane Scarlatti al servizio di Maria Casimira Sobiesky è stato ricostruito nei dettagli da Roberto Pagano nella sua fondamentale biografia che unisce padre e figlio.⁶ Per Alessandro Scarlatti la prima collaborazione operistica con la corte romana della regina di Polonia in esilio ebbe luogo il 17 gennaio 1709 quando, nel “bellissimo e piccolo suo teatro” di Palazzo Zuccari, Maria Casimira fece rappresentare l'opera musicata da Alessandro *Il figlio delle Selve*, su un libretto scritto dal “segretario delle lettere italiane, e latine” della regina, il prolifico Carlo Sigismondo Capece.⁷ Il nome del compositore non compare nel libretto ma è probabile che la stessa coppia Scarlatti-Capece avesse già prodotto per la regina, pochi mesi prima, l'oratorio *La vittoria della fede*, eseguito il 12 settembre 1708 nella chiesa annessa allo stesso Palazzo Zuccari.⁸ Nella successiva Settimana Santa del 1709 toccò invece a Domenico Scarlatti di comporre un oratorio per la regina, *La conversione di Clodoveo*, ancora una volta su testo di Capece: fu questa la sua prima composizione per il teatro musicale a Roma, cinque anni dopo le sue opere d'esordio a Napoli.⁹ Ma la scomparsa della partitura impedisce di analizzare la maturità stilistica dell'unico oratorio che conosciamo di Scarlatti figlio.

Per comprendere quanto sia stato importante il periodo trascorso a Roma da Domenico alla corte di Maria Casimira, dobbiamo pensare che gli anni dal 1705 al 1708 sono i più oscuri e misteriosi della biografia artistica del figlio di Alessandro Scarlatti, alla ricerca di un impiego sicuro. In una data che non conosciamo Domenico aveva già lasciato Napoli per Roma, da dove nel maggio 1705 si era diretto in compagnia del castrato Nicolino verso Venezia, città da dove nel dicembre di quell'anno inviò una cantata al cardinale Albani, rafforzando certamente i contatti ancora una volta aperti per lui dal padre, in attesa dell'occasione di raggiungere la famiglia a Roma (in un breve

soggiorno avvenuto nel 1702, Domenico avrebbe fatto ascoltare due sue cantate da camera nel palazzo Ruspoli, eseguite dalle sorelle Flaminia e Caterina).¹⁰ Tornato a Roma verso la fine del 1707 (nel Natale di quell'anno aiutava il padre nell'esecuzione di una messa), il 23 gennaio 1708

Domenico Scarlatti fu pagato per la prima volta come "altro maestro esterno" durante la "Messa di Spagna" nella cappella Paolina della basilica liberiana di Santa Maria Maggiore; poi nella successiva festa del 9 settembre 1708 ancora per la "Messa di Spagna" nella stessa chiesa, questa volta come quarto organista.¹¹

Nello stesso 1708 Domenico compose per la regina di Polonia la sua prima serenata per Roma, *La pastorella rigidetta, e poi amante*,¹² cui seguirono fino al gennaio 1714 cantate, serenate e almeno 8 drammi per musica oltre al già citato oratorio, tutti su testo di Carlo Sigismondo Capece, per il teatrino del palazzetto Zuccari abitato dalla regina vicino Trinità dei Monti, spettacoli che videro anche l'intervento del celebre scenografo Juvarra a partire dal 1711. Il suo impegno annuale come maestro di cappella della regina doveva essere sufficiente a mantenersi decorosamente, perché in quegli anni Domenico Scarlatti non sembra aver lavorato per altri mecenati o altre istituzioni, tranne una cantata, *La virtù in trionfo*, composta nel settembre 1711 per la festa annuale del disegno organizzata dall'Accademia di San Luca in Campidoglio dedicata al papa Clemente XI Albani.

Soltanto dopo la partenza della regina di Polonia per la Francia, nel 1714, Domenico tornò a lavorare per le cappelle religiose romane, rinnovando innanzi tutto le sue relazioni con la famiglia Albani, compresa la composizione della tradizionale cantata per il Natale nella residenza del papa (nel cui mandato pontificale, dal 1700 al 1721, si svolse tutta l'attività romana di Domenico Scarlatti), e ben presto come maestro della prestigiosa Cappella Giulia dal 22 dicembre 1714 al 1719. Inoltre nel 1715 il napoletano ottenne l'iscrizione alla prestigiosa Congregazione dei Musici di Santa Cecilia a Roma, segno che Domenico riteneva che il suo futuro sarebbe rimasto a lungo legato alla città papale. L'attività di compositore teatrale continuò grazie all'incontro con l'ambasciatore di Portogallo a Roma, il marchese di Fontes, a partire dal 18 agosto 1714 (con la esecuzione del suo *Applauso genealogico* per la nascita dell'erede al trono di Spagna) e soprattutto con la liberà collaborazione con il teatro Capranica nel 1715 (*Ambleto* e gli intermezzi *La Dirindina*) e infine nel 1718 (*Berenice, regina d'Egitto*).

Con l'aiuto della Tabella 1, vorrei provare a riassumere quanta musica è sopravvissuta delle 14 opere e altre composizioni teatrali che Domenico compose fino al 1718. Per molto tempo musicologi e musicisti avevano accolto il pregiudizio di Ralph Kirkpatrick, che aveva definito i melodrammi giovanili di Domenico Scarlatti "conventional" e nell'ultima edizione aggiornata della sua

<i>L'Ottavia restituita al trono</i>	I-Nc, Rari 7.I.21: 32 arie, 2 duetti	Prima mod. dir. A. Florio, Turchini, San Sebastián (2007)
<i>Il Giustino ovvero L'Arianna</i>	I-Ne, Rari 7.I.21: 21 arie 3 duetti; F-Pn, Rés. Vmc ms. 71: 10 arie; PL-Wn, Mus.1252 a-b: 1 aria [Originale Legrenzi: I-Rc, 2572]	
<i>L'Irene</i>	I-Ne, Rari 7.I.20: 32 arie, 1 duetto; F-Pn, Rés. Vmc ms 71: 10 arie	
<i>Tolomeo e Alessandro, ovvero La corona disprezzata</i>	GB coll. priv. (ed. Curtis); partitura I-Mperrone: sinfonia e atto I; F-Pc, Rés. 2364 (13): sinfonia	Prima mod. dir. A. Curtis, Il Complesso Barocco, 2007; reg. Universal/Fundacion Caja Madrid (2010)
<i>Tetide in Sciro</i>	I-Vsf, AF VI 30-32 partitura completa (ed. parziale T. Ochlewski, Kraków 1963-66); I-Ne Ms. 34.5.14 (olim Rari 7.1.1) Arie della Regina: 8 arie e 2 terzetti; F-Pc, Rés. 2364 (16): sinfonia	Prima mod. E reg. Milano, Angelicum, J. Aladar (1958); 2 CD Pro Musica Camerata, Warszawa (2001)
<i>Ifigenia in Aulide</i>	D-D1, Arr-Mus.1-F-30: 2 arie (Clitemnestra: a. I)	
<i>Ifigenia in Tauri</i>	D-D1, Arr-Mus.1-F-30: 3 arie (Dorifile: a.I e III)	
<i>Amor d'un'ombra e gelosia d'un'aura ripresa col titolo di: Narciso</i>	[perduto ma ricostruibile dalle fonti del Narciso]; F-Pc, Rés. 2364 (12): sinfonia; D-Hs, M/A 708; ed. J. Walsh 1720 ed. J.B. Otero, Barcelona, RCOC 2001	(Narciso) Prima mod. Varsavia, Grand Théâtre, dir. E. Michnik (1978-1979); dir. R. Clemencic, Clemencic Consort, Madrid e altre capitali (autunno 1985) dir. J.-C. Malgoire, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Tourcoing e varie città francesi (inverno 1985)
<i>Ambleto</i>	I-Bc, DD 47: 1 aria (Veremonda: a.I,8)	
<i>La Dirindina "farsetta" (intermedi)</i>	I-Bc, DD 47: 1 aria (Veremonda: a.I,8)	Prima mod. dir. R. Muti, Napoli, Orchestra Scarlatti, Autunno Musicale (1968)
<i>Berenice, regina d'Egitto, ovvero Le gare d'amore e di politica</i>	I-Vlevi DF.D.15, partitura completa (ed. F. Degrada, Milano Ricordi 1985)	

(16) <i>Sinfonie avanti l'opera</i>	D-MÜs, Hs.185: 5 arie (Fabio: I, 3; Alessandro I, 4; Selene I, 6; Berenice U, 10; Arsace I, 11)	3 incise: dir. F. Guglielmo CD GAU 320 (2003)
<i>La contesa delle stagioni (Lisbona 7 settembre 1720)</i>	F-Pc, Rés. 2364	reg. dir. L. F. Ferrari, Il Concento Ecclesiastico Bologna, Bongiovanni (2005)

Tabella 2 - Fonti musicali superstiti delle opere teatrali di Domenico Scarlatti

celebre monografia indicava ancora nel primo atto manoscritto del *Tolomeo e Alessandro* (ritrovato quarant'anni prima presso una libreria antiquaria di Roma) "the only full score, complete with recitatives, of an entire act of any of Domenico's operas known to be still in existence".¹⁵ Nella prima edizione del suo libro, del 1953, Kirkpatrick non aveva potuto inserire alcuna partitura superstite delle opere vocali del giovane Scarlatti anche perché solo in quell'anno era stata scoperta la fonte veneziana di *Tetide in Sciro*, e ne fu poi diffusa la notizia nel 1957.¹⁴ *Tetide in Sciro* fu la prima opera teatrale di Domenico Scarlatti incisa in disco (Milano, Angelicum, 1958). Nel corso degli anni nuove fonti vennero alla luce e ciò consentì a Malcolm Boyd per la prima volta di proporre una rivalutazione della musica vocale scarlattiana, purtroppo interrotta dalla scomparsa del musicologo statunitense nel 2015.¹⁵ Ho ripreso ed allargato la proposta di Boyd nel mio articolo *Domenico Scarlatti* per la nuova edizione elettronica dell'enciclopedia tedesca MGGonline (2016) e poi nello studio da poco pubblicato nel volume dedicato a *I Sobiesky a Roma* (2018). In questa sede mi limiterò a riassumere nella Tabella 2 i dati più aggiornati che emergono dallo sguardo d'insieme sulla produzione teatrale di Domenico Scarlatti. [Tabella 2]

Oggi possiamo dire che per l'intero periodo giovanile fino al 1718 sopravvive una quantità di musica sufficiente a illustrare la graduale maturità artistica e stilistica di Scarlatti figlio, che si affrancava pian piano dall'ingombrante personalità del padre.¹⁶ Esistono ben sette partiture teatrali anche se non tutte complete e in gran parte prive dei recitativi: ma è risaputo che i recitativi nei primi decenni del Settecento erano composti in maniera standardizzata e rapida, a volte dai copisti al servizio del teatro al posto del compositore, dunque non si tratta di una perdita irreparabile. Le raccolte di arie delle prime tre opere napoletane, *L'Ottavia restituita al trono*, *Il Giustino* e *L'Irene* consentono infatti di avere una idea piuttosto precisa dei rispettivi spettacoli presentati al teatro di San Bartolomeo negli anni 1703-1704, anche se soltanto la prima è composizione tutta di Scarlatti, essendo le altre due rifacimenti di opere altrui con aggiunta di nuove arie. Esiste poi il caso della *Dirindina*, unica composizione teatrale comica di Domenico di cui esiste la partitura completa presso la Fondazione Levi di Venezia, in origine concepita come intermezzi dell'opera seria dello stesso autore *Ambleto*

(rappresentata al Teatro Capranica nel 1715) ma probabilmente mai eseguita.¹⁷ Alle già menzionate fonti di *Tolomeo e Alessandro* e di *Tetide in Sciro* si sono aggiunti altri manoscritti che, nel primo caso, ne hanno completato quasi integralmente la partitura prima limitata ad un solo atto,¹⁸ e nel secondo caso hanno apportato nuove conoscenze.¹⁹ A questi titoli è possibile aggiungere, con qualche precauzione, anche *Amor d'un ombra e gelosia d'un'aura*, l'opera che nel 1714 chiuse la collaborazione tra Capece e Scarlatti per la corte di Maria Casimira nel Palazzo Zuccari, ricostruibile in gran parte dal successivo *Narciso*, rappresentato a Londra nel 1720, di cui sopravvive una partitura manoscritta ed anche una edizione stampata delle arie realizzata nello stesso anno della rappresentazione dall'editore londinese Walsh.²⁰

Oltre a queste sette partiture più o meno complete, che restituiscono in ogni caso il succo dei rispettivi spettacoli, esistono frammenti dispersi anche di alcune altre opere fino a tempi recenti laconicamente indicate come disperse, già segnalate in parte da Malcom Boyd e da Aneta Markuszewska, ma delle quali ho cercato di avviare un esame stilistico sistematico.²¹

Per prima cosa è interessante ricordare che nella Bibliothèque Nationale de France a Parigi esiste un manoscritto che accoglie diciassette sinfonie per strumenti di cui le prime sedici attribuite a Domenico Scarlatti. Si tratta sicuramente di una raccolta delle sinfonie dalle opere composte fino al 1718 dal napoletano, visto che tre di esse, nell'ordine, coincidono con le sinfonie di *Amor d'un'ombra*, *Tolomeo e Alessandro* e *Tetide in Sciro* (numeri 12-13-14). Non avendo la possibilità di un confronto non possiamo stabilire a quali opere del periodo romano si riferiscano le altre.

Tra i frammenti di opere in precedenza considerate del tutto perdute, assume un grande interesse ritrovare alcune arie della coppia di melodrammi *Ifigenia in Aulide* e *Ifigenia in Tauri*, rappresentati rispettivamente nel gennaio e febbraio 1713. Del primo sopravvivono due arie di Clitemnestra (contralto) dell'Atto I; del secondo tre arie, una dall'atto I e due dal III, tutte di Dorifile (anche in questo caso contralto). Questi frammenti, conservati insieme in una raccolta settecentesca di arie nella Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek di Dresda, possono aiutare a coprendere il tipo di strumentazione utilizzata da Domenico Scarlatti con l'organico orchestrale a sua disposizione presso la corte di Maria Casimira.

Altri frammenti, da opere rappresentate a Roma dopo il 1714, sono altrettanto utili per rivelarci il cambiamento di destinazione e dunque di strumentazione intervenuto dopo la partenza della regina per la Francia. Per esempio, l'unica aria che sopravvive di *Ambleto* (l'opera del 1715 cui era destinato l'intermezzo della *Dirindina*), in un manoscritto conservato nel Museo internazionale della musica di Bologna, è tratta dall'Atto I (Veremonda, soprano) ed è un lento lamento con un violino e una viola col basso continuo.

Ancor più importante è il gruppo di arie che sopravvive dell'ultima opera composta a Roma da Domenico Scarlatti, *Berenice, Regina d'Egitto*: si trattava di un pasticcio presentato per il carnevale del 1718 al Teatro Capranica con i primi due atti composti da Scarlatti e l'ultimo dal collega napoletano Niccolò Porpora. Per una felice coincidenza le cinque arie che sopravvivono nella Collezione Santini di Münster sono tutte dal I Atto dell'opera, quello composto da Domenico, e per di più appartengono a cinque personaggi distinti consentendo così di avere una idea pur approssimativa dell'atmosfera sonora generale dello spettacolo.²² Le uniche opere in musica composte da Domenico Scarlatti per la regina di Polonia di cui non conosciamo neppure un frammento sono dunque *La Silvia* (1710) e *L'Orlando* (1711).

Al totale già abbastanza rilevante di musica teatrale che sopravvive di Domenico, possiamo aggiungere anche le cantate da camera composte nel periodo italiano. Delle 55 cantate che consideriamo autentiche del giovane Scarlatti (su un totale di 72 a lui attribuite), escludendo le 9 anteriori al 1710 e quelle sicuramente tarde, sono una ventina le cantate non datate che si possono considerare composte prima del 1719, e dunque verosimilmente appartenenti al periodo del suo servizio alla corte Sobiesky.²³ Inoltre sopravvive un frammento di una serenata a due voci col titolo: *Serenata à 2 Canto, ed Alto, con Violini: Clori, e Fileno. Del Sig.r Domenico Scarlatti M.ro di Cappella di S. M. la Regina di Polonia 1712.*²⁴

Se compariamo le arie dalle opere teatrali a quelle delle cantate (e dell'unica serenata) possiamo ricavare alcune caratteristiche compositive comuni e costanti, che costituiscono una sorta di firma stilistica della musica vocale di Domenico Scarlatti, in qualche modo riflessa anche nella sua produzione vocale sacra, anch'essa numericamente ridotta e sottostimata dagli studiosi. Per esempio in tutta questa produzione ricorre l'uso di accompagnare una voce solista con una sola parte di violino (anche unisono) invece che due distinte, elemento che troviamo nella prima composizione religiosa datata 1701 (il mottetto *Antra valles*), nei melodrammi composti a Napoli negli anni 1703-1704, in alcune cantate e anche in alcuni dei frammenti delle opere romane per la regina di Polonia. Altra caratteristica è la conduzione estrosa e sorprendente della melodia, a differenza della complessità contrappuntistica sempre presente nelle cantate del padre Alessandro, che sembra anticipare la pirotecnica fantasia compositiva del futuro autore di sonate per clavicembalo.

Per una strana coincidenza molte delle arie superstiti dalle opere romane ed un numero significativo di cantate sono per voce di contralto. E' possibile che lo stesso Domenico Scarlatti cantasse con quella voce le sue composizioni per i suoi mecenati, accompagnandosi al clavicembalo, come risulta da un episodio del 1717 registrato nel *Journal* di David Nairne.²⁵ E non può essere

un caso che appena giunto a Lisbona, già il 5 dicembre 1719 la prima testimonianza su un'esibizione pubblica di Scarlatti lo veda impegnato proprio come cantante, accompagnato questa volta al clavicembalo dalla regina Maria Anna d'Austria: "...Arrivò li 29 scorso felicem.te p. le Poste à questa Corte il Sig.r Scarlatti. e di già hà havuto più nobile l'honore di far sentire la sua Virtù alle M.M.tà Loro, ricevendone uno singolarissimo dalla Mtà della Regina, che volle accompagnarlo col Gravicembalo mentre egli cantava".²⁶ Educata a Vienna, la sovrana aveva introdotto alla corte di Portogallo il gusto per la musica italiana e soprattutto per le cantate. E' assai probabile che la fama di Domenico Scarlatti come degno eredi di suo padre Alessandro nella composizione di musica vocale celebrativa fosse giunta alla corte di Lisbona già da quando, nel 1714, l'ambasciatore portoghese a Roma Marquês de Fontes gli aveva commissionato la serenata *Applauso genealico* per la nascita dell'erede al trono Don José, rappresentata all'aperto in piazza Colonna davanti al palazzo dell'ambasciata. Nei dieci anni del suo soggiorno in Portogallo, nonostante le assenze per viaggi in Europa, Domenico compose e fece eseguire pubblicamente soltanto musica vocale, equamente distribuita tra sacra (12 composizioni) e profana. La lista delle sue cantate e serenate portoghesi - che comprende almeno un manoscritto musicale sopravvissuto²⁷ - è stata recentemente integrata da Cristina Fernandes,²⁸ e dimostra che anche a Lisbona la maggiore attività richiesta al compositore napoletano era la produzione di musica vocale, sacra o profana e non quella che lo avrebbe poi reso celebre nella storia della musica, ossia le sonate strumentali. E ancor più potrebbe riservare sorprese il ritrovamento di qualcuna delle tante cantate, serenate e musica teatrale attribuita a Domenico Scarlatti, elencate nell'inventario dei beni di Carlo Broschi Farinelli dopo il suo ritorno in Italia dalla Spagna con la sua straordinaria collezione musicale, dispersa dopo la sua morte, che tanto ha contribuito alla nascita del mito delle sonate scarlattiane.²⁹

1. Cfr. João Pedro D'Alvarenga, *Domenico Scarlatti, 1719-1729*, "Revista Portuguesa de Musicologia", 7/8 (1997/98), pp. 95-132; Manuel Carlos de Brito, *La musica a Lisboa al tempo di Domenico Scarlatti*, in *Domenico Scarlatti. Musica e storia*, a cura di Dinko Fabris e Paologiovanni Maione, Napoli: Turchini, 2010, pp. 217-224; Gerhard Doderer, *Some remarks on Domenico Scarlatti's Portuguese period (1719-1729)*, in *Domenico Scarlatti. Musica e storia*, cit., 225-247. Per l'aggiornamento bio-bibliografico su Domenico Scarlatti rinviamo alle rispettive voci di Dinko Fabris, in *MGGonline (Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, sotto la direzione di Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14010>) e di Cristina Fernandes in *DBI (Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, 2019).
2. La produzione vocale di Scarlatti è sempre stata sottostimata fin dalla celebre monografia di Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Princeton, Princeton University, 1953.
3. I primi risultati della mia indagine sono già stati riportati nel mio articolo Dinko Fabris, "Le gare d'amore e di politica". *Domenico Scarlatti al servizio di Maria Casimira*, in *I Sobieski a Roma. La famiglia reale polacca nella Città Eterna*, a cura di Juliusz A. Chrościcki, Zusanna Flisowska, Paweł Migasiewicz, Warszawa, Muzeum Palacu Króla Jana III Wilanowie, 2018, pp. 220-248. Ringrazio la collega Aneta Markuszewska per aver più volte scambiato idee e informazioni sui temi di ricerca comuni.
4. Ne esiste l'edizione moderna: Domenico Scarlatti, *Antra Valles, Divo Plaudant* Mottetto a 5 voci e strumenti per San Giovanni Battista (Napoli 1701) Edición critica con introducción a cargo de Dinko Fabris, Madrid, Patrimonio Nacional (Fundacion La Caja), 2008. Cfr. inoltre: Dinko Fabris, *Una sconosciuta composizione vocale sacra del giovane Domenico Scarlatti per la Cappella Reale di Napoli (1701)*, "Revista Portuguesa de Musicologia", 7-8 (1997/1998 [ma 2001]), pp. 149-162
5. Cfr. Dinko Fabris e Giulia Veneziano, *Le cantate giovanili di Domenico Scarlatti*, cit.
6. Roberto Pagano, *Alessandro e Domenico Scarlatti. Due vite in una*, Milano, Mondadori, 1985; ed. inglese a cura di Frederick Hammond: *Two lives in one*, Hillsdale N.Y., Pendragon, 2006; nuova edizione postuma ampliata in due volumi: Lucca, LIM, 2015 (con un volume di indici). In quest'ultima edizione, in particolare i capitoli XIV ("Nacqui da un gallo semplice gallina, /vissi tra i pollastri e fui reggina...") e XV ("...e venni a Roma, cristiana e non Cristina"), pp. 204-230. Sul periodo di Domenico Scarlatti alla corte romana di Maria Casimira di Polonia si veda inoltre: Aneta Markuszewska, *Festa i muzyka na dworze Marii Kazimiery Sobieskiej w Rzymie (1699-1714)*, Warszawa 2012 e Eadem, *Serenatas and Politics of Remembrance: Music at the Court of Maria Casimira Sobieska in Rome (1699-1714)*, in *La Fortuna di Roma, Italienische Kantaten un römische Aristokratie um 1700*, Kassel, Bärenreiter, 2016, pp. 269-293, oltre al mio saggio: Dinko Fabris, "Le gare d'amore e di politica". *Domenico Scarlatti al servizio di Maria Casimira*, cit.
7. Fu questa la prima opera in musica rappresentata nel teatro della regina: cfr. Aneta Markuskzewska, *An Arcadian Tarzan? Il figlio delle selve di C. S. Capece*, relazione non pubblicata presentata alla 13th Biennial International Conference on Baroque Music (Leeds, 2008); Ead., *Festa i muzyka na dworze Marii Kazimiery Sobieskiej w Rzymie*, cit., pp. 193-200. Non sopravvive la partitura ma si conosce una citazione nel *Diario di Roma* di Francesco Valesio in data 17 dicembre 1708 e il libretto stampato per l'occasione (che non riporta il nome del compositore): *Il figlio delle selve. Dramma per musica di Carlo Sigismondo Capeci nuovamente dal medesimo corretto et in più luoghi mutato, per introduzion, et accompagnamento ai Balli di Diana, nel Teatrino domestico della Regina di Polonia...*Roma, Rossi, 1708 (copia conservata nella Bibliothéque Municipale de Lyon, disponibile online su books.google.it). Come si comprende fin dal frontespizio e poi dalla dedicatoria interna alla regina, il melodramma di Capece era stato presentato per la prima volta a Roma nel 1687 e poi a Napoli nel 1689 e in varie altre città con musiche di autori diversi. Su Capece (o Capeci come si ritrova spesso nei libretti), nato a Roma nel 1652 ed entrato al servizio di Maria Casimira Sobiesky dal 1704, oltre alla voce ormai superata di Ariella Lanfranchi in

- Dizionario Biografico degli Italiani*, 18 (1975), leggibile online: www.treccani.it, si vedano gli studi citati di Aneta Markuszewska e Loredana Castori: *Il mito di Ifigenia: il dittico di Carlo Sigismondo Capeci*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, atti del XVI congresso nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-10.
8. Cfr. Aneta Markuszewska, *Serenatas and Politics of Remembrance: Music at the Court of Maria Casimira Sobieska in Rome*, cit., pp. 278-280. Il nome del compositore non compare in nessuna fonte, ma la studiosa propone Scarlatti padre per via della contemporanea collaborazione con Capece per *Il figlio delle selve*.
9. Ne sopravvive il libretto per una replica al Seminario Romano nel 1715: *La conversione di Clodoveo. Oratorio del Sig. Carlo Sigismondo Capeci. Posto in musica dal signor Domenico Scarlatti. Fatto cantare da' Signori convittori del Seminario Romano l'anno 1715*" (esemplari consultati: I-Rn e I-Nc). Cfr. Aneta Markuszewska, *Festa i muzyka na dworze Marii Kazimiery Sobieskiej w Rzymie*, p. 313-316; Saverio Franchi, *Drammaturgia romana II. 1701-1750*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, p. 67 e 117; Pagano, *Alessandro e Domenico Scarlatti*, 2015, I, p. 330. Il primo studioso ad occuparsi della collaborazione tra Capece e il giovane Scarlatti per la regina di Polonia a Roma era stato Alberto Cametti: *Carlo Sigismondo Capeci (1652-1728)*, *Alessandro e Domenico Scarlatti e la Regina di Polonia in Roma*, "Musica d'Oggi", XIII/2 (1931), pp. 55-64.
10. Cfr. Dinko Fabris e Giulia Veneziano, *Le cantate 'giovanili' di Domenico Scarlatti*, in *Domenico Scarlatti. Musica e storia*, cit., pp. 91-114:
11. Documenti pubblicati in Giancarlo Rostirolla, *Domenico Scarlatti a Roma (1707-1719) tra impegni artistici nel mondo mecenatismo e presenza nelle istituzioni sacre*, in *Domenico Scarlatti. Musica e storia*, cit., pp. 151-215. Sull'ambiente culturale e musicale romano di quegli anni cfr. inoltre Saverio Franchi, *Considerazioni sul contesto storico (musicale, culturale e politico) degli anni romani di Domenico Scarlatti*, in *Domenico Scarlatti. Musica e storia*, cit., pp. 125-150.
12. Notizie in Franchi, *Drammaturgia romana II*, cit., p. 58 e Rostirolla, *Domenico Scarlatti a Roma*, cit., p. 161.
13. Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, revised edition, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 51.
14. Andrea Della Corte, "Tetide in Sciro", *l'opera di Domenico Scarlatti ritrovata*, "La rassegna musicale", 27 (1957), pp. 281-289. In questo manoscritto è conservata in realtà tutta la partitura ad eccezione del duetto finale, per cui era comunque inesatta l'affermazione dell'edizione Kirkpatrick del 1983.
15. Cfr. Malcolm Boyd, *Domenico Scarlatti. Master of Music*, London 1986. Lo stesso autore, quindici anni più tardi, ha dedicato a Domenico Scarlatti operista l'importante articolo: *Like father like son? Domenico Scarlatti as an opera composer*, in "Critica musica". *Studien zum 17. und 18. Jahrhundert*, herausgegeben von N. Ristow, W. Sandberger, D. Schröder, Stuttgart 2001, pp. 13-23.
16. La divergenza stilistica era avvertita anche dai contemporanei. Già nell'agosto 1703 il cantante Cinzio Vinchioni scriveva di aver ascoltato a Roma un *Laudate* composto da Domenico "che sta a Napoli quale per dirla giusta a me non piacque nulla perché non si assuefà con lo stile del padre": lettera a Giacomo Antonio Perti, cit., in Giancarlo Rostirolla, *Domenico Scarlatti a Roma (1707-1719)*, cit., p. 152.
17. Ne fu pubblicata l'edizione critica, a cura di Francesco Degrada, Milano, Ricordi, 1985.
18. La nuova partitura di *Tolomeo e Alessandro* fu individuata in una collezione privata inglese e segnalata da Malcolm Boyd, "The Music Very Good Indeed". *Scarlatti's Tolomeo e Alessandro recovered*, in *Studies in Music History. Presented to H.C. Robbins Landon on his seventieth birthday*, London, 1996, pp. 9-20. Ne è stata realizzata nel 2010 una registrazione integrale con Il Complesso Barocco diretto da Alan Curtis, che costituisce la seconda opera in musica di Domenico Scarlatti incisa in cd.
19. La seconda fonte è il manoscritto della Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli 34-5-14, che contiene

8 arie e 2 terzetti, col titolo di “Arie della Regina” (con riferimento a Maria Casimira Sobiesky).

20. Secondo Boyd “it seems likely that Scarlatti’s original scoring was for the most part retained in the London version, since both the style and the instrumental resources match those of *Tetide in Sciro*”: Malcolm Boyd, *Domenico Scarlatti*, cit., p. 65.

21. Nel citato saggio “*Le gare d’amore e di politica*”. *Domenico Scarlatti al servizio di Maria Casimira*, cit.

22. Si conoscono anche gli interpreti che le avevano interpretate alla prima del 1718: Annibale Pio Fabri, tenore, per l’aria di Fabio; il castrato soprano Domenico Gizzi (al suo esordio teatrale) per il ruolo di Alessandro; l’altro soprano Gaetano Narici per il ruolo della protagonista Berenice e Carlo Scalzi, sempre castrato soprano, per quello di sua sorella Selene; infine Gasparo Geri, pure soprano, per Arsace. Cfr. Dinko Fabris, *Le gare d’amore e di politica*, cit., p. 230.

23. Cfr. Dinko Fabris e Giulia Veneziano, *Le cantate giovanili di Domenico Scarlatti*, cit.; Dinko Fabris e Giulia Veneziano, *Le cantate da camera di Domenico Scarlatti*, in *La cantata italiana intorno agli anni ‘italiani’ di Händel*, a cura di Teresa M. Gialdroni, Roma, Accademia di Santa Cecilia, 2009, pp. 183–210.

24. Il manoscritto è conservato ad Ann Arbor, University of Michigan, MS.M1528, 529 C6 e contiene una *Introduzione* strumentale, un duetto (Clori e Fileno) e poi solo la prima aria di Clori tra due recitativi. La prima notizia sul ritrovamento era stata fornita in Francesco Degrada, *Una nuova serenata di Domenico Scarlatti*, “*Revista portuguesa de musicologia*”, 7/8 (1997/1998), pp. 133–148; cfr. anche Aneta Markuszewska, *Festa i muzyka na dworze Marii Kazimiery Sobieskiej w Rzymie*, cit., pp. 305–307.

25. Durante un ricevimento organizzato il 3 giugno 1717 nel palazzo di Teresa Albani, nipote del papa Clemente XI per il sovrano inglese in esilio a Roma, James III “the Old Pretender”, “...Mr Scarlatti le jeune grand musicien joua le clavecin et chanta”: la testimonianza del *Journal* manoscritto di David Nairne è riferita in Edward T. Corp, *The Jacobites at Urbino:*

an exiled court in transition (London, 2008) 2008, pp. 69 e 165 nota 28; nel luglio successivo il sovrano ascoltò ad Albano *Il ritorno di Telemaco in patria* “cantata da recitarsi in Castel Gandolfo” di Domenico Scarlatti, commissionata da Don Carlo Albani (Edward T. Corp, “*La Senna festeggiante*” *reconsidered: some possible implication of its literary text*, in Antonio Vivaldi, *Passato e futuro*, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009, nota a p. 236).

26. Gerhard Doderer e Cremilde Rosado Fernandes, *A música na sociedade joanina nos relatórios da Nunciatura Apotólica em Lisboa (1706–1750)*, “*Revista portuguesa de musicologia*”, 3 (1993), pp. 69–146: 93. Sull’ambiente musicale trovato da Scarlatti a Lisbona cfr. Gerhard Doderer, *Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti na corte de D. João V (1719–1727)*, “*Revista portuguesa de musicologia*”, 1 (1991), pp. 147–174; Id., *Some remarks on Domenico Scarlatti’s Portuguese period*, cit., e Manuel Carlos de Brito, *La musica a Lisbona al tempo di Domenico Scarlatti*, cit.

27. Il manoscritto della *SERENATTA a quattro voci Di Dom.co Scarlati* è oggi conservato nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (giunto insieme alla copia delle *Sonate* conservata nello stesso fondo dalla collezione di Carlo Broschi Farinelli) corrisponde alla serenata *La contesa delle stagioni*, rappresentata il 7 settembre 1720 nel palazzo reale di Lisbona. Nella *Descrizione della Musica procedente dal Legato di S.M.C. la Regina di Spagna Maria Barbara di Braganza*, allegato all’inventario dei beni di Farinelli, sono elencate ben 15 serenate composte da Domenico Scarlatti (purtroppo senza titoli né anni di riferimento): cfr. Sandro Cappelletto, *La Voce Perduta. Vita di Farinelli e virato cantore*, Torino, EDT, 1995, pp. 211–221.

28. Alla lista finora conosciuta di 11 serenate prodotte da Domenico Scarlatti per la corte portoghese dal 1720 al 1728 (cfr. João Pedro d’Alvarenga, *Domenico Scarlatti, 1719–1729: o período português*, “*Revista portuguesa de musicologia*”, 7/8 (1997/1998), pp. 95–132: Id, *Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, travelling, and the Italianization of the Portuguese musical scene*, in *Domenico Scarlatti adventures*, a cura di Massimiliano Sala e W.Dean Sutcliffe, Bologna, Ut Orpheus, 2008, pp. 17–68:

58–61 e Gerhard Doderer, *Some remarks on Domenico Scarlatti’s Portuguese period*, cit., p. 228), Cristina Fernandes ha infatti aggiunto una “Serenata de Escarlatti” eseguita in casa del conte di São Miguel il 12 gennaio 1726 e un’altra serenata per l’onomastico della regina a palazzo reale, il 26 luglio 1726, che la studiosa identifica con l’adespota *Andromeda* di cui sopravvive il libretto nella Biblioteca Nazionale di Lisbona (articolo *Domenico Scarlatti* in *DBI*, cit., p. 348). Non possiamo sapere se qualcuna di queste 13 serenate potesse corrispondere alle 15 senza titolo ricordate nella *Descrizione della Musica* di Maria Barbara di Braganza, anche se appare probabile che si tratti di musica composta dal napoletano in Spagna.

29. Sandro Cappelletto, *La Voce Perduta. Vita di Farinelli e virato cantore*, cit., pp. 211–221. Nella lista alla lettera “S:Serenate” sono attribuite al “Sig.r Domenico Scarlatti” 7 Serenate a 4 voci, 1 a 5 voci, 3 a 6 voci, 2 a 7 voci, 1 a 8 voci ed infine una *Pastorale. Musica del Sig.r Domenico Scarlati* (pp. 215–216). Seguono nelle liste successive numerose cantate di Domenico Scarlatti (a voce sola o con strumenti) ma senza mai citarne i titoli, per cui non sappiamo se si possano sommare alle sue 55 cantate da camera già note. Ancora più affascinante è ritrovare nella lista degli intermezzi (lettera “O”) i seguenti titoli indicati come “Musica di Scarlatti”: 1. *Intermezzo a 3 voci: Tirone, Farfalletta e Terremoto*; 6. *Intermezzo a 3 voci: Carissimo, Dirindina, e Lesbina*; 8. *Intermezzo a 4 voci: Despina, Fileno, Pasquella, e Batocco* (il numero 6 corrisponde evidentemente agli intermezzi della *Dirindina* di cui sopravvive proprio a Venezia la partitura). Inoltre è suggestiva la presenza, tra i titoli di melodrammi senza attribuzione di autore, *Tolomeo, e Alessandro e L’Ifigenia* (entrambi musicati anche da Domenico Scarlatti, come abbiamo visto) e subito dopo *Orlando: Musica di Scarlati* (pp. 219–220).

Novos desafios entre arquitetura e teatros: Niccolò Nasoni e D. Maria Ana de Áustria

New challenges among architecture and theaters: Niccolò Nasoni and D. Maria Ana from Austria

RESUMO

O texto enquadra a obra de Niccolò Nasoni no contexto da 'efervescência joanina', o período de máxima intensidade projetual promovido pelos monarcas e corte portuguesa (1719-1725). Daí destaca-se o papel de D. Maria Ana de Áustria na promoção do teatro e opera italiana, em que arquitetura e música se cruzam na teatralização do espaço. Os projetos arquitetónicos promovidos entre Mateus e Porto são repensados à luz da nova interpretação das artes e técnicas construtivas da primeira metade do século XVIII, estabelecendo-se também ligação entre a igreja de São Pedro dos Clérigos e a basílica real de Mafra.

ABSTRACT

The text frames the work of Niccolò Nasoni in the context of the 'Johannine effervescence', the period of maximum projectual intensity promoted by the monarchs and the Portuguese court (1719-1725). From there we stand out the role of the Queen Maria Ana of Austria in the promotion of the Italian theater and opera, in which architecture and music intersect in the teatralization of space. The architectural projects promoted between Mateus and Porto are reconsidered under the new interpretation of the arts and constructive techniques at the first half of the 18th Century, establishing also a connection between the church of São Pedro dos Clérigos and the royal basilica of Mafra.

* Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES-UC)

Introdução

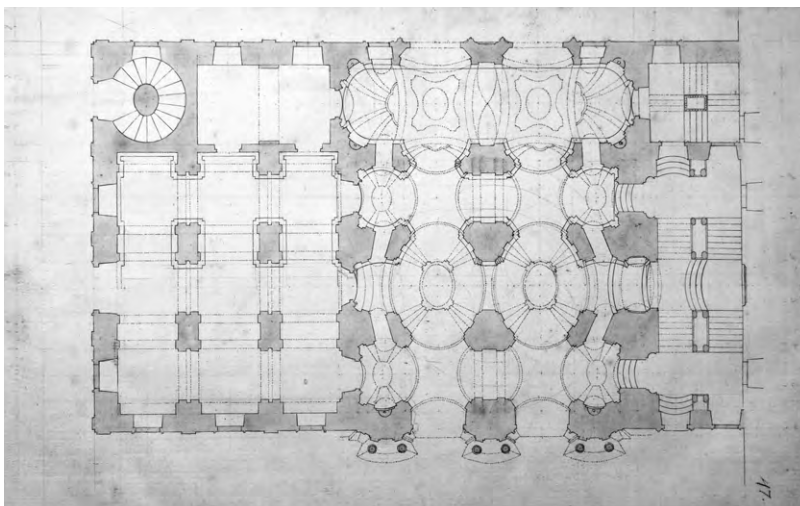
A obra e a biografia artística de Niccolò Nasoni são temas ideais para refletirmos sobre a interdisciplinaridade das artes, tal como sobre a circulação e a reapropriação de modelos artísticos de matriz italiana na Europa do Setecentos. A trajetória formativa e profissional deste quadraturista-cenógrafo de origem toscana (San Giovanni Valdarno 1691 – Porto 1773) resume em si alguns elementos-chave para entendermos melhor o mundo artístico do Setecentos e, sobretudo, a forte interconexão entre arquitetura, quadratura, cenografia e música.

Os conceitos de “Influxo – Absorção – Identidade” tornam-se osmóticos dentro do horizonte transnacional que caracterizou as artes de matriz italiana na Europa do século XVIII e que investiu Portugal logo no início do reinado de D. João V. De facto, repensar as dinâmicas artístico-culturais do reinado joanino permite ultrapassar as interpretações monolíticas sobre o rei ‘barroco’, ‘devoto’ e ‘nacionalista’ construídas pela historiografia dos séculos XIX e XX. Como consequência, os conceitos de ‘estrangeirado’ contraposto a ‘castiço’ perdem força crítica, pois as dicotomias entre ‘nacional’ e ‘estrangeiro’ se esvanecem na complexidade dos processos artísticos sintetizados pela biografia de Niccolò Nasoni. Esta consideração não diminui a importância do gosto e da tradição artística portuguesas, tal como das dinâmicas culturais locais nos processos de reapropriação e reinvenção desta linguagem partilhada. A profunda renovação sociocultural promovida por D. João V e D. Maria Ana de Áustria é exemplar para desafiar visões críticas consolidadas.

Bolonha, Viena e a circulação europeia de quadraturistas-cenógrafos

Durante o século XVIII, a circulação de artistas italianos transformou-se numa rede de penetração e difusão europeia. O continente tornou-se um território comum para artistas, músicos, arquitetos, poetas, compositores. No campo da quadratura e da cenografia, Bolonha representou o principal centro de formação europeia, graças à Academia Clementina onde se ensinava a lição dos grandes mestres do século XVII: Agostino Mitelli (Bolonha 1609 – Madrid 1660); Angelo Michele Colonna (Rovenna 1600 – Bolonha 1687), Ferdinando Galli Bibiena (Bologna 1657 – Bologna 1743) e Francesco Galli Bibiena (Bologna 1659 – Bologna 1739). Em Bolonha, quadratura e cenografia estavam estritamente relacionadas com a arquitetura construída e com a encenação de óperas em música. Por um lado, os artistas

Fig. 1 - Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano, Primeiro projeto para um teatro régio português: planta do átrio e da escadaria, de um desenho original de Filippo Juvarra (1721-1722). Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria



bolonheses alicerçavam o estudo da arquitetura na arte da quadratura, baseada na teoria das ordens arquitetônicas e da perspectiva codificada nos tratados quinhentistas de Jacopo Barozzi, conhecido como *Vignola*, e de Sebastiano Serlio. Por outro lado, a quadratura bolonhesa de Mitelli e Colonna desenvolveu-se no âmbito das artes teatrais, levadas sucessivamente a efeitos mirabolantes graças à *veduta per angolo* introduzida por Ferdinando e Francesco Bibiena em campo cenográfico. Tendo isso em conta, compreende-se porque, em Bolonha, arquitetura, quadratura, cenografia e outras artes envolvidas na produção de óperas em música (arquitetos de teatros, engenheiros, músicos, compositores, libretistas) estavam profundamente entrelaçadas.

Se, em Bolonha, os artistas se formavam; em Viena, a escola bolonhesa tinha o seu principal centro de difusão europeia. Ao longo do Setecentos, na cidade imperial, várias gerações da família Bibiena ocuparam o cargo de “primeiro engenheiro e arquiteto teatral”. A rainha de Portugal, D. Maria de Áustria, era filha do imperador Leopoldo I e irmã de José I e Carlos VI, por isso, bem conhecia a arte cenográfica-teatral dos bolonheses. A sua chegada na corte de Lisboa, em 1708, impulsionou uma profunda transformação sociocultural, baseada sobre o teatro e a música italianos como formas privilegiadas da sociabilidade cortesã. Viena manteve-se como principal centro de irradiação europeia de artistas da escola emiliano-bolonhesa durante o século XVIII, que prestavam serviços nas mais prestigiadas cortes. Através da rainha de Portugal, e graças às políticas romanas de D. João V, Lisboa entrou neste circuito transnacional desde a primeira metade do século XVIII.

A partir de 1708, a cultura operática italiana entrou em Portugal através de Viena. Em 1719, assistiu-se à chegada massiva de artistas italianos. Depois do corte das relações diplomáticas com a Santa Sé, entre 1728 e 1732, a produção operática em

Lisboa ficou principalmente nas mãos de artistas bolonheses ou formados na Academia Clementina. Estes chegavam na capital lusitana diretamente da península italiana ou, como muitas vezes ocorreu, de anteriores deslocamentos em outras cortes europeias. Assim, é possível delinear um circuito internacional ‘bibienesco’, cujo centro de irradiação europeia estava centralizado em Viena graças à presença dos descendentes de Ferdinando Bibiena. Por exemplo, nos anos Trinta e Quarenta do século XVIII, percorreram este circuito o cenógrafo-arquiteto teatral Roberto Clerici; o compositor e violista Giovanni Bononcini; o quadraturista-cenógrafo Domenico Francia. O facto de Lisboa ser considerada uma capital propícia à contratação de artistas especializados para a produção de óperas revela a importância do impacto da cultura vienense da rainha e a transformação do gosto artístico-musical alcançada no reinado joanino. Estudos futuros sobre a relação entre Clerici, Bononcini e Alessandro Pagnetti, o diretor da companhia bolonhesa responsável pela abertura do primeiro teatro de ópera público em Lisboa em 1735, contribuirão a descodificar melhor uma década de grande interesse para o desenvolvimento da ópera em Portugal, quer no âmbito da corte, quer no da sociedade lusitana.

A Ordem de Malta, o périplo pelo Mediterrâneo do sul e a ‘efervescência joanina’

A arte de Niccolò Nasoni, também, foi expressão desta linguagem artística partilhada ao nível europeu. Porém, o seu périplo de chegada a Portugal percorreu o Mediterrâneo do sul, graças à ligação com a Ordem de Malta que, como veremos, moldou todas as passagens transnacionais da sua biografia artística. Como é sabido, Nasoni foi ativo in Siena. Desde 1711 tornou-se cenógrafo da *Accademia dei Rozzi*, instituição encarregada de aparar a cidade durante as festas e de encenar representações teatrais. Trabalhou provavelmente a Roma e Lecce e, certamente, entre os anos de 1716 e 1722, aperfeiçoou-se em Bolonha junto com o Stefano Orlandi. Além de quadraturista, Orlandi era afamado cenógrafo, ativo nos principais teatros de Bolonha, Lucca, Turim e Roma. Se a relação no âmbito da quadratura entre Orlandi e Nasoni foi aprofundada pela crítica, falta ainda investigar a atividade cenográfica desenvolvida junto com o mestre bolonhês. Falta, também, analisar os intercâmbios artísticos e político-religiosos entre as cidades de Siena e de Bolonha, pois os vínculos de Nasoni com a família Chigi-Zondadari e com a Ordem de Malta de Siena representam as chaves do seu

périplo geográfico, construído mais pela clara vontade dos seus protetores do que pela mera casualidade relatada pelo pintor bolonhês Zanardi ou pelo choque com a Inquisição em Malta. Se considerarmos que Marcantonio Zondadari, bispo de Siena e grão-mestre da Ordem de Malta em 1720, era irmão de Felice Zondadari, *cardinal legato* de Bolonha no começo do século, e que em Siena estava sediado o Colégio de *Balia* da Ordem de Malta, Niccolò Nasoni começa a se configurar como “o” artista *senese* da Ordem de Malta. Futuras investigações poderão confirmar a força deste vínculo, atribuindo à biografia de Nasoni um perfil diferente das dos artistas inseridos no circuito europeu dos Bibiena, cujo movimento era motivado pela procura da melhor ocasião de trabalho. Desde Siena, a carreira de Nasoni pode ter sido construída graças à proteção dos cavaleiros de Malta.

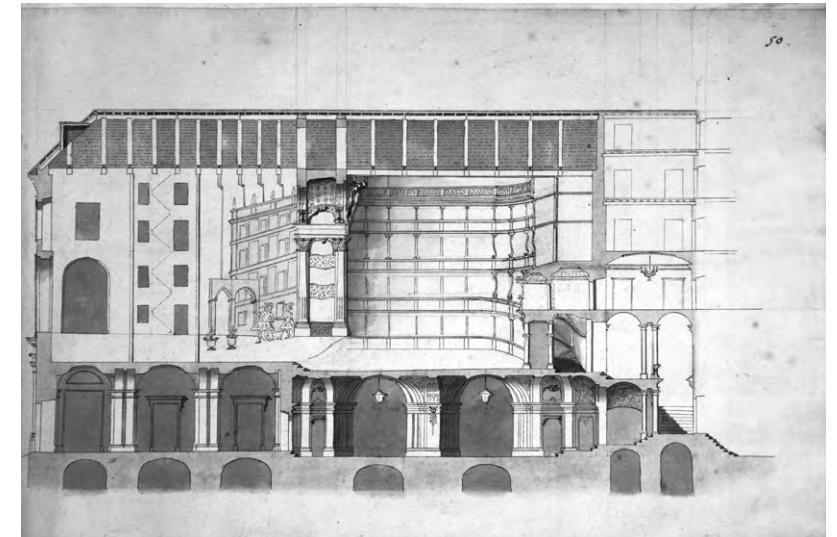
Na história da Ordem de Malta, o século XVIII foi marcado por dois importantes grão-mestres portugueses: D. António Manoel de Vilhena (1722-1736) e D. Manuel Pinto da Fonseca (1741-1773). Alcançar este protagonismo foi um dos objetivos de D. João V que, desde a eleição de Marcantonio Zondadari em 1720, expressou abertamente o seu desgosto face à desunião dos cavaleiros portugueses que prejudicava a realização da sua vontade. Pelo imprevisto falecimento do grão-mestre de Siena, em 1722, o desejo do rei foi cumprido. A eleição de D. António Manoel de Vilhena tornou-se motivo de “extraordinário jubilo”, não somente para a “sua ilustre família mas também para a inteira corte e Sua Majestade”.¹

O desejo régio de afirmação do poder português na Ordem de Malta correspondia plenamente às motivações da política joanina, visada a enaltecer a monarquia portuguesa face às poderosas monarquias europeias e à Santa Sé através de extraordinários investimentos urbanísticos, arquitetónicos, artísticos e musicais. De facto, a eleição de D. António Manoel de Vilhena a grão-mestre da Ordem de Malta coincidiu com o período de máxima efervescência projetual promovida pelos soberanos e pela corte joanina, que tocou o seu ápice entre 1719 e 1725.

Em 1719, o arquiteto Filippo Juvarra, o compositor Domenico Scarlatti e numerosos artistas, músicos e cantores italianos chegaram a Portugal contratados ao serviço do rei D. João V. Filippo Juvarra, arquiteto do rei Vitório Amadeu II de Sabóia, permaneceu de janeiro até julho. Domenico Scarlatti chegou em novembro para assumir o cargo de *maestro di cappella*. As atividades dos dois artistas para a corte portuguesa sempre foram estudadas separadamente. Havia, porém, um território artístico comum: o teatro de ópera. Esta faceta foi ignorada pelos estudos anteriores, apesar de Juvarra e Scarlatti serem uns dos máximos protagonistas da época.

1. Raggi 2013 p. 135

Fig. 2 - Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano, Primeiro projeto para um teatro régio português: corte longitudinal, de um desenho original de Filippo Juvarra (1721-1722), Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria



Filippo Juvarra era arquiteto e, também, cenógrafo. Em Roma, durante os anos da embaixada extraordinária do marquês de Fontes (1712-1718), tinha colaborado com Domenico Scarlatti nos teatros do cardeal Ottoboni e da rainha de Polónia. Tendo em conta o processo de introdução da ópera italiana, promovido pela rainha D. Maria Ana de Áustria desde de 1708; a impaciência da corte lusitana de apreciar plenamente o teatro em música; o facto de Domenico ser o filho de Alessandro Scarlatti, o mais afamado compositor de óperas da época; os investimentos patrocinados pela corte lusitana para a encenação de óperas em Roma e para a construção do teatro da Arcadia... a chamada contemporânea dos dois artistas mostra-se coerente em relação à vontade de consolidar em Portugal o gosto pela ópera. Sabe-se que estava previsto o regresso, em breve, para Portugal de Filippo Juvarra para realizar os seus projetos da nova Lisboa ocidental. Sabe-se também que, em 1722, D. João V tencionava construir em Lisboa um teatro como a “Ópera de Roma” e, recentemente, dois projetos de teatros régios de Filippo Juvarra foram contextualizados cronologicamente nos anos de 1721-1722.² Assim, os estudos recentes conseguiram demonstrar que, durante o período da máxima efervescência joanina, os investimentos régios não foram direcionados somente para a patriarcal e a música sacra, mas também para a profunda transformação de todas as artes, incluído o teatro e o canto operático.

2. Raggi 2018.

A obra de Niccolò Nasoni e as políticas artísticas joaninas

Como demonstram as cartas do núncio, a chegada a Lisboa de cavaleiros portugueses da Ordem de Malta comportava a troca de cumprimentos e informações com o rei e a corte, sempre acompanhada pela oferta à família real de falcões:

Si è restituito qua da Malta il Sr. D. Sancho Manuele de Vilhena, nipote di quel gran maestro et in sua compagnia è venuto anche D. Rodrigo de Aquilar cav. di quella religione, ambedue preventivamente in Roma in occasione dell'anno santo e di aver girato per la maggior parte d'Italia [...] Gli Infanti Antonio e Francesco, D. Jaime (de Cadaval), il march. Marialva e il march. di Abrantes si trovano a Salvaterra a caccia e a fare l'esperienza dei falconi mandati ultimamente in dono dal Gran Maestro di Malta³

3. Roma. Archivio Segreto Vaticano, Segr. Stato, Portogallo 82, ano de 1725

Ao estado atual dos conhecimentos, não se sabe se Niccolò Nasoni viajou com os dois cavaleiros, mas a cronologia dos problemas surgidos em Malta com a Inquisição e do sucessivo convite para ir a Portugal, torna plausível a hipótese. Seja como for, o quadraturista-cenógrafo viajou no verão de 1725 graças à poderosa proteção de D. Roque, irmão do deão da Sé do Porto D. Jerónimo de Noronha e Távora. À caça no paço real de Salvaterra de Magos com os falcões, doados pelo grão-mestre, participaram os principais membros da família e da corte joanina. Este facto evidencia as relações lúdico-políticas estabelecidas entre a corte de Lisboa e as poderosas famílias dos cavaleiros da Ordem. As trocas investiam inevitavelmente os campos das artes, principalmente o da arquitetura por ser a maior paixão do rei D. João V e o do teatro e da ópera em música por ser o maior gosto da rainha D. Maria Ana de Áustria.

Tendo em conta este contexto, a escolha de Niccolò Nasoni como 'artista' da Ordem de Malta torna-se ainda mais coerente. A sua formação toscana e bolonhesa garantia versatilidade em todos os campos, que estavam a ser alvos do interesse artístico, arquitetónico e musical da corte joanina. Apesar de faltar estudos sobre eventuais atividades de cenógrafo ou de arquiteto do efêmero desempenhadas para a nobreza do Porto e do norte de Portugal, é plausível o envolvimento de Nasoni em celebrações festivas e encenações públicas ou privadas.

D. Jerónimo de Noronha e Távora dirigiu o cabido, durante os muitos anos da Sé vacante, pois manteve o cargo de deão entre 1716, ano da escolha do ex-bispo do Porto como 1º Patriarca de Lisboa, e a nomeação episcopal do mais fiel diplomático em Roma de D. João V: frei José Maria da Fonseca e Évora, em 1740.



Fig. 3 - Niccolò Nasoni, Igreja de São Pedro dos Clérigos. Porto

Os Távora foram uma das principais famílias envolvidas na mudança de gosto que caracterizou os primeiros anos do reinado joanino. Em Lisboa, começaram desde cedo a apreciar as novas linguagens artísticas. Por exemplo, em 1713, no palácio do conde de São Vicente foi construído um “teatro com bastidores” pelo florentino Vincenzo Bacherelli, quadraturista e cenógrafo florentino ativo em Lisboa entre 1701 e 1721, para festejar os anos do infante D. Manuel. O próprio marquês de Távora utilizou a arte da quadratura do florentino para transformar as salas da sua quinta no Campo Pequeno num sumptuoso palacete às portas da capital. A formação de Vincenzo Bacherelli e de Niccolò Nasoni partilhava as mesmas raízes. Por isso, o estudo das relações entre as principais famílias da nobreza do norte de Portugal e a corte joanina permitirá desvendar as interdependências do mecenato e da promoção artística. Neste contexto, também a ação do 3º morgado de Mateus, António José Botelho Mourão, poderá ser entendida de forma mais acutilante. Tal como D. Jerónimo de Noronha e Távora, que mandou construir o palácio do Freixo, na primeira metade do século XVIII, António José Botelho Mourão resolveu edificar de novo o palácio de Mateus. A renovação arquitetónica coincidiu também com a ascensão nobiliárquica da família por via do casamento com D. Joana Maria de Sousa Mascarenhas e Queirós, por cuja herança o Morgado dos Moroleiros foi englobado na Casa de Mateus. Os projetos arquitetónicos do deão da Sé do Porto e do 3º morgado de Mateus partilhavam o espírito de renovação cultural vigentes na corte joanina. Por isso, não admira que na Casa de Mateus, estejam expostos os retratos de D. João V e D. Maria Ana de Áustria. Este último é cópia da pintura atribuída ao pintor romano Pompeo Batoni, que, na realidade, deriva de um inédito retrato guardado atualmente nos depósitos do Kunsthistorisches Museum de Viena.

A escolha de construir de raiz um novo palácio, em lugar daquele que já existia, emulava a contemporânea política arquitetónica de D. João V, empenhado a mandar realizar o segundo grandioso projeto de Juarra, que incluía a construção de raiz do novo palácio real junto com o palácio e a basílica patriarcais na colina sobre Alcântara e a “Real Casa de Campo” em Belém.

A igreja de São Pedro do Clérigos e a basílica de Mafra

A relação entre as dinâmicas arquitetônicas desencadeadas pela atividade de Niccolò Nasoni e as políticas joaninas estabelece-se, também, no campo da arquitetura religiosa, em particular a partir do corte diplomático de Portugal com a Santa Sé (1728–1732). Esta decisão determinou o reajustamento das prioridades artístico-culturais de D. João V. De um lado, o monarca focalizou o seu interesse no estaleiro de Mafra, decidindo mandar acabar a construção da basílica e começar as obras de edificação do convento e das escolas régias no curto tempo de três anos (1729–1732). Do outro lado, a rainha D. Maria Ana de Áustria continuou a centralizar a vida cortesã nas cerimônias do beija-mão, nos serões musicais e nas representações de óperas italianas.

Na segunda metade dos anos Vinte, a política do rei tinha mudado, também, em relação à gestão eclesiástico-religiosa do império. As irmandades de São Pedro dos Clérigos começaram a se consolidar e a investir na edificação de sumptuosas igrejas, caracterizadas pela adoção da planta oval. Apesar da sua forma em cruz latina, a basílica de Mafra tornou-se um modelo para a igreja dos Clérigos do Porto, comprovada pelo facto que, em 1732, se pagaram “\$240 reis” para ter mandado vir “a Planta de Mafra”.⁴ O interesse pela Basílica de Mafra compreende-se por causa da linguagem arquitetônica, das novas modalidades de organização do estaleiro e, também, do papel que Niccolò Nasoni assumiu. De facto, nos documentos do arquivo da irmandade, o nome dele é referido como “D. Niccolau Nasoni, arquiteto da obra”. Os mestres encarregados de a executar deviam aceitar a sua supervisão, refazendo à própria custa o que o arquiteto achasse mal feito ou voltando a fazer eventuais modificações decididas para melhorar o edifício, para as quais o arquiteto forneceria novos desenhos.

Esta modalidade reproduzia o sistema de organização dos estaleiros de obras régias, introduzido por Filippo Juvarra durante a sua estada em 1719. Para realizar os grandes projetos joaninos, Juvarra dera indicações precisas sobre a necessidade de repartir os trabalhos por equipas de pedreiros e de carpinteiros de acerca 20–25 oficiais, lideradas por mestres experientes; tal como de contratar oficiais especializados em moldar as pedras conformes às corretas proporções das ordens arquitetônicas. Durante a sua estada em Portugal, o arquiteto siciliano analisou e modificou o projeto de Mafra realizado por João Frederico Ludovice. Até 1728, as obras no estaleiro de Mafra procederam devagar. Somente em dezembro de 1728, o surto repentino do interesse de D. João V permitiu acabar a basílica que, ainda, se encontrava construída pela metade. Em 1731 foram assinados os contratos com os mestres pedreiros para a continuação da edificação do convento e do palácio, cujas

4. Coutinho 1965.



Fig. 3 – Custódio Vieira et al., Estrutura interna do zimbório da basílica de Mafra

cláusulas foram reproduzidas em forma similar nos ajustes com os mestres-pedreiros da igreja do Clérigos.

Durante os anos mais intensos da ‘efervescência joanina’ (1719–1725), estava previsto o regresso de Filippo Juvarra. Se isso tivesse acontecido, ele teria trabalhado alternativamente nos estaleiros de Lisboa e de Turim. Na fase de projeção ocorrida durante a estada em Portugal do arquiteto italiano, a relação entre Filippo Juvarra e João Frederico Ludovice ficou também definida. Ludovice teria assumido a função de arquiteto executivo, incumbido de supervisionar e dirigir os trabalhos nos estaleiros, tal como de traduzir em desenhos e plantas operacionais, os projetos, desenhos e plantas fornecidos por Juvarra. Esta colaboração entre o arquiteto-principal e os arquitetos-colaboradores (que, muitas vezes, assinavam os desenhos) fazia parte da praxi construtiva em Itália. Por isso, Ludovice teria assegurado a conexão fundamental entre a fase ideativo-projetual, elaborada pelo arquiteto principal (Filippo Juvarra), e a fase executiva dos mestres e seus oficiais. A ele cabia a responsabilidade de coordenar e controlar os trabalhos dos mestres pedreiros e carpinteiros responsáveis das diferentes equipas. Este esquema representava a estrutura típica dos estaleiros de obras reais ou pontifícias conforme à tradição italiana, nomeadamente romana. No Porto, Niccolò Nasoni resumiu em si ambas as funções: como Juvarra, idealizou a forma, projetando o desenho geral da igreja dos Clérigos em 1732; como Ludovice, a partir dos anos Quarenta, perante a estagnação dos trabalhos e as tensões entretanto surgidas com os mestres pedreiros, assumiu o controlo direto da fase operacional, avaliando o construído, mandando-o refazer quando julgava necessário e entregando para esse efeito novos desenhos.

A relação entre a igreja dos Clérigos e a basílica de Mafra estabelece-se, também, em ordem às técnicas construtivas. O exemplo mais significativo diz respeito à tentativa de construir o zimbório. Pelo excesso de peso, as paredes apresentaram, desde cedo, rasgos de cedimento. Uma das soluções avançadas foi a de acrescentar duas torres laterais para fortalecer a estrutura. Em 1746–1747, a discussão sobre a funcionalidade das torres ou de “gigantes” para resolver o problema revela quanto o modelo de Mafra já se impunha como alternativa à tradição portuguesa. Na reunião resolutive de fevereiro de 1747, realizada em presença do bispo frei José da Fonseca e Évora e de Niccolò Nasoni, optou-se por uma terceira solução, reveladora quer da longa experiência romana do bispo, quer da formação bolonhesa de Nasoni.

Na basílica de Mafra, a dupla estrutura do zimbório é em pedra. O uso deste material determina graves problemas estruturais devido ao peso. Em Itália, desde a obra de Brunelleschi em Florença, ultrapassara-se o problema (que parecia insolúvel) do peso da cúpula de diâmetro comprido. A partir da cúpula de Michelangelo em São Pedro, todas as cúpulas romanas adotaram o mesmo

sistema, utilizando materiais leves, como tijolos no interior e finas placas de mármore de revestimento. Em Mafra, o primeiro zimbório construído sobre modelos romanos foi concluído em 1734-1735 pelo engenheiro-militar Custódio Vieira. Os blocos de pedra sustentam-se graças à forma ogival da cúpula exterior, isto é, recorrendo a uma forma não pertencente à tradição classicista. Por isso, futuros estudos sobre a colisão de diferentes tradições construtivas poderão ajudar a explicar o *impasse* registrado, também, durante a primeira década de obras da igreja dos Clérigos do Porto.

Conclusões: Arquitetura efémera como arquitetura e como teatro

Em coincidência com a chegada do novo bispo do Porto, o estaleiro da igreja dos Clérigos adquiriu novo ritmo. A primeira missa foi celebrada em 1748. Como referido acima, em 1712, frei José da Fonseca e Évora tinha acompanhado o marquês de Fontes a Roma durante a sua embaixada extraordinária, ficando na capital pontificia durante a rutura das relações diplomáticas, em 1728, e tornando-se o hábil diplomata capaz de alcançar junto da Santa Sé os requerimentos da Coroa portuguesa. A descrição da sua entrada pública no Porto, em maio de 1743, comprova o luxo e a ostentação com que o cortejo se deslocou de Lisboa até Porto. O prelado bem conhecia a sumptuosidade e os ‘enganos’ da arte efémera utilizada em Roma, em ocasião de entradas públicas ou procissões, onde tudo concorria para que a cidade se transformasse num grande teatro. Sem dúvida, tinha plenos conhecimento para capitalizar o *background* artístico de Niccolò Nasoni que, dez anos antes, em ocasião do lançamento da primeira pedra da igreja dos Clérigos, tinha aparado a rua “formando o frontespício da igreja com pintura de perspectiva”. Nesta ocasião, o edifício projetado tornou-se ‘realidade’ perante os olhos de fiéis e espetadores, os quais, “vista a planta e agradável sitio”, acharam a igreja “hum dos mais magestosos templos do reino”.

Demonstrando as suas capacidades de arquiteto do efémero, a cultura da escola bolonhesa permitiu-lhe resolver os problemas levantados pela cobertura dos Clérigos. Na citada junta de 1747, não só foi abandonada a ideia das torres e do zimbório, optando-se para uma abobada “em tijolo ou estuque, ou também de esteyra”. A decisão de utilizar materiais ainda mais leves dos tijolos, pintados de modo a fingir mármore precisos, demonstra o pleno domínio das potencialidades da arte efémera por parte de Niccolò Nasoni. Ele partilhava o mesmo conhecimento que, alguns anos mais tarde, permitiu ao arquiteto teatral e cenógrafo bolonhês Giovan Carlo Sicinio Bibiena de utilizar o *know-how* da arquitetura

efémera para construir a estrutura estável da nova residência real: a assim-chamada Real Barraca no sítio da Ajuda (1755-1794).

A osmose entre arquitetura, quadratura e cenografia é fulcral para percebermos a arte de Niccolò Nasoni e o uso plástico que fez do granito, determinando as características peculiares do desenvolvimento da arquitetura nortenha. Além disso, podemos considerar a arquitetura efémera como uma cenografia em escala urbana, onde a cidade transforma-se em teatro. No teatro, a cenografia permite o jogo da ilusão para que a representação possa acontecer e convencer. Ao mesmo modo, a ‘ilusão marmórea’ da cobertura dos Clérigos participa do jogo teatral para que a sumptuosa igreja mostre a sua pujança arquitetónica, garantindo segurança estrutural e permitindo o ‘espetáculo’ da liturgia, onde a música é parte integrante e indissociável.⁵

Música e arquitetura encontram-se graças às artes do efémero e da cenografia. Por isso, é fascinante sublinhar a coincidência cronológica entre a consagração da igreja dos Clérigos, em 1752, cuja arquitetura foi definida por Robert Smith “de festival perene”; e a chegada em Lisboa do cenógrafo e arquiteto teatral bolonhês Giovan Carlo Sicinio Bibiena, filho de Francesco Bibiena, e colega em Bolonha de Stefano Orlandi, mestre de Niccolò Nasoni. Reconhece-se nesta circularidade a interconexão entre música, arquitetura e artes teatrais, que caracterizou as linguagens artísticas de matriz italiana da primeira metade do século XVIII, à qual Portugal não foi alheio. A ‘coincidência’ de 1752 revela a necessidade de estender ao reinado josefino o estudo da interdependência entre as políticas culturais da corte de Lisboa e as dinâmicas artísticas promovidas pelas principais famílias no Porto.

Os teatros régios que D. José I mandou construir por Giovan Carlo Sicinio Bibiena, nos mesmos lugares escolhidos como residências preferidas (de caça ou de lazer) pela sua mãe, D. Maria Ana de Áustria, consolidaram uma história começada desde 1708. Por vontade do novo rei de Portugal, que tinha vivenciado em criança, adolescente e adulto a efervescência joanina e a paixão pela ópera da sua mãe austríaca, o arquiteto bolonhês projetou dois teatros no palácio real da Ribeira (o “Teatro de Corte” no torreão projetado por Filippo Terzi no século XVI, e o “Gran Teatro di Corte”, anexo aos apartamentos da rainha e edificado com extraordinária riqueza); um teatro junto ao palácio real de Belém, destinado às representações de comédias italianas derivadas da tradição da *commedia dell’arte*; um teatro do palácio de Salvaterra de Magos, onde a corte, desde de 1713, se deslocava uma vez por ano, entre janeiro e fevereiro, para a diversão da caça e para festejar o carnaval, destinado quer à ópera quer à comédia; e, provavelmente, o teatro da Ajuda destinado às representações operáticas. Os desafios lançados neste ensaio permitem olhar com particular interesse à política teatral implementada pelo

5. Vejam-se os contributos de João Carlos dos Santos e de Ana Maria Martins neste volume.

4º morgado de Mateus como governador de São Paulo, onde mandou construir o primeiro teatro da cidade brasileira. Futuras investigações interdisciplinares contribuirão a compreender a sua ação, também, à luz do gosto pela ópera introduzido durante o reinado de D. João V, graças à rainha D. Maria Ana de Áustria e à presença de arquitetos italianos, cuja habilidade no campo cenográfico conseguiu conectar arquitetura e música.

Bibliografia

ANTINORI, Aloisio. 2013. *“Studio dell’Architettura Civile”. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell’Europa del Settecento.* Roma: Quasar.

COUTINHO, Bernardo Xavier. 1965. *A igreja e a irmandade dos Clérigos. Apontamentos para a sua história.* Porto: CM – Gabinete de História da Cidade

LENZI, Deanna, BENTINI Jadranka. 2000. *I Bibiena. Una Famiglia europea.* Venezia: Marsilio Editore.

MIRANDA, Susana Munch, MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis. 2014. *A rainha arquiduquesa Maria Ana de Áustria.* Lisboa: Círculo Leitores.

PEREIRA, André Luiz Tavares. *A organização do programa iconográfico das irmandades de clérigos seculares em Portugal e na América portuguesa no século XVIII: estudos de caso.* Tese de doutoramento. Universidade Estadual de Campinas

PEREIRA, Paulo, GORJÃO, Sérgio (org.). 2017. *Do tratado à obra. Gênese da arte e arquitetura no palácio de Mafra.* Lisboa: DGPC.

RAGGI, Giuseppina. 2013. La scenografia come architettura: Niccolò Nasoni e la torre dos Clérigos. *Estudos italianos em Portugal 8* (2013): 125-138.

RAGGI, Giuseppina. 2013. *Ilusionismos. Os tetos pintados do palácio Alvor.* Lisboa: DGPC.

RAGGI, Giuseppina. 2017. Filippo Juvarra in Portogallo: documenti inediti per i progetti architettonici di Lisbona e Mafra. *ArcHistoR 7*(2017): 33-71.

RAGGI, Giuseppina. 2017. Dalla scuola romana di Carlo Fontana ai circuiti europei dei Galli Bibiena: architetti italiani in Portogallo nel XVIII secolo. *Estudos Italianos em Portugal 12* (2017): 295-321.

RAGGI, Giuseppina. 2018. A cidade do rei e os teatros da rainha: (re)imaginando Lisboa ocidental e a Real Ópera do Tejo. *Cadernos do Arquivo Municipal 9* (2018): 97-124.

RAGGI, Giuseppina (no prelo). *Repensando Mafra: o Real Edifício, Filippo Juvarra e a política arquitetónica de D. João V.* GORJÃO, Sérgio (org.), *Do tratado à obra: Gênese da arte e da arquitetura no palácio de Mafra.* Atas do congresso

SMITH, Robert. 1966. *Nicolau Nasoni: arquitecto do Porto.* Lisboa: Livros Horizonte.

TEDESCO, Giovanni Battista. 2011. *Nicolau Nasoni: formação de um pintor e de um artista da arte efêmera em Itália (1671-1725).* Tese de doutoramento. Universidade do Porto.

Modelação e desmaterialização. Assimilação de modelos formais e espaciais

Modeling and dematerialization. Assimilation of formal and spatial models

RESUMO

Partindo do confronto entre os modelos italianos (nomeadamente os ensaios nasonianos) e a tradição construtiva portuguesa, visa-se identificar vias e processos generativos do espaço/forma, expressando valores de influxo e absorção selectiva, à luz de temas como a configuração tipológica, a modelação plástica das superfícies murais e a dimensão visual do espaço. Libertando-nos da compartimentação fixada pelos principais estudos do Barroco em Portugal, perseguem-se inquietações intrínsecas ao processo de projecto evidenciando opções na estruturação geométrica e visual do espaço habitado.

ABSTRACT

Departing from the confrontation among Italian models (namely the Nasonian essays) and the Portuguese constructive tradition, we aim to identify paths and generative procedures of space/form, expressing phenomena of influx and selective absorption, under themes such as the typological configuration, the plastic constructive resolution and the spatial visual dimension. Moving away from the classification established by the main studies of the Portuguese Baroque, we pursue concerns intrinsic to the design process, evidencing options of the geometric and visual structuring of the inhabited space.

* Escola de Arquitetura da Universidade do Minho, Laboratório de Paisagens, Património e Território - Lab2PT

Introdução

Apesar das experiências de uma *Pintura Architecta*, a pintura de quadratura só marca presença em Portugal, nos seus fundamentos técnicos e conceptuais, a partir dos alvares do século XVIII sob a acção de mestres italianos tais como Vincenzo Bacherelli (em Lisboa de 1702 a 1719), e Nicolau Nasoni (o qual exerce a sua atividade a partir da cidade do Porto de 1725 a 1773). Constituindo uma novidade na qualificação do espaço interno esta condicionará indelevelmente a percepção global da matéria tectónica respondendo a exigências imagéticas coevas.

O tecto da portaria do Mosteiro de S. Vicente de Fora (1710, Lisboa) é tido como momento inaugural desta modalidade em Portugal, apresentando-se um ambiente arquitectónico que estende verticalmente o espaço, anulando a superfície do tecto, ao mesmo tempo que se corrige e reordena a sua aparência. Assim, ao espaço corpóreo da construção, de perímetro regular e estável, justapõe-se um espaço ilusório, cujas sucessivas dilatações e contracções dinamizam plasticamente a percepção da envolvente.

Contudo, e ainda que a obra interfira no espaço, as preocupações do autor parecem assentar mais na impressão da imagem, do que na definição de uma “verdade” constructiva. É precisamente por aí que se poderá distinguir a prática deste autor da de Nasoni que atua simultaneamente como quadraturista e arquitecto, evidenciando transferências e simultaneidades entre ambos os campos de acção. Uma prática evidente na Sé do Porto onde a sua participação na renovação do edifício compreende tanto as quadraturas da capela-mor e sacristia (1725-33), como a construção da nova escadaria barroca (1736) e galilé (1737).

A intervenção na sacristia da Sé do Porto compreende o risco da talha e quadratura, organizando-se a composição quadraturista em dois níveis: um de intenção meramente decorativa, até altura da imposta, com falsas molduras e sanefas integrando vãos, pinturas de cavalete, retábulos e arcazes; e outro de claro propósito espacial, que conduz à representação de um espaço de linguagem moderna e de matriz paralelepípedica anulando a curvatura da abóbada medieval.

Apesar da simultaneidade na introdução do género em Lisboa e no Porto, é a partir do círculo de Lisboa que se formam autores nacionais como António Lobo, João Nunes Abreu, Lourenço da Cunha ou Luís Batista e José António Narciso, dos quais poderemos apreciar as suas capacidades em exemplos como os das quadraturas das igrejas de Nossa Senhora da Pena (1719-81), Menino Deus (1731) ou na do Santuário do Cabo Espichel (1740-70). Exibindo-se em todas estas obras a ambição de ruptura da caixa tectónica é também evidente, a partir das arquitecturas representadas, o cruzamento entre o modelo italiano e formulários e temas compositivos

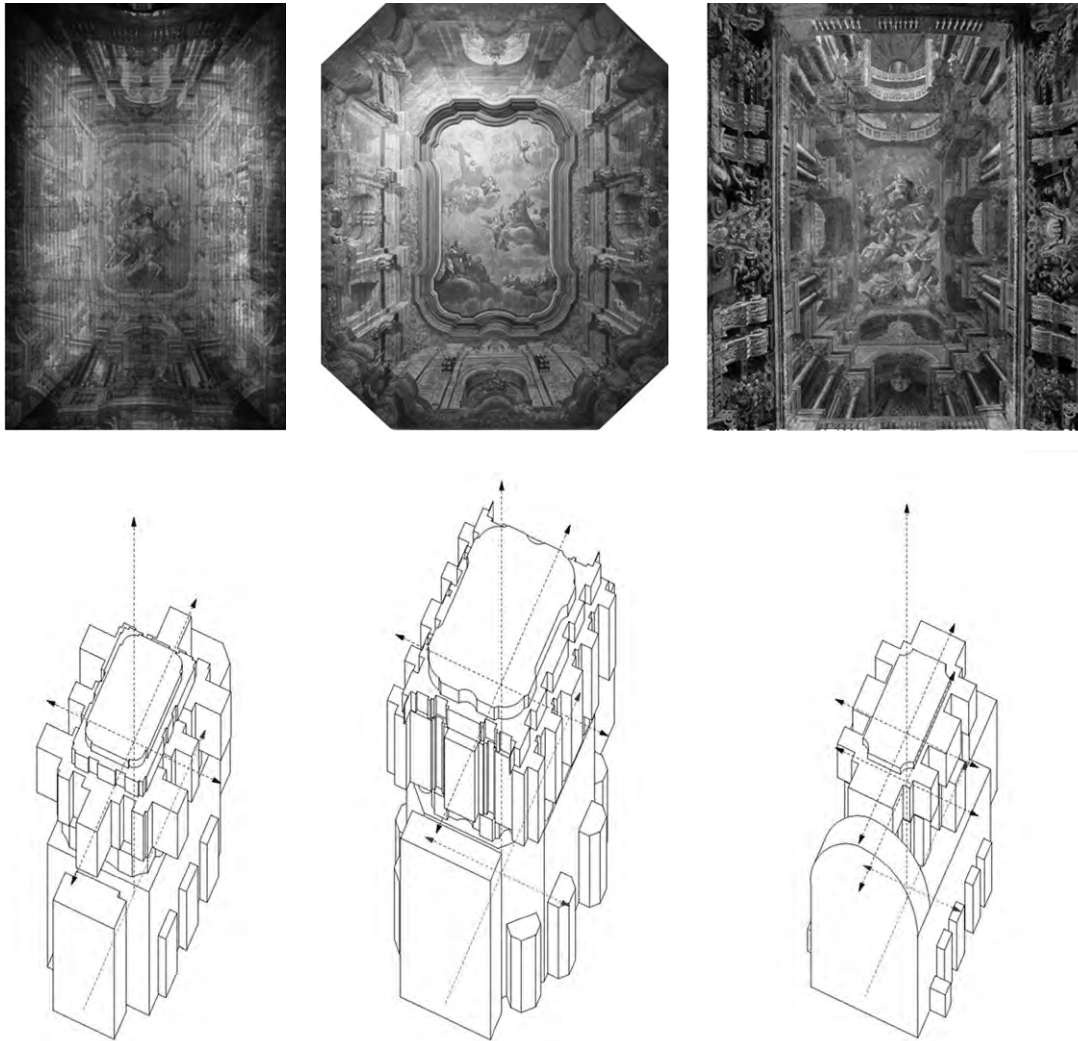


Fig. 1 - Esquemas interpretativos do espaço virtual de: Nossa Senhora da Pena (1781, Lisboa), Luís Baptista; Menino-Deus (1731, Lisboa), João Nunes de Abreu; Nossa Senhora do Cabo (1740-70, Cabo Espichel), Lourenço da Cunha e José António Narciso.

locais, coincidentes aos ensaios e pesquisas da prática construtiva concreta. Preocupações como a dinamização da planta, a rotação e continuidade na modelação mural a par da amplificação visual e dissolução dos limites do espaço construído. [Fig. 1]

Apesar de a prática quadraturista de Nasoni não reverberar para além da sua obra, a sua acção quadraturista e construtiva estende-se para fora do Porto operando, por exemplo, em Lamego, onde o programa de modernização da Sé dá lugar à quadratura na transformação da aparência das naves. No seu seguimento, a robustez arquitectónica da quadratura para o tecto da igreja de Santa Eulália (1739), na Cumieira, afasta-se da aproximação mais decorativa expressa na obra de Lamego. Apesar de desaparecida (1951), pelo estado de ruína avançado, a obra permite-nos relacionar Nasoni a Mateus, nomeadamente ao 3º Morgado (D. António José Botelho Mourão) sendo precisamente a partir da sua datação, e da passagem de Nasoni pela região, que Robert Smith (1966) reclama a presença do autor italiano na obra da Casa de Mateus. Smith atribui-lhe tanto o desenho do corpo central da Casa (dado o paralelismo da matriz organizacional com a do Palácio do Freixo), o esquema de percursos e eixos visuais (na linha das arquitecturas de aparato italianas) ou até a curvatura das cimalthas (cujo desenho encontra paralelo na fachada da Misericórdia do Porto) e frontões invertidos (que são uma imagem de marca do autor Toscano remetendo-nos ao seu contexto de origem e à obra de Bernardo Buontalenti).

Porém, face à sua influência no norte de Portugal, não podemos deixar de considerar a acção do seu discípulo José de Figueiredo Seixas que, tendo trabalhado junto de Nasoni como pintor das obras da Sé do Porto, se distingue no âmbito da arquitectura. Evidenciando também uma transferência entre ambos os campos operativos, em concordância com o percurso do mestre, este não só explora a literatura especializada da época, atestado na sua tradução do tratado de Pozzo, bem como na redacção de obras como a *Arte de Edificar* (desaparecida) e o *Tratado da Ruação* (1762).

Retornando a Nasoni, importa-nos precisamente esta simultaneidade entre arquitecturas imaginárias e construção, nomeadamente no que se refere à importação e ensaio de novos vocabulários formais e espaciais, e que aqui debateremos segundo três temas do âmbito do projecto. Dentro destes temas avaliaremos tanto a novidade introduzida pelo autor italiano como o confronto com a prática construtiva nacional. Porém, tenhamos em atenção que este processo de passagem da acção pictórica à edificatória não é único, coincidindo com o de muitos outros autores italianos chegados a Portugal. Assim, a par de Nasoni que de pintor, decorador e cenógrafo reorienta a sua atividade à arquitectura, também Carlos Leoni assume percurso similar, ou mesmo Carlos Gimac, António Canevari e, posteriormente, Giovanni Bibiena que passam da construção de aparatos cenográficos à arquitectura,

e ainda João Ludovice que de ourives ascende à condição de consultor e arquitecto de D. João V.

A liberdade ornamental explorada por Nasoni no âmbito da quadratura é transposta à pedra, expressando na construção um exacerbado decorativismo, identificado por Bury (1956, 7),¹ a par de um forte sentido visual alicerçado na manipulação preceptiva da construção e adopção da lógica miguel-angelesca de inversão interior-exterior, evidenciada na escadaria barroca da Sé do Porto, e sentido cenográfico do percurso e das relações visuais.

Neste encalce, é precisamente a partir da igreja dos Clérigos de Nasoni (cujos mesmos aspectos poderiam ser evidenciados a partir da Casa de Mateus), que elencamos os três temas da nossa análise: configuração tipológica, modelação plástica das superfícies murais e ordenamento visual do espaço (tomado aqui à escala da urbe em detrimento do espaço interno).

Contextura

A conjectura portuguesa do século XVII retarda a introdução do formulário barroco perpetuando modelos arquitectónicos vinculados a uma rígida geometria oriunda da tradição militar quinhentista. A inércia ao ensaio de novas soluções espaciais decorre da estabilidade do reportório testado e da parca reflexão teórica sobre o classicismo, o que ajuda a explicar muitas das características chãs dos edifícios. Contudo, na sequência da Restauração denotam-se fugas da produção arquitectónica e artística nacional em direcção a modelos do barroco francês e italiano, concomitantes ao processo de afirmação da corte e legitimação política que reclama novos formulários plásticos e espaciais. É no reinado de D. João V que, sob os auspícios do ouro brasileiro e restabelecimento e fortalecimento das relações diplomáticas com as potências políticas e culturais europeias, se cruzam tendências nacionais e internacionais contaminando a produção arquitectónica que na órbita da corte se instrumentaliza sob a retórica do poder. Mesmo assim, ao invés da construção sistemática de um património com uma linguagem e objectivos precisos, o reinado de D. João V (1706-50), é caracterizado por um confronto de ideias traduzido numa variedade de experiências formais e espaciais.

Ao círculo gerado a partir da corte e que domina todo o sul, de carácter clássico e declarada influência italiana, dever-se-á ainda considerar a acção das dioceses do Porto e Braga onde o influxo italiano se cruza com tendências decorativas do norte da Europa. Se no Porto a promoção de grandes obras durante o período da sede vacante (1717-41) marca o ponto de partida do barroco joanino portuense, sendo precisamente nesse contexto que deveremos considerar a novidade introduzida por Nasoni, em Braga a abertura

à novidade Barroca coincide com o bispado de D. Rodrigo de Moura Teles (1704-28), cujo programa construtivo visa conferir à cúria uma imagem magnificente equiparada à da corte.

Configuração tipológica

Cruzando as reverberações do barroco italiano, por via da obra de Nasoni, com a prática construtiva nacional verificamos uma aproximação à configuração da planta segundo o ideal da elipse, ainda que fortemente condicionados pelo quadro cultural espacial.

Se a igreja da Piedade (c. 1664, Santarém), marcara o início de uma nova tendência que se liberta da estrita racionalidade geométrica, introduzindo novidades na composição da planta e relações visuais internas, esta lógica culminou na obra de Santa Engrácia (1682) por João Antunes que, embora filiada no modelo italiano, revela uma estratégia de recorte de ângulos fundamental na demarcação da cultura espacial nacional. Assim, não deixando de se assimilar a influência dos mestres e da tratadística coeva, é por via do recorte angular que os arquitetos portugueses introduzem efeitos de contração, dilatação e dinamização da planta.

Citando diretamente a planimetria da Piedade de Santarém, João Antunes projecta o Noviciado de Arroios (1705, Lisboa) enquanto na igreja do Senhor Jesus da Cruz (1705/10, Barcelos), embora adote matriz coincidente, chanfra vértices, curva arestas e roda polígonos fabricando uma estrutura sem precedentes em Portugal.

Pressupostos coincidentes revelam-se na igreja do Senhor da Pedra (1740, Óbidos) onde Rodrigo Franco toma a matriz hexagonal, geralmente negligenciada por impedir o confronto de módulos equivalentes num mesmo eixo sem quebra de simetria, resolvendo-a sabiamente a partir da distribuição do programa e reforço do enfoque visual. Não obstante as diferenças de escala, poderemos apontar ainda a capela de S. Gonçalo (c. 1712, Aveiro), cuja manipulação planimétrica conduz à deformação do perímetro hexagonal externo do templo integrando num só volume a sacristia contígua ao altar.

Porém, os *exempla* que emanam a partir de Itália assentam no ensaio de planimetrias elípticas, ora contidas no volume paralelepipedico da construção, ora revelando-se no exterior, sendo na reorientação dos eixos e pontos focais internos que se produzem distintos efeitos espaciais. Nesta linha o projeto de Guarini para a comunidade Teatina de Lisboa (1668), exhibe uma estrutura basilical canónica regulada por módulos elípticos que, conseqüentemente, se refletem na ondulação dos planos de contenção espacial. Porém, o plano da igreja é obliterado pela prática construtiva nacional que foge à elipse para encontrar solução para a síntese central/axial a partir de esquemas poligonais.

1. Remates com urnas em chamas e tochas, pergaminhos, conchas de vieira, festões, pendentes ou borlas de folhas e flores, folhas de palmeira, e o frontão quebrado e invertido que tem como referentes a *Porta dei Supplici* (1580, Florença), por Buontalenti para os Uffizi, ou de obras mais tardias como *San Gaetano* (1604-1648, Florença) de Matteo Nigetti.

Se a elipse se afigura como anamorfose do círculo, acentuando a elasticidade da chora gramatical da arquitectura, a mesma lógica é observada na transformação do quadrado em octógono e consequente dilatação longitudinal que lhe confere dinamismo e ênfase visual. Uma tendência testada na desaparecida igreja de Santo Elói (1694, Lisboa), e de cuja fórmula resultam as igrejas do Menino-Deus (1711-37, Lisboa), de Santo Idefonso (1717-30, Porto), de S. Estêvão de Alfama (1732, Lisboa), ou de São João Baptista (1734-47 Campo Maior). Casos que revelam, na sua essência, uma pesquisa concordante aos ecos de modelos italianos assimilando-os, contudo, segundo um modo próprio de construir, fazer e habitar espaço.

Face a esta tendência, não é de estranhar que obras maiores da primeira metade do século XVIII, como a igreja Clérigos ou a Sala Elíptica da Real obra de Mafra, sejam tipologicamente alheias à experiência construtiva nacional. Mais vinculadas ao *modus operandi* italiano do que à tradição poligonal, resultam de mãos estrangeiras reverberando directamente a importação do modelo estrangeiro. Contudo, dever-se-á referir que nas duas situações não se encontra expressão externa da elipse: em Mafra esta é integrada em volume paralelepípedo, fazendo-se o acerto entre o interior e o exterior através do umbral dos 28 vãos; nos Clérigos o volume externo é um prisma de matriz poligonal operando-se a passagem da elipse ao retângulo pelo acerto progressivo dos planos externos ao perímetro interno.

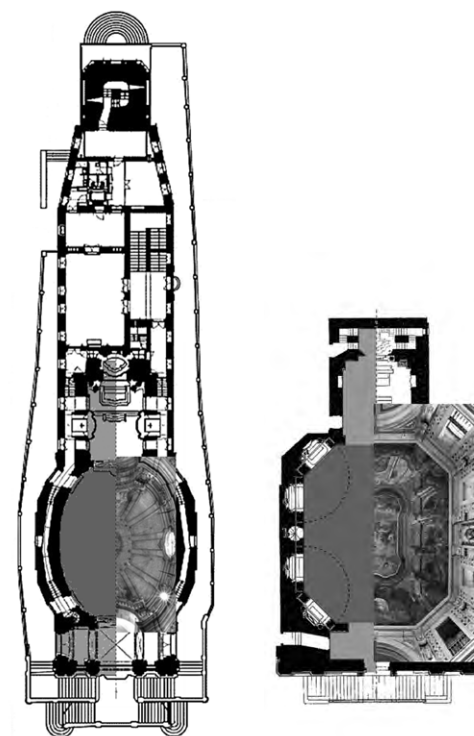
Ainda assim é além-mar, nomeadamente no caso do Barroco mineiro, que assistimos à adopção da elipse e consequente ondulação das superfícies murais. Porventura sob menores constrangimentos de uma tradição construtiva e maior capacidade de experimentação e recepção a novos formulários espaciais, revela-se a importação direta do modelo prontamente implementado, testado e revisto pela cultura local.

Modelação plástica

Consequente ao exercício planimétrico, a modelação plástica das superfícies murais e do espaço converge numa mesma vocação de síntese central/axial. Na lógica barroca as superfícies de contenção espacial são geridas por intermédio da sua dobragem ou ondulação, quebra de ângulos, torção e deformação, em muito apoiada pela manipulação do ornamento arquitectónico, e exploração de contrastes materiais.

O expediente de dobragem da pilastra, regulando a composição murária e enfatizando a coerência estrutural, reforça a ideia de centralidade implícita nos templos de matriz poligonal. Porém, se a resolução de continuidades assenta na dobragem do ornamento, são as alternâncias modulares (cuja métrica

Fig. 2 - Confronto entre esquema de planta elíptica e poligonal com respectiva variação modular e caracterização do tecto através dos casos da Igreja dos clérigos (1732-63), Porto, Nicolau Nasoni, e da igreja do Menino-Deus (1711), Lisboa, João Antunes.



e esquema compositivo se faz corresponder a valências programáticas – capelas laterais, acessos, tribunas e púlpitos) que, a par dos materiais empregues e inserção da capela-mor no corpo do templo, caracterizam distintivamente os casos explorados. Contudo, em todos é comum uma tensão consequente ao cruzamento no centro da nave do eixo longitudinal (entrada/altar) com o eixo transversal consequente à instalação dos púlpitos.

Uma questão que nos Clérigos se subordina à elipse. Assim, ainda que todo o conjunto se unifique na continuidade da superfície envolvente, o espaço é fortemente tencionado pela interrupção da sanca no eixo maior e no eixo menor pela abertura de janelões, acima da sanca.

Contudo, se a unidade da envolvente é operada por dobragem dos elementos construtivos e ornamentais, alternância modular, homogeneização/hierarquização da estrutura compositiva, o mesmo não se poderá afirmar na relação entre estes e o intradorso da cobertura. A expressiva sanca que define o prisma do corpo da igreja estabelece uma ruptura face à cobertura, ainda que no Menino-Deus a quadratura proponha uma extensão virtual da nave. Nos Clérigos a situação é colmatada pelo desenho da abóbada que prolongam o impulso vertical das pilastras que organizam a superfície envolvente de modo a encerrar o espaço. [Fig. 2]

Acerca da modelação de fachada detetam-se entre nós dois casos que se aproximam da ondulação contínua da superfície. A fachada de Santa Engrácia, da qual Varela Gomes (2006, 520)

considera a possibilidade de ressoar a proposta de Guarini para Santa Maria da Divina Providência (1668, Lisboa), e a fachada de Nossa Senhora dos Congregados do Oratório de S. Filipe Néri (1697, Estremoz). Apesar da obra do mestre italiano não se concretizar, e sendo difícil comprovar uma suposta interpretação deste projecto por João Antunes, poder-se-á falar na tentativa de assimilação de um gosto que, subordinado às condicionantes nacionais, tende progressivamente a uma solução mais compacta e próxima do plano.

Na obra de Nasoni, ainda que a aparência externa não siga uma modelação curva da fachada, o plano é corrompido pela tridimensionalidade do ornamento arquitectónico e consequente desmontagem da superfície, porventura seguindo uma estratégia oriunda da cenografia dispondo níveis da composição a distintas profundidades, a par da complexificação do recorte da cimalha que deixa de se subordinar ao volume da construção. A sua prática aponta assim uma via de fuga, ainda que não deixe cair o compromisso com o plano mural, à semelhança dos exemplos em que a modelação da fachada se acentua revelando lógicas internas. É o caso da igreja do Senhor Jesus da Piedade (1753, Elvas) cujo polígono interno se repercute directamente no volume externo e disposição das torres sineiras de acordo com os chanfros da planta. Uma via que confere uma concavidade aparente à fachada, envolvendo o observador na aproximação/entrada ao edifício, ao mesmo tempo que as arestas dos volumes são desmontadas por recurso a pilastras a 45° nos cunhais. Uma solução que unifica o perímetro construído imprimindo à superfície envolvente uma aparência contínua.²

2. Uma solução, amplamente disseminada na Europa germânica e Brasil, e que entrará em Portugal possivelmente por via de comunidades emigradas imbuídas de novos modelos espaciais e imagéticos.

Ordenamento visual

O ordenamento visual do espaço por Nasoni é consequente tanto à definição de matrizes axiais (que organizam simultaneamente o programa, percursos e sequência cenográfica proporcionada) potenciadoras da dominância de pontos focais reclamando a presença da obra à escala urbana.

Se as directrizes italianas valorizam o edifício como agente na composição da imagem da urbe, em Portugal essa importação ganha maior significado uma vez que não há intervenções urbanas de relevo que transformem a cidade polarizando a sua imagem, espaços e, consequentemente, a sua vivência. Assim, se na galilé da Sé do Porto é evidente a reorganização do sentido de acesso ao templo e respectiva imagem face aos espaços abertos envolventes, cumprindo as recomendações tridentinas na proeminência urbana do templo, o mesmo se verifica na igreja de S. Francisco de Paula (1753, Lisboa) onde Oliveira Bernardes retira partido da acidentada topografia para engrandecer em



Fig. 3 - Igreja de São Sebastião das Carvalheiras (1715), Braga, Manuel Pinto Vilalobos; Igreja dos Clérigos (1732-63), Porto, Nicolau Nasoni.

altura a fachada e construir escadório, no interior da galilé, acentuando a teatralidade do acesso. Nesta lógica, verifica-se, com grande ênfase por parte dos mestres barrocos, que as igrejas se desvinculam de uma orientação canónica para se reorientar à cidade valorizando-se o seu papel articulador por via da fachada (orientada a eixo urbano vizinho) e torre sineira (referente vertical que anuncia a sua presença). [Fig. 3] É o caso da Igreja de São Sebastião das Carvalheiras (1715, Braga), de Manuel Pinto Vilalobos, que se funda na organização de distintos volumes ao longo do seu eixo longitudinal (capela - prisma octogonal, sacristia - prisma retangular, torre sineira - prisma quadrado), para nessa sequência evidenciar a presença do templo na urbe e respectivo percurso de aproximação. A sequência parece revelar uma tendência portuguesa, conforme evidencia Pais Da Silva (1983), em estender o eixo longitudinal da construção, colocando a sacristia atrás da capela-mor, e que a escola regional de Braga potencia ao colocar a torre na zona posterior do templo. Uma particularidade estrutural, já ensaiada na igreja de S. Vicente (1691, Braga), e que se terá repercutido na estrutura do conjunto dos Clérigos delineada por Nasoni. Uma matriz onde confluem simultaneamente influências como a implantação, articulação volumétrica e escadaria de ingresso que, ao colocar o mote no acesso, transfere para o ambiente urbano referentes das igrejas de peregrinação. Por outro lado, esta acentuação cenográfica na relação com a cidade é enfatizada no conjunto dos clérigos por relações visuais à grande escala como a relação com a Porta de Carros. Deste ponto, porventura o principal acesso à cidade a partir de Norte, o olhar do observador abria-se lateralmente a dois eixos monumentalizantes culminando um nos Clérigos e outro em Santo Ildefonso, os quais dialogavam por via da verticalidade da torre e do obelisco, respectivamente. [Fig. 4]

Um caso raro em Portugal, onde as estruturas construídas evidenciam flagrantemente uma concepção mais complexiva dos percursos e visualidade entendidos entre a escala da obra de arquitetura e o desenho da cidade. Situações que também raramente se incluem no interior do tecido edificado sendo, modo geral, externos à urbe consolidada como o caso de Queluz (no desenho dos percursos de aproximação, praça de recepção ou pátio de honra, organização paisagística através dos jardins e tapada envolvente), o conjunto de Santo Antão do Tojal (na definição de microcosmos urbano a partir de eixos e definição de praça), ou dos santuários de peregrinação (como o do Bom Jesus do Monte, Braga,) cuja integração paisagística retira partido da grande escala do território na implantação das vias-sacras, terreiros, escadórios e percursos que culminam no templo.



Fig. 4 - Implantação e relação visual entre as igrejas dos clérigos (1732-63), e de Santo Ildefonso (1717-39), Porto.

Conclusão

Fechando o discurso, a questão apresentada assenta na sua essência em opções de partidos geométricos distintos, polarizados entre o modelo italiano e uma prática portuguesa, mas que convergem na persecução de valores espaciais comuns subjacentes ao espírito da época. Assim, não havendo diferenças de conteúdo, uma vez que a mesma matéria da ciência geométrica e matemática circulava entre ambos os círculos, o que se verifica é que as opções geradas, e respetivo emprego na prática projectual, refletem contexturas técnicas e culturais distintas, ainda que sistematicamente se cruzem e contaminem.

Confrontando a planta da igreja dos Clérigos com a da igreja de Santo Ildefonso, estas revelam concordâncias ao nível de uma procura comum, disciplinada ao sistema espacial coevo altamente valorizador de dinâmicas formais e visuais, ainda que se distingam pelo modo de operar a forma construída.

Ainda assim levanta-se a questão: será que aos contributos e novidades proporcionadas pela acção de Nasoni não se deveria também considerar a sua contaminação por um modo de fazer local? Vejamos. Se a tradição nacional parece encaixar na opção de formas poligonais, o processo de transformação do polígono regular da planta em entidade dinâmica revela-se como passagem natural do retângulo à elipse, na medida que ampliando-se sucessivamente o número de chanfros se conduziria, no infinito, à coincidência com a elipse (Xavier 2013, 357-358), e que na igreja dos Clérigos encontramos precisamente uma operação de sentido inverso entre a elipse interna e a caixa poligonal que a inclui.

Bibliografia

- BURY, J. B. 1956. Late Baroque and Rococo in North Portugal. *Journal of the Society of Architectural Historians* 15(3): 7-15.
- CABELEIRA, João. 2015. *Arquitecturas Imaginárias. Espaço real e ilusório no Barroco português*. Ph.D. thesis University of Minho.
- PAIS DA SILVA, Jorge Henriques. 1983. *Estudos sobre o Maneirismo*. Lisboa; Editorial Estampa.
- SMITH, Robert. 1966. *Nicolau Nasoni: arquitecto do Porto*. Lisboa: Livros Horizonte.
- VARELA GOMES, Paulo. 2000. Guarini e il Portogallo. AA.VV. *Guarini*. Torino: Umberto Allemandi & C.: 515-523.
- XAVIER, J. P. 2013. *Perspectiva e Arquitectura no Barroco em Portugal*. AA.VV. *La Prática de la Perspectiva*. Granada: Universidad de Granada: 333-374.

Opera and theatre in Porto in the 1770s: Italianisation, but to what extent?

Ópera e teatro no Porto nos anos de 1770: Italianização, mas até que ponto?

ABSTRACT

When Niccolò Nasoni died, in the 1770s, Italian culture was already fully established in Portugal. In the theatre this is more than evident, both through Italian opera and spoken theatre, where, in Portuguese translation, dramatists such as Pietro Metastasio and Carlo Goldoni were particularly popular. An analysis of the 1770 opera repertoire and the 1778 spoken theatre repertoire, as performed in Porto, makes this clear. However, it also shows how various Portuguese traditions not only remained intact but how, in some instances, they came to transform Italian theatrical traditions.

RESUMO

Quando Niccolò Nasoni morreu, na década de 1770, a cultura italiana já estava bem enraizada em Portugal. No teatro torna-se evidente, quer na ópera italiana quer no teatro declamado, onde, em tradução portuguesa, dramaturgos como Pietro Metastasio e Carlo Goldoni eram especialmente populares. A análise do repertório operático de 1770, bem como o do teatro declamado de 1778, encenados no Porto, esclarece este facto. Demonstra igualmente, contudo, como várias tradições portuguesas não só permaneceram intactas mas como, em certos casos, chegaram a transformar tradições teatrais italianas.

* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – CESEM

Introduction

The impact of Italian opera in Portugal was enormous. By the time of Niccolò Nasoni's death, in 1773, like other aspects of Italian culture that had entered the country in the course of the eighteenth century, it had thoroughly taken root. This did not, however, mean that it had occupied Portuguese stages to the exclusion of all else. On the contrary, the Portuguese, both at home and in the colonies, most notably Brazil, developed theatrical traditions and paradigms of their own. In this text, I would like to propose a possible reading of the repertoires performed in Porto, in the 1770s, from the little that we know. This will be done from a few, mostly documental, sources that have come down to us, since no relevant musical sources from Porto at this time have survived. In doing so, I aim to show how Italian opera not only existed in its own right, but also both infiltrated Portuguese theatre (in which it was not alone) and itself underwent transformation in the Luso-Brazilian context – a crossing of multiple traditions in a constant state of accommodation and flux.

The only theatre in Porto, the Teatro do Corpo da Guarda, was not purpose-built but simply a converted stable belonging to the Duke of Lafões. Performing conditions were extremely poor. With regard to the repertoire in the 1770s I would make reference to four sources that refer to specific works. Firstly, there is a printed edition of the libretto, that is to say, the dramatic text, dated 1772, for *Demofonte*, with music by David Perez; this is reinforced by an eyewitness account, by the English visitor Richard Twiss, who described the production damningly as “done suitably to the place it was done in” (cited Brito 1989, 114). We possess a list of Italian operas performed and the respective company for 1770, in Cacciò's *Indice de' spettacoli teatrali di tutto l'anno* for that year (*id.*, *ibid.*). Lastly, a document is preserved in the Torre do Tombo National Archive, which lists the comedias and entremeses performed at the theatre between 24 April and 11 December 1778 (*id.*, 115).

Italian operas

If we begin by taking the Italian operas, we find them divided into the two standard categories of the period: opera seria (serious opera) and *opera buffa* (comic opera). With the exception of the Perez *Demofonte*, we have no indication of the composer of the music, since Cacciò does not provide this information. Nevertheless, there are various observations to be made.

Firstly, the texts of all the *opera serie* – not only *Demofonte*, but also *Achille in Sciro*, *La Didone abbandonata* and *Il Demetrio* – were by Pietro Metastasio, the Austro-Hungarian Imperial Court

Year	Title	Possible attributions
1770	<i>L'Achille</i>	Pietro Metastasio/?
	<i>La Didone abbandonata</i>	Pietro Metastasio/?
	<i>Il Demetrio</i>	Pietro Metastasio/?
	<i>Li francesi brillanti</i>	Pasquale Mililoti/Giovanni Paisiello
	<i>La serva spiritosa</i>	?/Pasquale Anfossi
	<i>Il buovo d'Antona</i>	Carlo Goldoni/Tommaso Traetta
	<i>Le due servi rivali</i>	Pietro Chiari/Tommaso Traetta
1772	<i>Demofonte</i>	Pietro Metastasio/David Perez

Table 1 – Italian operas performed in Porto in the 1770s

poet, whose popularity throughout Europe in the mid-eighteenth century, and notably in Portugal, was a truly remarkable phenomenon. It is owing to the fact that they were so popular, and so many composers set his texts, that we cannot be certain whose versions were performed in Porto. [Fig. 1]

By contrast, we can readily identify the composer, and, in most cases, also the librettist, of the *opere buffe*: *Li francesi brillanti*, by Giovanni Paisiello with a text by Pasquale Mililoti; *La serva spiritosa*, by Pasquale Anfossi, the librettist being unknown; *Il buovo d'Antona*, by Tommaso Traetta with a text by Carlo Goldoni; and lastly *Le due servi rivali* also by Traetta, with a text by Pietro Chiari. What we notice here, then, is that in the comic genre no single dramatist stands out, but among them was Carlo Goldoni, whose popularity in Portuguese theatres, as a playwright, as distinct from librettist, was to become as great as, if not even greater than, Metastasio's, as we shall see shortly.



Fig. 1 – Engraving of Pietro Metastasio, frontispiece of *Opere del Signor Abbate Pietro Metastasio*, Nizza, Società Tipografica, 1785, vol. 1. (Author's collection)

The 1778 document

The 1778 document, while it distinguishes in very generic terms between *comedias*, i.e. main works, in three acts, and *entremezes*, in a single act, hides the true range of theatrical genres that these very broad categories included, and, in so doing, the extent to which music also formed an intrinsic part of many of them.

However, before we examine these genres one by one, it is important to correct some of the attributions, since this is materially important for the discussion that follows. *Tamerlão na Persia*, the short title for an extremely popular and widely disseminated play, *Os trágicos efeitos da impaciência de Tamerlão na Pérsia*, was not based on a text by Apostolo Zeno but by Agostin Piovene (Cranmer 2017, 106). *A esposa persiana*,

COMEDIAS

Title	Attribution	Corrections	Repertoire type
<i>Tamerlão na Persia</i>	Apostolo Zeno	Agostin Piovene	Portuguese opera
<i>A Esposa Persiana</i>	P. Metastasio	Carlo Goldoni	Goldonian comedy
<i>O Amor da Patria</i>	Carlos Goldoni		Goldonian comedy
<i>Os amantes Zelosos</i>	Carlos Goldoni		Goldonian comedy
<i>O Amante Militar</i>	Carlos Goldoni		Goldonian comedy
<i>Dido Desamparada</i>	P. Metastasio		Portuguese opera
<i>O Mentiroso</i>	Carlos Goldoni		Goldonian comedy
<i>O Criado de dois amos</i>	Carlos Goldoni		Goldonian comedy
<i>O Convidado de Pedra</i>	Carlos Goldoni		Goldonian comedy
<i>A Peruviana</i>	Carlos Goldoni		Goldonian comedy
<i>Mayor ventura de Amor</i>	Anonymo		old Spanish-inspired <i>comedia</i>
<i>Disperates de hum acerto</i>	Anonymo		old Spanish-inspired <i>comedia</i>
<i>Acertos de hum disparate</i>	Anonymo		old Spanish-inspired <i>comedia</i>
<i>Industrias de Sarilho</i>	Anonymo		old Spanish-inspired <i>comedia</i>
<i>Adriano em Siria</i>	Alex. Antonio	Pietro Metastasio, adapted	Portuguese opera
<i>Adolonimo em Sydonia</i>	Alex. Antonio	Apostolo Zeno, adapted	Portuguese opera
<i>A Olimpiade</i>	P. Metastasio		Portuguese opera?
<i>A Criada mais generosa</i>	Anonymo	Carlo Gwoldoni?	Goldonian comedy
<i>O precipisio de Faetonte</i>	A. José		Portuguese opera
<i>A família do Antiquario</i>	Goldoni		Goldonian comedy
<i>Demofonte em Tracia</i>	Metastasio		Portuguese opera?

ENTREMEZES

Title	Attribution	Repertoire type
<i>O Rustico desprezado</i>	Anonymo	entremez
<i>O velho Peralta</i>	Anonymo	entremez
<i>O velho scismatico</i>	Anonymo	entremez
<i>O criado astucioso</i>	Anonymo	entremez
<i>A Saloya fingida</i>	Anonymo	entremez
<i>A velha presumida</i>	Anonymo	entremez
<i>A Floreira</i>	Anonymo	entremez
<i>Os Amantes jocosos</i>	Anonymo	entremez
<i>O cazamento industrioso</i>	Anonymo	entremez

Table 2 - List of plays staged at the Teatro da Guarda, Porto, 24 April to 11 December 1778

was not by Metastasio, but by Goldoni. *Adriano em Síria* and *Adolonimo em Sidónia* were not by Alexandre António [de Lima] but, respectively, by Metastasio and by Zeno, though Lima may well have been responsible for their translation and adaptation.

Comedias

The *comedias* mentioned, with the exception of the occasional work *O amor da Pátria*, by Goldoni, were all very mainstream plays and all of these underwent printed editions in Lisbon in the second half of the 18th century. However, they may be divided in terms of their musical-dramatic typologies into three distinct categories: old Spanish-inspired comedias, Goldonian comedies and Portuguese operas.¹

The plays belonging to the first category – what I have called “old Spanish-style comedias” – are *Maior ventura de Amor*, *Disparates de um acerto*, *Acertos de um disparate* and *Industrias de Sarilho*. The fact that they appear as a group in the 1778 document, numbers 11 to 14, suggests that they were felt, in some sense to be similar by the compiler of the list, or were staged in succession as a “thematic” group. All were originally published in Lisbon in the 1740s, when cheap *folhetos*, or chapbooks, came on to the market for the first time, making theatrical texts easily available for domestic use. This was occasioned by the prohibition of all public entertainments in Lisbon, as an act of public penitence, following the stroke that King João V suffered in 1742. All public theatres remained closed until the King’s death in 1750. Among the characteristics of these plays, which they share with Spanish theatre of the early

1. For a fuller discussion of the *comedia* repertoires, see Cranmer 2017, chapter 5

18th century, is the fact that they are all in verse, not prose, make no reference to any kind of music, but typically do make use of fixed-form poems, especially sonnets, *decimas* and *oitavas*. This is particularly true of *Maior ventura de Amor* and *Acertos de um disparate*, but there are also several such poems in *Disparates de um acerto*. Everything indicates that these plays were not new (since the theatres were closed), but rather represent an older repertoire from the early decades of the 18th century, which had hitherto circulated only in manuscript copies, but which, with the new market for domestic use, began to come out in printed editions.

The second group is made up of the nine comedies certainly attributable to Goldoni, but also *A criada mais generosa*, which may also be based on one of his texts. Again, if we except *O Amor da Pátria*, for which we have no Portuguese source, the Goldoni comedies share the fact that the printed folheto editions give no indication of the use of any kind of lyrical element – musical or poetical. This question, however, should not be taken at face value. We know, for example, from a list of his works that Marcos Portugal produced in 1809 (the so-called *Relação autógrafa*), that during his years as musical director at the Teatro do Salitre, probably from 1784 until 1792, he composed music for *O amante militar*, though the music itself does not survive. [Fig. 2]

Moreover, music used in Rio de Janeiro between 1778 and 1790, does survive for two other Goldoni comedies *O capitão Belisário* and *A mulher amorosa* (preserved at the Paço Ducal, Vila Viçosa, with the call-marks respectively: A.M. G prática 117.20 e 117.30) – as well as for other comedies by other dramatists popular in Portugal and Brazil in the 1770's to early 90's, though the printed editions of the respective texts, published in Lisbon, make no reference to any kind of music. Furthermore, the use of substantial music in such plays is confirmed by the rare descriptions we have in reports, travellers' descriptions and letters, from both Portugal and Brazil. We have every reason to suppose, therefore, that music would also have been used in the Goldoni productions in Porto.

And what kind of music would that have been? Though the musical sources of this repertoire are often anonymous, there are enough attributions, and pieces that it has been possible to identify through other means, to show that these were systematically arias and duets taken from Italian operas, by the leading composers of the time, such as Perez, Traetta, Piccinni, Anfossi, Pietro Guglielmi and even Gluck. These were provided with new texts in Portuguese, often quite different in meaning from their original Italian texts. Thus while the music is that of Italian opera, it has been accommodated to the needs of Portuguese theatre.

Both the most complex and, from a historical perspective, the most interesting of the repertoires performed in Porto was that of the “Portuguese operas”². As a starting point, we should take *Precipício de Faetonte*, number 19 in the 1778 document,

2. For a fuller discussion of the Portuguese opera genre, see Cranmer 2017, chapters 3 and 4.

Fig. 2 - Edition of the comedy *O amante militar*, published by Domingos Gonalves, Lisbon, in 1779. Though it lacks any attribution, the text is a translation of Goldoni. (Author's collection)



correctly attributed to António José da Silva, “the Jew”. He was born in Rio de Janeiro in 1705, emigrated to Lisbon with his parents, while still a child, was condemned by the Inquisition as a heretic and burnt at the stake in 1739. *Precipício de Faetonte* was the last and most Italianate of his eight opera texts, premiered at Lisbon’s Teatro do Bairro Alto in January 1739, when the dramatist was already imprisoned.

What characterises António José’s opera texts, beginning with *Vida do Grande Quixote de la Mancha* (1733), is the way in which he not only introduces novel elements, such as the use of prose for his dialogues, but also builds on paradigms found particularly in Spanish theatre of the 1720s, namely in zarzuelas and occasional, celebratory works, though some of these features were themselves imported from other traditions. Firstly, they include a varying number of sung items – designated *aria*, *aria a dos*, *aria a tres*, etc., “*aria*” being an Italianate term, as opposed to *coplas* and *estribillos*. These arias were invariably *da capo* Italian opera-style arias. However, there were also a few sung minuets, that is to say, of French inspiration. All of these sung numbers were designated *cantoria* in the musical sources, but *aria* or, occasionally, *minuete*, when relevant, in the text sources. At the same time, various of his operas include another lyrical element, namely fixed-form poems: sonnets and *décimas*. Thus the textural contrast of recitative and aria of Italian opera, is replaced by a similar, yet distinct, contrast, between prose (for the dialogues) and verse, which could include

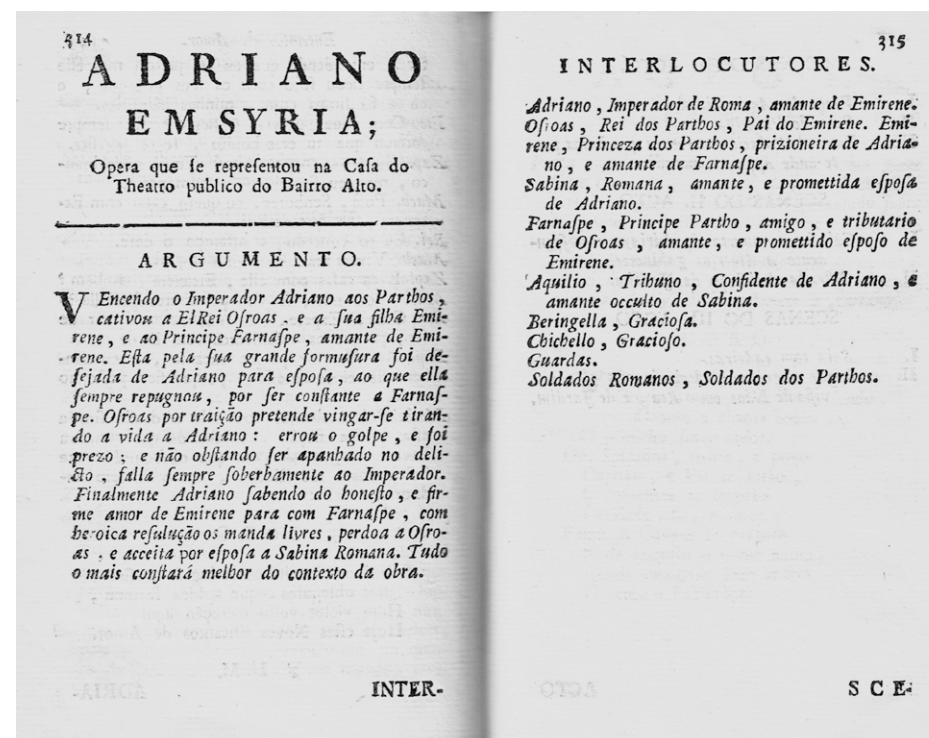


Fig. 3 - Plot and *dramatis personae* of *Adriano em Siria*, by Metastasio, translated and adapted as a Portuguese opera, for performance at Lisbon’s Teatro do Bairro Alto. Notice the inclusion of the two added comic characters (*graciosos*): Beringella (literally ‘aubergine’) and Chichello (literally ‘slipper’). Originally published in *Operas Portuguezas*, 1746, vol. 1; reprinted in *Theatro comico Portuguez*, Lisbon, Simão Thaddeo Ferreira, vol. 3, 1790. (Author’s collection)

recited poems as well as accompanied recitatives, arias, duets, ensembles and choruses.

António José importantly made another innovation, though once again possible models can be found in other traditions (in Italy, Spain and France, at least), namely the systematic inclusion of *graciosos*, or comic characters, among what were otherwise noble characters. There were always at least two – one of each sex – and sometimes more.

The first six of António José’s operas were in two parts, following the Spanish tendency in *zarzuelas*, but the last two were in three acts, like Italian operas of the period. There is also a gradual tendency for both *cantorias* and fixed-form poems to appear at scene ends, as in Italian opera, again particularly noticeable in the later operas. In *Precipício de Faetonte* he goes so far as to include an aria actually in Italian, evidently intended as a parody of Italian opera. This progressive Italianisation is altogether unsurprising, bearing in mind that the first Italian opera produced at a public Portuguese theatre was in 1735 and that it was an immediate success.

The original music for *Precipício de Faetonte* was by António Teixeira, but following the practice of the time, by 1778, almost forty years after its original production in Lisbon, various *cantorias* would have been cut, substituted or altered. The surviving source, at the University of Coimbra General Library (MM 876), from around 1790, contains little of what we can suppose to have been the original music.

The musical-dramatic paradigm that António José established in his operas was quickly taken up by other dramatists, most notably Alexandre António de Lima. As well as producing more original works, he may well also have been responsible for the first known adaptations of Italian opera texts to bring them in line with the new Portuguese opera model. Among those published in two volumes entitled *Operas Portuguezas*, in 1746, were *Filinto perseguido e exaltado*, an adaptation of Metastasio's *Siroe*, and two of the so-called *comédias* performed in Porto, *Adriano em Siria* and *Adolonimo em Sidónia*. After the Lisbon earthquake, from the 1760s to at least the 1780s we find a plethora of such adaptations, including two others performed in Porto in 1778: *Tamerlão na Pérsia* and *Dido desamparada*, a version of Metastasio's *La Didone abbandonata*. [Fig. 3]

Collectively, these works share the addition of at least two *graciosos*, varying degrees of interaction between these comic characters and the nobles that they serve: anything from complete isolation, as in the *intermezzi* of the Venetian tradition, to full integration, as occurred in certain instances in Naples' Teatro San Bartolommeo in the second decade of the 18th century. These comic characters typically also had their own *cantorias*. In many of these adaptations we also find sonnets and *décimas* entirely absent from the Italian originals on which they were often based. Thus, they also share the essential division of the Portuguese opera, between prose dialogues and verse lyrical moments, whether declaimed or sung, as distinct from recitative and aria. In other words, the stage-works that began as Italian operas were not simply translated into Portuguese but transformed into Portuguese operas, gaining features belonging to a different theatrical model.

The Porto document of 1778 also mentions two other Metastasio texts: *A olimpiade and Demofonte em Trácia*. From the titles alone, we cannot tell whether these were Portuguese translations more faithful to the originals than the adaptations cited, or whether these too had undergone similar modifications, for there were also popular versions of both of these, with new titles and added comic characters³.

Entremezes

I come finally to the one-act interval and after-pieces, known as *entremezes*⁴. With the exception of *O casamento industrioso*, all had printed editions published in Lisbon in the 1770s and early 80s. As we saw with the Goldonian comedies, and one could give other examples besides these, the absence of references to music in the published texts cannot be taken in itself as a guarantee that there was no music. However, everything indicates that among the *entremezes* there were, in fact, two traditions, some of them contemplating sung numbers and others not. There

3. *As rigorozas leis da amizade cumpridas em a Olimpiade* and *Mais vale amor do que hum reyno* respectively.

4. For a fuller discussion of this repertoire, see Cranmer 2017, chapter 6.

are indications of music, either through the inclusion of the sung texts or simply through stage directions, in four of them: *O velho peralta* (5 numbers), *A saloia fingida* (also 5 numbers), *A floreira* (6 numbers) and *Os amantes jocosos* (3 numbers).

No music has been found for any of these, but there is a musical source at the University of Coimbra General Library for another *entremez* of this period, *O entremez da peregrina* (MM 877), which in terms of its musical-dramatic typology, as revealed by the word text, is very similar to *A saloia fingida* and *A floreira*. From this we see that the music is thoroughly Italianate in many respects, but there is one aria-type that is specifically Portuguese: the *aria de pregão*, or street-call aria. These arias begin systematically with the calls of street vendors of flowers, vegetables, fruit, fish, dairy products, etc., which continue into an aria. Thus we have in these *entremezes*, side by side, both Italian and utterly Portuguese arias. From the late 1770s onwards the non-Italian arias would gradually gain in importance in the *entremezes*, through the introduction of Luso-Brazilian *modinhas* and *lunduns*, and Spanish *seguidillas*.

Conclusion

To conclude, as I stated at the outset and I hope I have shown, the presence and influence of Italian opera in Portuguese theatres, and specifically in Porto in the 1770s, is both undeniable and ever-present. At the same time, there were Portuguese traditions that both absorbed, accommodated and transformed that influence. This was not something sudden or even gradual in the sense of a slow evolution, but rather a phenomenon in constant flux, with advances and retreats, varying from one work to the next, according to the characteristics of the text, the taste of dramatists, composers and musical directors, or simply personal whim.

Bibliography cited

BRITO, Manuel Carlos. 1989. *Opera in eighteenth-century Portugal*. Cambridge: Cambridge University Press.

CRANMER, David. 2017. *Peças de um mosaico: temas da história da Música referentes a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM.

Operas Portuguezas, que se representaram nos Theatros publicos desta Corte. Bairro Alto, e Mouraria. 1746. Lisboa: Na Officin. de Ignacio Rodrigues. 2 vv.

Arquitetura barroca: cenografia e acústica

Baroque architecture: scenography and acoustics

RESUMO

A memória de uma cultura e de um País traduz-se no seu património material e imaterial. O espaço barroco, em particular a arquitetura religiosa, conduz a uma leitura indissociável entre arquitetura, música, som e cenografia. Investigações recentes no domínio da acústica de edifícios revelaram que o condicionamento acústico adotado na época, aparentemente empírico, era já provido de condições propícias ao exercício de determinadas práticas musicais. Neste contexto, apresenta-se uma reflexão sobre o contributo de Nicolau Nasoni, concretizado na Igreja e Torre dos Clérigos (Porto).

ABSTRACT

Material and immaterial heritage translates the memory of a culture and a Country. Baroque space, particularly the religious architecture, leads to an inseparable link between architecture, music, sound and scenography. Recent research in the field of building acoustics has revealed that acoustical conditioning adopted at the time, apparently empirical, already provided a proper condition to the exercise of certain musical practices. In this context, it is presented a reflection on the contribution of Nicolau Nasoni, accomplished in the Church and Tower of the Clérigos (Porto).

* Departamento de Engenharia Civil e Arquitetura da Universidade da Beira Interior, Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedade - CIDEHUS, Laboratório de Paisagens, Património e Território - Lab2PT

A Irmandade dos Clérigos foi criada em 1707, como resultado da unificação da Confraria de Nossa Senhora da Misericórdia dos Clérigos Pobres, da Irmandade de São Pedro *ad Vincula*, e da Congregação de São Filipe Neri pelo facto de possuírem uma missão semelhante que se constituía na assistência e protecção dos clérigos pobres da cidade do Porto, sendo aprovada em breve de Clemente XI de 6 de Outubro de 1710 (Smith, 1973: 83).

A nova Irmandade dos Clérigos decidiu construir a sua Igreja, dedicada a Nossa Senhora da Assunção, a 31 de Maio de 1731, com traçado de Nicolau Nasoni. Foi iniciada a sua construção em 2 de Junho de 1732, após uma grande cerimónia religiosa (Smith, 1973: 84) e foi sagrada a 12 de Dezembro de 1779 (Pereira 1992: 110). No entanto, a Torre dos Clérigos só viria a ter a sua construção iniciada em 1753 sendo finalizada em 1763. Em 2013 comemorou-se o Jubileu dos 250 anos Torre dos Clérigos.

De facto, a Igreja da nova Irmandade foi construída num local considerado, à época, extra-muros da cidade bem ao sabor da arquitectura barroca que apropriava novos espaços de modo a que fossem pólos dinamizadores de crescimento urbano. Refere Smith que “O sítio da Igreja dos Clérigos era (...) uma terra baldia no lugar da Cruz da Cassoa, na orla da alta planície oeste extramuros da cidade, chamada Campo do Olival. À esquerda estavam as muralhas com as suas torres; à direita levantava-se o Real Recolhimento do Anjo (...), e a Capela do Adro dos Enforcados, mantida com o seu respectivo cemitério pela Santa Casa da Misericórdia, para fazer as exéquias e os enterros dos miseráveis que pereciam na forca. Em frente, descia rapidamente a Calçada da Natividade, hoje Rua dos Clérigos, na direcção da Praça das Hortas e a Igreja dos Congregados, donde subia, em direcção contrária, a rampa da Rua de Santo António [hoje 31 de Janeiro], indo para a Praça da Batalha e Igreja de Santo Ildefonso” (Smith, 1973: 83).

Não foi excepção a escolha de um sítio elevado donde a igreja pudesse dominar visualmente a envolvente e sendo um foco de prestígio não só da Irmandade dos Clérigos como também da própria cidade do Porto (Pereira 1992: 109).

A ampla nave de planta elíptica da Igreja dos Clérigos traduz claramente os propósitos barrocos não só de envolvimento, como de fluidez e espaço infinito (Pereira 1992: 108). Refere também Smith que “No interior dos Clérigos, Nasoni, logo no início da sua carreira de arquitecto, deu as mesmas provas de poder governar com grandeza a ‘música do espaço’ (...)” (Smith, 1973: 91). São de destacar os quatro altares colaterais (Santíssimo Sacramento, Nossa Senhora das Dores, Santo Emídio e Santa Ana) e os dois púlpitos que apresentam um notável trabalho em talha dourada. A cúpula que recobre a nave elíptica assenta sobre seis pilastras. **[Fig. 1]**

A capela-mor possui um altar em mármore e um retábulo da autoria de Manuel dos Santos Porto salientando-se o trono onde se situa uma imagem de Nossa Senhora da Assunção.



Fig. 1 - Detalhe da cúpula da Igreja dos Clérigos.

Deve-se referir igualmente a existência do cadeiral do coro baixo em plena capela-mor assim como dois órgãos de tubos, com caixa entalhada e dourada que sobressaem dispostos simetricamente, em relação ao eixo da capela-mor, tanto do lado da epístola como do lado do evangelho. [Fig. 2]

A fachada principal da Igreja dos Clérigos possui dois pisos e define-se de modo intencional na vertical [Fig. 3] de maneira a assumir claramente a importância que possuía para a cidade (Pereira 1992: 110). Como refere José Fernandes Pereira, esta fachada possuía “(...) uma cenografia trabalhosa que suscitava a empatia do espectador (...)” (Pereira 1992: 110) acrescentando que é “(...) ‘uma vasta pintura cenográfica’ traduzida espetacularmente em arquitectura: painéis com florões, cascas, panejamentos, grinaldas, festões, uma tríplice coroa papal sobre almofada, estátuas de S. Pedro e S. Filipe Neri... Era encimada por um frontão de linhas zigzagueantes, com pilastras terminais e uma cruz central reforçando o jogo ascensional. Era a apoteose dramática do pintor-decorador-arquitecto Nicolau Nasoni que assim moldava definitivamente a fisionomia da cidade.” (Pereira 1992: 110). Robert Smith refere que “Embora profundamente plástica, é uma arquitectura essencialmente de pintor, como aliás é natural, dadas as circunstâncias da sua profissão. É uma arquitectura em que a linha e o adorno quase sempre predominam; é um estilo em que o cenógrafo sempre figura com verdadeiro esplendor.” (Smith, 1973: 57).

As escadas fronteiras à fachada principal tiveram a sua construção entre 1750 e 1754. Segundo José Fernandes Pereira, esta escadaria, sublinhava “(...) o pendor teatral do local, reforçado pela decoração que acompanha o seu desenvolvimento. (...) Dir-se-ia uma igreja de peregrinação imposta à cidade, que a exclui e a atrai simultaneamente.” (Pereira 1992: 110-111).

A Torre dos Clérigos encima uma construção utilitária constituída por uma casa de planta poligonal e um hospital que surgem no seguimento da igreja dos Clérigos. [Fig. 4] Com os seus 75,6 metros, a torre, divide-se em seis zonas repartidas por quatro andares (Pereira 1992: 114-115). Refere Smith que “A Casa dos Clérigos tem duas fachadas, norte e sul, nenhuma das quais prima pela sua regularidade ou imponência. Dão a impressão de arquitectura utilitária, própria de uma enfermaria, fazendo uma cortina necessária entre a monumental fachada da igreja e a majestosa torre” (Smith, 1973: 91).

Segundo João P. Xavier, em 1995, foi instalado um carrilhão com 49 sinos. Tendo este facto transformado a Torre dos Clérigos num elemento de referência e de destaque funcionando quase como um “farol” ou foco (Xavier, 2017: 385).

Os sinos, inicialmente anunciavam o tempo, o início dos ofícios ou ainda outros serviços com carácter de excepção, destacando-se claramente nas ocasiões solenes. Não é em vão que Xavier



Fig. 2 - Capela-mor da Igreja dos Clérigos com destaque para os dois órgãos de tubos simétricos.

Fig. 3 - Fachada da Igreja dos Clérigos.



considera a Igreja e Torre dos Clérigos como um instrumento barroco gerado pela torre com o seu carrilhão de 49 sinos e pela Igreja com os seus dois órgãos de tubos a que se podia juntar uma orquestra e coros (Xavier, 2017:383-404).

Nos espaços destinados à prática religiosa é fundamental a audição de sons agradáveis, com um nível adequado e que proporcionem um ambiente propício para o silêncio, a reflexão, a exploração da identidade interior e a audição da palavra e de música sacra com a qualidade adequada (Lanzinha, Nepomuceno, Martins, Reis, Alves 2015: 17-26).

Actualmente, a conceção acústica de um espaço que se prevê ser destinado a atividades religiosas pode ser realizada e otimizada com recurso à modelação e simulação através de aplicações informáticas ou de medições em modelos reduzidos, definindo a melhor organização e configuração dos espaços e as volumetrias mais adequadas e escolhendo os revestimentos superficiais para proporcionar as condições desejadas. Já o estudo e tratamento acústico de espaços existentes, muitas vezes em imóveis de interesse histórico ou patrimonial, como é o caso da Igreja dos Clérigos, apresentam alguma complexidade, pois nem sempre é possível alterar as situações existentes, devido à distribuição, configuração e volumetria desses espaços e diferentes tipos de revestimentos e ornamentação das superfícies interiores (Lanzinha, Nepomuceno, Martins, Reis, Alves 2015: 17-26).

A transmissão caótica das ondas sonoras num recinto fechado e especialmente reverberante ocasiona sempre problemas de inteligibilidade da palavra. Estes espaços podem ser convenientemente estudados e os eventuais problemas solucionados com recurso a soluções de correção acústica. Para

Fig. 4 - Igreja, Casa e Torre dos Clérigos.



o efeito é necessário explorar, com medições no local, as condições reais de comportamento acústico e em especial conhecer os tempos de reverberação e comparar os resultados obtidos com as recomendações atuais para este tipo de espaços (Lanzinha, Nepomuceno, Martins, Reis, Alves 2015: 17-26).

A acústica de espaços religiosos mais antigos foi desenvolvida, provavelmente, com base em formulações empíricas pois são relativamente recentes os conhecimentos científicos no domínio da física das construções, como disciplina, e em especial da acústica de edifícios. Apenas no final do século XIX foram realizados os estudos científicos que permitiram, por exemplo, descrever o fenómeno da reverberação nos espaços interiores para as diferentes frequências do som. De facto, em 1895 a Universidade de Harvard incumbiu Wallace Clement Sabine de estudar e propor alterações para resolver as graves dificuldades acústicas da sala de conferências do Fogg Art Museum. Os estudos efetuados durante cerca de dois anos permitiram a Sabine propor a fórmula para a determinação do tempo de reverberação. No entanto, o artigo "Collected Papers on Acoustics" foi publicado apenas em 1922 pela Harvard University Press (Sabine, 1922), mantendo-se até hoje a utilização da fórmula proposta (Lanzinha, Nepomuceno, Martins, Reis, Alves 2015: 17-26).

A reverberação pode ser explicada como a persistência do som num recinto fechado devido às sucessivas reflexões das ondas sonoras nas superfícies delimitadoras do espaço considerado. Quando se trata de efetuar medições acústicas é considerada a persistência do campo sonoro estabelecido pela fonte sonora para além do instante em que esta deixa de

emitir. O tempo de reverberação, Tr , é considerado o principal parâmetro objetivo para traduzir a percepção humana subjetiva da reverberação e é definido como o intervalo de tempo necessário para que a energia volúmica do campo sonoro de um recinto fechado se reduza a um milionésimo do seu valor inicial (RRAE, 2008), ou, noutros termos, o tempo correspondente ao decaimento de 60 dB do nível sonoro. O tempo de reverberação pode ser avaliado localmente com recurso a medições acústicas ou estimado com recurso a fórmulas empíricas, cujo exemplo mais conhecido é a referida fórmula. De acordo com a fórmula de Sabine, o tempo de reverberação depende da frequência do som, do volume interior do recinto e da absorção sonora dos materiais das superfícies delimitadoras do recinto e de eventuais objetos existentes no seu interior (Lanzinha, Nepomuceno, Martins, Reis, Alves 2015: 17-26).

A medição do tempo de reverberação é feita com base na norma EN ISO 3382-2. A metodologia preconizada nesta norma consiste no registo direto do decaimento do nível de pressão sonora após a excitação do compartimento com ruído de banda larga ou por um ruído de bandas previamente definidas. A curva de decaimento consiste, pois, na representação gráfica do decaimento do nível de pressão sonora num compartimento, em função do tempo, após a emissão da fonte sonora ter sido interrompida. Para diferentes atividades desenvolvidas em recintos fechados, que envolvam o uso da palavra ou atividade musical, com volumes diferenciados e para determinada frequência do som, são recomendados valores diferentes para o tempo de reverberação, Tr . (Gomes, Tender, Martins, 2017: 67-71 e Lanzinha, Nepomuceno, Martins, Reis, Alves 2015: 17-26).

A regulamentação portuguesa (RRAE, 2008), estabelece que os recintos cuja principal valência corresponda a atividades assentes na oratória, nomeadamente auditórios, salas de conferência, salas polivalentes e salas de cinema, devem cumprir requisitos relativamente ao tempo de reverberação. Nestes edifícios, a regulamentação estabelece que o tempo de reverberação médio, Tr , nas bandas de oitava centradas nas frequências de 500, 1000 e 2000 Hz, deve satisfazer as condições que a seguir se apresentam, quando mobilados normalmente e sem ocupação, onde V representa o volume interior do recinto em metros cúbicos.

- a) $Tr \leq 0,12 V^{1/3}$, se $V < 250 \text{ m}^3$
- b) $Tr \leq 0,32 + 0,17 \log V$, se $250 \leq V < 9000 \text{ m}^3$
- c) $Tr \leq 0,05 V^{1/3}$, se $V \geq 9000 \text{ m}^3$

Prevê ainda a referida regulamentação que o projeto de condicionamento acústico destes espaços deve incluir um estudo específico destinado a assegurar uma característica de reverberação adequada no restante espectro de frequências e uma boa inteligibilidade da palavra nos diversos locais do

recinto (RRAE, 2008 e Lanzinha, Nepomuceno, Martins, Reis, Alves 2015: 17-26).

Mais recentemente, o comportamento acústico das igrejas tem sido objeto de estudo, o que permitiu identificar novas áreas de investigação relativas a diferentes aspetos de interesse para o seu conhecimento e desenvolvimento (Rodrigues, Lanzinha, Martins, 2017: 052013; Rodrigues, Lanzinha, Martins, 2017: 219-226; Girón, Álvarez-Morales, Zamarreño, 2017: 378-408; Lanzinha, Nepomuceno, Martins, Reis, Alves 2015: 17-26; Desarnaulds, 2002; Carvalho, 2000 e Carvalho, 1994). As preocupações básicas neste domínio estão focadas na audiência que deve conseguir ouvir com clareza as palavras proferidas nos ofícios, ou cantadas pelos coros de apoio às atividades religiosas. Para melhorar a inteligibilidade dos sons emitidos é necessário reduzir a reverberação para níveis aceitáveis e garantir uma distribuição uniforme do som no recinto, especialmente nas naves das igrejas (Lanzinha, Nepomuceno, Martins, Reis, Alves 2015: 17-26).

A vitalidade do barroco estimula todas as forças criadoras. Se o barroco por um lado se lança face ao desconhecido, inventa as suas formas e a sua expressão segundo as necessidades e avança dentro do domínio do novo e do inesperado, por outro permite a investigação e as descobertas. É neste momento que a música religiosa e a música instrumental encontram novas vias (Stehman, 1964: 121). Desde o ponto de vista acústico as igrejas barrocas apresentam uma clara melhoria de condições face às suas antecessoras sobretudo devido à sua ornamentação. Tal sucede sobretudo para os sons agudos (Sendra-Salas, Navarro-Casas, 1997: 81). Molduras, pilastras, entablamentos, cornijas, capitéis, colunas, entre outros elementos ornamentados com panejamentos, florões ou grinaldas, a enumeração é infindável e são elementos que contribuem para uma maior difusão desses sons de alta frequência. A planta oval é o mais claro e directo exemplo de uma planta central alongada, tão característica do barroco (Sendra-Salas, Navarro-Casas, 1997: 81). Por outro lado, neste tipo de plantas, a maior presença que adquirem as capelas, ou altares colaterais, permite igualmente uma maior difusão dos sons graves.

O barroco dos séculos XVII e XVIII pode considerar-se um dos períodos mais fecundos da produção artística ibérica. Os estuques, a talha dourada, os veludos, os retábulos, os órgãos, as carpintarias com ornamentação detalhada nas guardas, e tanto outro mobiliário que as igrejas barrocas possuem favorecem as condições acústicas da igreja ao aumentar o grau de difusão sonora, principalmente para os sons agudos, em medida menor para os sons médios e quase nada para os graves (Sendra-Salas, Navarro-Casas, 1997: 81). No que diz respeito aos instrumentos utilizados para a execução musical nas igrejas, um é elemento de destaque: o órgão, que devido às suas características foi tomado como o instrumento litúrgico por excelência.

O órgão de tubos é um elemento versátil, capaz de se integrar na arquitetura, e fazer parte da ornamentação barroca em simultâneo adoptando um lugar proeminente na igreja.

Os dinamismos próprios dos espaços interiores das igrejas barrocas possuem uma alternância de formas côncavas e convexas que beneficiam as condições acústicas pois eliminam-se os efeitos focalizadores das formas côncavas e contribui-se para a difusão do som a médias e baixas frequências (Sendra-Salas, Navarro-Casas, 1997: 83-85). Leonardo Benevolo, referindo-se aos arquitectos barrocos como Borromini e Guarini, afirma que a liberdade destes autores, aberta e ilimitada dentro do campo fixado por leis condicionadoras, é comparável àquela dos compositores da época: Bach e Händel (...); estas igrejas e estes palácios foram a sede originária da sua interpretação e são ainda hoje o marco ideal, acústico e óptico, para escutar esta música. Também aqui os efeitos de timbre e composição, o carácter popular e o reservado aos especialistas, se fundem por última vez numa perfeita e efémera unidade (Benevolo, 1988: 1183).

Bibliografia

- BENEVOLO, Leonardo. 1988. *Historia de la Arquitectura del Renacimiento. La Arquitectura Classica (del siglo XV al siglo XVII)*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili
- CARVALHO, António. 2000. Acoustical measures in churches Porto's Clérigos Church, a comprehensive example. *Proceedings 7th International Congress on Sound and Vibration*. Auburn: International Institute of Acoustics and Vibration: 1645-1652.
- CARVALHO, António. 1994. *Influence of architectural features and styles on various acoustical measures in churches*. PhD thesis. Florida: University of Florida, USA
- DESARNAULDS V. 2002. *De l'acoustique des églises en Suisse – une approche pluridisciplinaire*. PhD Thesis. Lausanne: EPFL Lausanne
- EN ISO 3382-2 – Acoustics – Measurement of room acoustic parameters – Part 2: Reverberation time in ordinary rooms, 2008.
- GIRÓN, Sara, ÁLVAREZ-MORALES, Lidia, ZAMARREÑO Teófilo. 2017. Church acoustics: A state-of-the-art review after several decades of research. *Journal of Sound and Vibration* 411 (2017): 378-408.
- GOMES, Silvia, TENDER, Luisa, MARTINS, Ana M. T. 2017. Architecture and Music: General literature-based considerations with reference to particular cases of mutual influence between the two arts. *Proceedings ICNMC 2017, 4th International Conference on New Music Concepts*. Milan: ABEditore. 67-71.
- LANZINHA, João C. G., NEPOMUCENO, Miguel C. S., MARTINS, Ana M. T., REIS, Carla P. L. e ALVES, Albino A. S. 2015. Acoustic measurements under ORFEUS Project. *Proceedings ICNMC 2017, 1st International Conference on New Music Concepts*. Milan: ABEditore. 17-26.
- PEREIRA, José Fernandes. 1992. *Arquitectura barroca em Portugal*. Maia: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- RODRIGUES, Fabiel G., LANZINHA, João C. G., MARTINS, Ana M. T. 2017. Inspeção e avaliação da acústica em património religioso. *Atas CREPAT 2017 – Congresso Reabilitação de Património*: 219-226.
- RODRIGUES, Fabiel G., LANZINHA, João C. G., MARTINS, Ana M. T. 2017. Portuguese Cistercian Churches – An Acoustic Legacy. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering* 245: 052013.
- RRAE, *Regulamento dos Requisitos Acústicos dos Edifícios*, Decreto-lei n.º 96/2008 de 9 de junho, DR, 1.ª série – n.º 110 – 9 de junho de 2008, pág. 3359 e seguintes, Lisboa, 2008.
- SABINE, Wallace. 1922. *Collected papers on acoustics*. Cambridge: Harvard University Press, London: Humphrey Milford, Oxford University Press.
- SENDRA-SALAS, Juan J., NAVARRO-CASAS, Jaime. 1997. *La evolución de las Condiciones acústicas en las Iglesias: del Paleocristiano al Tardobarroco*. Sevilla: IUCC
- SMITH, Robert. 1973. *Nicolau Nasoni*. Lisboa: Livros Horizonte.
- STEHMAN, Jacques. 1964. *Histoire de la Musique européenne des origines à nos jours*. Verviers: Editions Gérard & Co
- XAVIER, João P. 2017. The Church of Clérigos in Porto as a Baroque Musical Instrument. *Nexus Network Journal* 19 (2017): 383-404.

El caso Setaro: Singularidad versus probabilidad

The Setaro case: Singularity versus probability

RESUMO

El diseño y desarrollo del *dramma giocoso* tuvo lugar en Venecia (destacándose como instrumento de contestación política y de las costumbres), siendo Nicola Setaro el ejemplo más relevante de la suya expansión en los países ibéricos. Sus intentos siempre crearon problemas al desafiar a los poderes locales, tanto civiles como eclesiásticos lo que siempre llevó el hombre de negocios napolitano a crear teatros de ciudad en ciudad, al punto de haber sido injustamente condenado a muerte en 1773 en Bilbao. Sin embargo, Nicola Setaro ha quedado excluido de la monografía de referencia sobre la cuestión, editada por Reinhard Strohm en 2001.

ABSTRACT

*The design and development of *dramma giocoso* took place in Venice (standing out as an instrument of political and customs contestation), being Nicola Setaro the most relevant character of its expansion in the Iberian countries. His attempts always created problems by challenging local powers, both civil and ecclesiastical, which always led this Neapolitan businessman to create theaters from city to city, to the point of having been unjustly condemned to death in 1773 in Bilbao. However, Nicola Setaro has been excluded from the reference monograph on the issue, edited by Reinhard Strohm in 2001.*

* mundoclasico.com

Hace cuarenta y cinco años Wolfgang Osthoff (1927–2008) publicó un lúcido artículo sobre la *Opera buffa* en el cual – bajo la inofensiva apariencia de un texto de síntesis redactado para un libro colectivo de homenaje a un colega – sembraba una semilla que fructificaría en los brillantes estudios culturales sobre la ópera italiana de las cuatro últimas décadas. La semilla era la siguiente afirmación “La ópera buffa es el evento central de la historia de la ópera”, y su primer fruto fue el deslumbrante quinto capítulo de un libro que ha marcado mi carrera como musicólogo, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert* (1979) de Reinhard Strohm.

Strohm afirma que “El *dramma giocoso* representa la expresión más característica e incluso más madura de la ópera italiana del siglo XVIII”, reconociendo el enorme riesgo que conlleva semejante proposición acerca de un género que produjo una enorme cantidad de títulos, muchos de ellos de interés anecdótico. Strohm enarbola el mensaje de Osthoff presentándolo de este modo: “es lícito evaluar este género no según la calidad media de la producción sino teniendo en cuenta los ejemplos individuales más significativos”. Strohm argumenta que la *impronta característica* del *dramma giocoso* reside en que la tradición del género es tan poderosa que los factores individuales quedan en un segundo plano respecto a la colectividad en cuyo ámbito se mueve el individuo.

La principal herramienta del *dramma giocoso* es la provocación, catalizada por la experiencia teatral de un público que se siente identificado con las citas musicales y con las parodias de la vida cotidiana. Una provocación basada en lo culturalmente innombrable, en los temores inconfesables, y en las tensiones sociales negadas desde el poder: los matrimonios de conveniencia de la aristocracia, el precio a pagar por el ascenso social de los plebeyos, etc. en resumen, la impostura social. Conflictos que – como atinadamente señala Strohm – se resuelven a través de la música, pues una de las convenciones principales del *dramma giocoso* es que el acuerdo entre el individuo y la colectividad es habitualmente un problema de *armonía*, la música se erige en el símbolo de una comunidad eficiente y garantiza a todas las partes – sobre todo en la época del bajo continuo – la posibilidad de autorrealización; superando la idea de alternancia *solo-tutti*, el teatro de ópera cómico ha creado el *concertato*, en el cual cada participante singular es simultáneamente solista y miembro del *tutti*.

El diseño y desarrollo del *dramma giocoso* tuvo lugar en Venecia, amparado por un sistema económico, político y social propicio a la resolución de los conflictos mediante la concertación, el único modo de que todas las partes ganen y ninguna pierda. El éxito del género resultó tan grande que se convirtió en uno de los instrumentos más poderosos de la diáspora musical italiana de la segunda mitad del siglo XVIII que, entre 1750 y 1775, llevó el teatro musical cómico en italiano a Lisboa y a San Petersburgo, a Copenhague y a Barcelona, a Estocolmo y a Jerez,

a Dublín y a Coruña, a Londres y a Oporto, creando tendencia y convirtiéndose en signo identitario de modernidad en las décadas previas a la Revolución Francesa.

Más que suficiente como para que el *dramma giocoso* fuese visto como moralmente peligroso por los muy amplios sectores ultraconservadores de países tan diversos como Dinamarca, España, Portugal o Suecia. El dramático fin del caso de Nicola Setaro ha distraído nuestra perspectiva sobre lo que fue el ejemplo más relevante de la expansión del *dramma giocoso* y la diáspora musical italiana en los países ibéricos, la cual ha quedado excluida de la monografía de referencia sobre la cuestión, editada por Strohm en 2001.

Quienes hemos investigado la carrera ibérica de la compañía de Setaro hemos aportado una abundante documentación que nos permite hacer una narración material convincente de su égida y plantear hipótesis plausibles sobre sus conflictos de intereses personales, sus estrategias empresariales e incluso sobre la construcción de su imagen pública que, probablemente, fue decisiva para su elección como chivo expiatorio en la ciudad de Bilbao.

Podría decirse que, entre todos, hemos construido un buen decorado para la biografía de Setaro y lo hemos iluminado con elegancia. Pero seguimos careciendo de una biografía admisible del personaje y de su compañía y mucho menos de un discurso que nos permita diseñar un modelo racional de explicación del caso Setaro, paso previo imprescindible para proceder al análisis cultural y social de cómo se desarrollaron y frustraron en España y Portugal la expansión del teatro musical cómico italiano y la diáspora musical italiana.

Una vez conseguido este objetivo procede estudiar las semejanzas y divergencias con las narraciones académicas disponibles sobre lo acaecido en otros lugares de Europa y sólo entonces podremos aspirar a desarrollar un discurso científico sobre el ‘caso Setaro’, ajeno a las consideraciones esencialistas, nacionalistas y otras diversas supersticiones que han venido obstaculizando la historiografía de la ópera en nuestros países.

Bibliografía

Manuel Carlos de BRITO,
Opera in Portugal in the Eighteenth Century (1708-1793), Cambridge: Cambridge University Press, 1989

Xoán M. CARREIRA, “El teatro de ópera en la Península Ibérica ca. 1750-1775. Nicolà Setaro”, en Emilio Casares y Carlos Villanueva (ed.), *De Musica Hispana et Aliis*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990, Vol. II, pp. 27-117

Xoán M. CARREIRA, “Setaro, Nicolà”, in *The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie (ed.) London: Macmillan Press, 1992, vol. 4, p. 333

Xoán M. CARREIRA, “Opera and Ballet in Public Theatres of the Iberian Peninsula”, in Malcolm Boyd & Juan José Carreras (ed.), *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 29-40

Wolfgang OSTHOFF, “Die Opera buffa”, in *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, W. Arlt, E. Lichtenhahn & H. Oest (ed.), Bern-München: Franke, 1973, pp 678-743

Licinia RODRIGUES FERREIRA, “A passagem dos Setaro em Portugal: Ópera depois do terramoto de 1755”, em *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4/2 (2017), pp. 273-282

Carmen RODRÍGUEZ SUSO, “La trastienda de la Ilustración: el empresario Nicola Setaro y la ópera italiana en España”, en *Il Saggiatore Musicale*, V, 2 (1998), pp. 245-268

Reinhard STROHM, “Il dramma giocoso” in *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1979.

Reinhard STROHM (ed.), *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout: Brepols, 2001

Building Musical Identities: the absorption of Italian musical styles in Portugal in the 18th century

Construindo identidades: a absorção dos estilos musicais italianizantes em Portugal no século XVIII

ABSTRACT

The Portuguese composers born around 1755 represent the generation responsible for the third moment of the absorption of the influences of the intense process of the Italianization of the arts, started with the reign of D. João V, and characterized by the local adaptation of the influences coming from Italy. António Leal Moreira, who never left Portugal and only received these indirect influences, had a musical production sometimes peculiar, that can be especially observed in the ten court *serenatas* composed for the ephemeris of the Portuguese Royal Family from 1782 to 1788.

RESUMO

Os compositores portugueses nascidos por volta de 1755 representam o terceiro momento do processo de italianização das artes, iniciado em Portugal com o reinado de D. João V, caracterizada pela adaptação local das influências vindas de Itália. António Leal Moreira, que nunca deixou Portugal, tendo somente recebido estas influências indirectamente, teve uma produção musical por vezes peculiar, com características especialmente observáveis nas dez serenatas da corte compostas para as efemérides da Família Real Portuguesa entre 1782 e 1788.

* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – CESEM

To understand the generation of composers in which Leal Moreira is included, it is crucial to realize that the 1780s were also a time when a considerable trust was placed in younger composers, especially those who had studied at the *Seminário da Patriarcal* in the previous decade, with David Perez and Sousa Carvalho as the main teachers. These musicians who graduated in the late 1770s demonstrated through their works the result of their own reading of the Italianised practice, after having studied with Italian masters established in Portugal, as well as with Portuguese teachers who had been sent to Italy in their youth to be trained and absorb styles, practices, and techniques. The Portuguese court was proud of its composers, considering them in no way inferior to any Italian masters. Having national composers who could write with true art in the internationalised style that conquered all Europe was a way of demonstrating the cultural and artistic development of the Portuguese through an image of highly cultured monarchs.

But it can be said that Portuguese composers coming to the forefront, no longer concentrating almost exclusively on the creation of sacred music, was also a consequence of the new political and financial adjustments that took place during the time of D. Maria I from 1778. A few Portuguese composers in partnership with the court poet Gaetano Martinelli (fl 1764–95) were called upon to develop a considerable number of reduced versions of the traditional three-act *opera seria*: the one-act *drammi per musica* that this research sees as being developed for the Portuguese court at this time. These works can be seen as an adapted sub-genre of the *opera seria* tradition that developed in a particular way in Portugal, initially generated principally by the financial reasons cited above, and which eventually became a standard. These works followed the model of what the poet Pietro Metastasio (1698–1782) called *azioni, feste* or *componimenti drammatici*, while in Portugal these short works with serious plots were generally called *serenata*. These works were not any kind of autochthonous genre or sub-genre (as might be observed in the sub-genres of the Portuguese *entremez*), but rather a local adaptation or practice that created something identifiable as unique in its recurrence and consistency, rather than making any claims for originality. These short works could also be seen as an effective reshaping of the long three-act *opera seria* paradigm into something more dynamic since there is no loss of musical and theatrical quality: rather the opposite, since the works are very assertive and dramatically fluid.

Brito tried to explain the discrepancy in terminology by the fact that these *serenatas* were non-staged works (or semi-staged) like the Italian model, but were called *dramma per musica* for reasons of status, length of the works and for the non-allegorical traits that could relate them to the Metastasian dramas rather than to the Italianate allegorical *serenata*.¹ All three royal theatres that were

1. Brito, *Opera in Portugal*, 58.

functioning during Leal Moreira's time were the main venues for the performances of the *serenatas*, which have plenty of staging indications in the libretti, revealing the possibilities for the performances of the *drammi per musica* or *serenatas* with costumes, scenery and machinery in keeping with the spectacle of Baroque tradition. Whether these works were fully or semi-staged may remain under discussion, but the most important issue is that they were chosen to be the replacement for the previous luxurious three-act operatic productions. Though apparently more economical because the likely reduced number of rehearsals, the whole spectacle was musically and theatrically highly demanding, intended to be performed by the best available singers hired for the court with an orchestra unrivaled by all but a few others in Europe.²

2. Brito, *Opera in Portugal*, 59. "for *serenatas* and *oratorios* there were only two rehearsals. The orders issued to the singers and players show that the orchestra for these performances comprised between twenty-three and thirty-two players, with an average number of twenty-eight. At Queluz there was sometimes a display of fireworks in the garden after the performance."

Following the rise of Queen Maria I to the throne, an unwritten rule prohibited the appearance of female singers on stage, whether in private or public theatres. In the *serenatas*, the *primo uomo* and *prima donna* were male sopranos, while usually, the other three characters were: another soprano *castrato*, an alto *castrato* and a tenor. Following the *opera seria* tradition bass voices were not used, since those were associated with *buffo* (comic) roles. The composers, by working with a fixed and highly professional set of singers, were able to write with the singers' abilities in mind. This made possible a deeper knowledge of the singer's technical and expressive specialties, and allowed composers to explore the maximum possibilities of vocal virtuosity in their writing, with the confidence that the result would be successful.

Gaetano Martinelli (fl 1764–95) was the court poet responsible for providing most of the texts for the *serenatas* and he arrived in Lisbon on May 20th, 1769 to help the setting of Niccolò Jommelli's operas at the Portuguese court. Jommelli was also invited to work in Portugal, but declined the King's offer, deciding to continue working for the Duke of Württemberg, however offering to send to Portugal copies of his operas as well as composing new operatic works and sacred music specifically for Lisbon. Jommelli arranged to work for the Portuguese court theatre in absentia, sending Martinelli as his representative to help with adapting his operas for the Portuguese court, in collaboration with the Portuguese composer João Cordeiro da Silva (fl 1756–1808).³

3. Marita P. McClymonds. "Martinelli, Gaetano". In *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by Stanley Sadie. Grove Music Online, Oxford Music Online, (accessed July 9, 2011).

The majority of Martinelli's works in Portugal were written during the reign of D. Maria I (1777–1792). Curiously these works were in *opera seria* style, a genre in which he had no previous experience as a librettist. It is possible to say that Martinelli took advantage of his inexperience, which might initially have been seen as a deficiency, but left him with greater flexibility in creating successful smaller-scale *opera seria*-like libretti rooted in Metastasian models that pleased the Portuguese court, becoming their mainstream for operatic works related to royal celebrations. To understand the singularities of the Portuguese *serenatas* as organized

by Martinelli it is important to remember a definition of the standard Italian *serenata* genre as defined by Michael Talbot, who attests that the main dramaturgical characteristics of these works were determined by allegorical characters personifying such concepts as duty and honor, rather than real ones. The texts of such works usually have a strong moralizing strain and are often divided into two approximately equal parts. Although these works sometimes include choruses, movements described as 'coro' are often ensembles for the full cast of principals. The characters, when not allegorical figures, can be deities, semi-deities or denizens of Arcadia; only rarely do historical figures appear, as in Metastasio's *Il sogno di Scipione* of 1743.⁴ Interestingly, the Portuguese works were based on the exception to the rule, similar to this Metastasio's *Il sogno di Scipione*, rather than following the Italian *serenata* definition as outlined by Talbot. Portuguese *serenatas* generally feature four to five characters representing historical royal figures from ancient Rome or Greece struggling with issues of love and royal virtues, as in the *opere serie*, instead of divinities or allegorical virtues such as Glory, Love or Envy as also described by Talbot. All *serenatas* by Martinelli consist of one act divided in two parts, with continuity of scene numbering and duration of approximately half an hour each part. The structure of these compact *drammi per musica* did not differ substantially from the mainstream *opera seria*. Since the Portuguese *serenatas* could be seen as shortened versions of *opera seria* – one act divided into two parts – some characteristics are present that are parallel to the full-scale *opera seria* model. The *primo uomo* and *prima donna* each have two contrasting arias, a maximum of three in some cases (with at least one or two for each character with accompanied recitative), they participate in the ensemble that normally takes place in some initial scene of the second part, they sometimes have a duet, and always participate in the final chorus (Coro as designated in the score) sung by the ensemble of soloists. The secondary roles usually have a single aria, a maximum of two (with or without accompanied recitative), participate in the ensembles (that are rarely more than a trio) and always engage in the closing all-characters chorus as well. Like Metastasio's librettos, the ones by Martinelli were also highly customisable, enduring the usual cuts in recitatives and arias, the substitution of new texts, the condensing of act endings into ensembles and the omission of actual choruses. Not all the *serenatas* employ the same structure or number of scenes, and the use of duets and ensembles varies greatly among the works. Adjectives such as 'conservative' or 'progressive' for the structure of the librettos, if we can consider the strict Metastasian models more 'conservative', could not be applied based on the chronology of the works. To give an example using Leal Moreira's works, an early *serenata* such as *Siface e Sofonisba* from 1783 has a more complex and 'modern' dramatic structure than *Ester* from 1786 or *Gli eroi spartani* of 1788.

4. Michael Talbot. "Serenata." In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, (accessed July 7, 2011).

Fig. 1 – Excerpt from the aria "Agitato oh Dio" from the serenata *Ascanio in Alba* (1785) with music by Leal Moreira. Example of orchestral writing that emphasises the freedom of the voice line.

Approximately forty-seven of these short *drammi per musica* or *serenatas* were written by two generations of Portuguese composers, most of them based on texts by Gaetano Martinelli. The music that the Portuguese composers set to Martinelli's texts is highly effective and representative of Portuguese musical development in the last quarter of the eighteenth century. It is possible to consider two generations of composers from the list above, with David Perez, Luciano Xavier dos Santos, João de Sousa Carvalho, João Cordeiro da Silva, and the brothers Jerónimo and Braz de Lima being a first group of composers who had already begun their professional musical career during the time of José I; and then António da Silva Gomes e Oliveira and António Leal Moreira as younger composers who wrote their first professional works at the beginning of Maria I's reign.

Leal Moreira, like all the most significant Portuguese composers in the eighteenth century, kept up to date with the most important musical centers influenced by the Italian styles. The tendency towards the last decades of the 1700s was to give more freedom to the vocal lines and provide a "simplification" of the orchestral writing. Hence, the voice tends to dialogue with an orchestra that provides a larger richness of timbre. The *serenatas* from the mid-1780s tend to present a more transparent orchestral texture that is comparable to the style of Paisiello and Cimarosa. This kind of writing can be seen in the late scores of Leal Moreira and even Sousa Carvalho (who had his musical training in Naples with Niccolò Piccinni as his teacher and Giovanni Paisiello as his colleague). This "simplification" was part of a tendency in the 1780s of mixing elements of opera buffa into the opera seria structure. According to McClymonds and Hartz, "Paisiello appears to have

been a leading figure in the establishment of the new style. His broad, simple melodic lines and longer periods took center stage, while accompaniment styles carried over entire sections with little change and seldom stepped out of the role of beat keeping repeated notes or arpeggiation except to insert brief obbligato motif 'comments' during vocal caesuras."⁵ A transitional style between an earlier textural treatment that shows traits of late Jommelli's and early Sousa Carvalho's writing and Paisiello's approach to the relationship between voice and orchestra can be observed in Leal Moreira's works through the decade of 1780. The Portuguese composer found his own solutions by mixing these traditions, especially given his experience directing the newly arrived works by Paisiello and Cimarosa for Rua dos Condes.

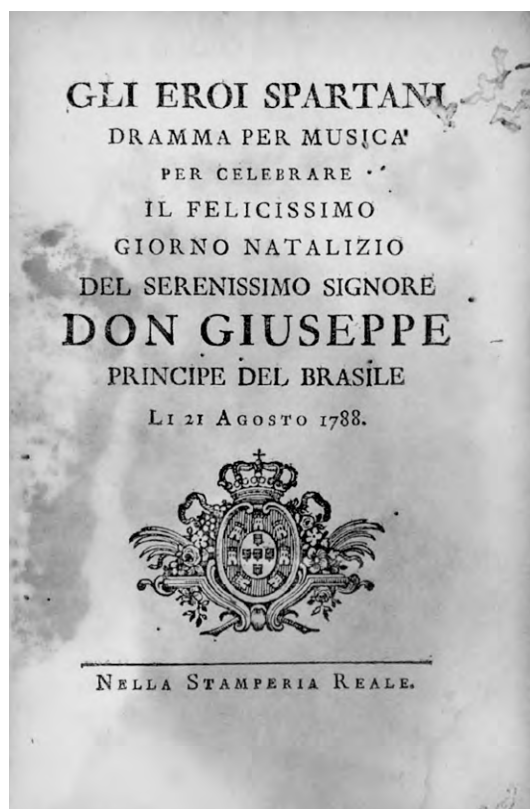
Leal Moreira applied an updated transitional style that renewed and "simplified" the musical discourse on a slower harmonic pace, letting the melodic fluidity of the voice replace what had been the complexity and prolixity of the earlier orchestral writing. Among the characteristics of the orchestral writing of the last quarter of the eighteenth century, also evident in Portuguese works of that time, one of the most important is the increased size of the orchestra, which made more contrast between segments for full orchestra possible, and the thin string accompaniments, alongside the possibility of greater crescendo effects. The separation of the orchestral treatment in blocks of instruments, such as woodwinds working separately from the strings, sometimes with concertato features, was also fundamental to a new and different sonority.

Certain types of motivic/rhythmic ostinati in the orchestra were also brought from the opera buffa to the serious style. On the example below, an aria from *Ascanio in Alba* (1785), Leal Moreira tends to present a non melodic agitated figuration on the strings (not doubling the voice) that provides the necessary tension and breathless sensation to describe the character's internal agitation and anxiety. The subtlety difference of textural treatment, in this case, can be observed in the fact that in *Ascanio* all the strings, except for the basses, have the 'off-beat' figuration with particular attention to the movement of the first violins. The melodic shape, even more notable in the 1780s, became broader, with more simple melodic lines and longer musical phrases. Accompaniment for solo voices became less intrusive and more simple, letting the voice shine, without being doubled by the orchestra.

Portuguese composers also tended to increase the number of recitatives with the orchestra to enhance dramatic value, creating several scenes without musical interruption by simple recitatives. Leal Moreira's accompanied recitatives are very long and dramatic, following the tradition of Jommelli and Sousa Carvalho. Some of these scenes are especially noteworthy because they introduce musical material that is developed during the recitative and reaches its final version in the arias. Since the recitatives are through-

5. Marita P. McClymonds and Daniel Hartz. "Opera seria." In Grove Music Online.

Fig. 2 - Front-page of the serenata *Gli eroi spartani* (1788) with music by Leal Moreira and libretto by Gaetano Martinelli.



composed and are ruled by the text rather than following pre-determined forms as in the case of the arias, true modulatory development of the musical motives takes place during those long scenes. The same melodic motive, whether in its entirety or in fragments, is presented in different keys, alternating between major and minor mode. Some recitatives and the arias that follow require one or more obbligato instruments, which brings even more timbral variety and dramatic possibilities to the motivic developments as described above.

Another main characteristic of these serenatas during the time of D. Maria I is the systematic presence of *Licenze* at the very end of each work, with the exception of the oratorios and a few other works. Musically, these *Licenze* are short final scenes, in the course of which, after the main plot is solved, the characters (even those who might have died in the action) turn to speak directly to the audience in recitatives with orchestra, comparing the virtues of the heroes or heroines depicted in the drama, and praising those of the royal person to whom homage was being paid. Even if this final section may seem dramatically detached from the main action, musically the *serenata* is not done without the *Licenza* that includes the final “chorus” with the full musical forces. Even though systematic and expected the final *Licenza*, conveyed in accompanied recitative, could have a considerable effect on the

Fig. 3A - List of characters and the singers from the Royal Chamber of of the serenata *Gli eroi spartani* (1788) with music by Leal Moreira and libretto by Gaetano Martinelli.

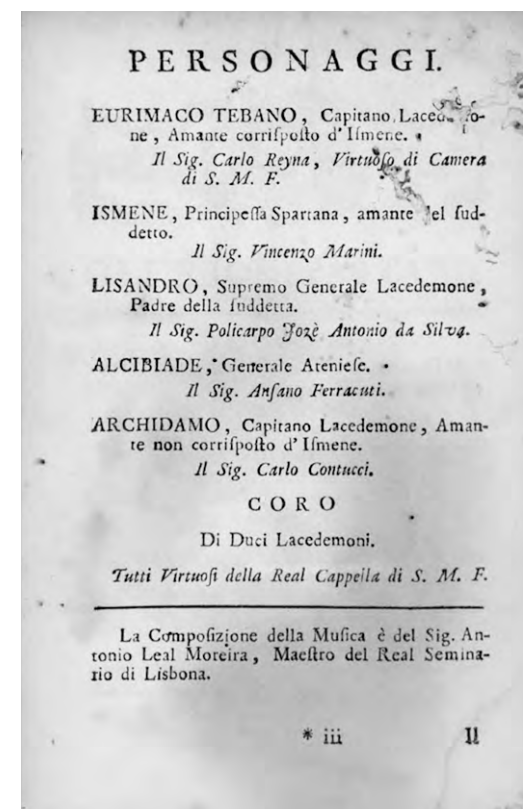
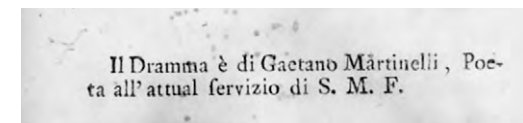


Fig. 3B - Mention to Gaetano Martinelli's authorship of the libretto of the serenata *Gli eroi spartani* (1788).



audience, since all were waiting for the solution of the plot and for this ceremonial moment of the work.

As we have seen, this was due to many financial, but also to some degree aesthetic, choices made during the rule of Queen Maria I (1777–1792). Solutions were found by the librettist Martinelli in partnership with the most representative composers active in Lisbon at the time. This became the principal dramatic means founded by a new generation of Portuguese composers to express their own reading of the established Italian genres and styles through the *dramma per musica* as established by Metastasio and adapted by the court poet Martinelli. Musically, these *serenatas* do not necessarily show any recognizable or musical feature that could be claimed as “original” or identifiable “Portuguese”. However, as we have suggested above, the local adaptation of the musical forms and structures undertaken by the local composers through their set of Martinelli librettos inherently display their uniqueness and strength. Leal Moreira was the young composer whose career was, perhaps, most directly related to the development and decline of this genre, since he dedicated himself exclusively to a significant

Fig. 4 - Leal Moreira's autograph of the recitative and aria "Per pietà non accrescete al mio cor pie tormento" from the serenata *Artemisia regina di caria* (1787) with music by Leal Moreira and libretto by Gaetano Martinelli



number of these compositions from his youth to his early maturity. His compositional activity related to the court began with the music for the Acclamation of Maria I and ended with the official regency of Prince João in 1799 when Leal Moreira left the direction of *Teatro São Carlos*.

There are no doubts that one-act court *serenatas* were the main operatic genre developed by Portuguese composers in the last quarter of the eighteenth century and, perhaps, one of the most noteworthy examples of the adaption of the Italian models to the Portuguese context as proposed in this book. The Portuguese court *serenata* as a genre saw its rise and fall in no more than twenty years. It went from a novel solution to maintain the operatic production at the court during a time of financial restrictions to an "outdated" spectacle in a short amount of time. This was mainly due to the fact that Queen Maria I's reign was already a late holdover of the *ancien régime*. Her time as ruler is traditionally described as much more conservative in customs and civil and religious ideology compared to the previous reign. However, shorter laudatory allegorical works remain important in Portugal till at least the mid-1830s, and the period of Absolutist usurpation (1828 - 1833) marks a striking late flowering of the genre. *Serenatas* were the works that revealed Leal Moreira's dramatic abilities and through which he established and cemented his predominance as court composer, preparing him for his time at *Rua dos Condes* and later at *São Carlos*.⁶ From the freshness of *Siface ed Sofonisba* of 1783 to the already antiquated, yet elegant, *Il natale augusto* of 1793 it is possible to trace the developments of this genre that saw no systematic continuation, and that had Leal Moreira as one of its most significant representatives.⁷ These works were important for the consolidation of Leal Moreira's style. His use of comic opera elements in the late *serenatas* shows a composer able to circulate easily and wisely between the serious and comic genres, ready for his own mixing of Italian features in his two unique extant *entremeses*, the works "in the Portuguese manner" *A Saloia Namorada* and *A Vingança da Cigana*.

6. Sousa Carvalho and Cordeiro da Silva also wrote a large number of *serenatas* just as Leal Moreira, but they were already established and experienced composers, who had staged other different operatic genres, when the *serenata* became the mainstream of Queen Maria I's reign.

7. A few occasional laudatory allegorical works were composed for the Portuguese court, both in Lisbon and Rio de Janeiro, as late as the first decades of the nineteenth century without, however, representing any significant expansion or renaissance of the genre.

Bibliography

- ARSHAGOUNI, Michael Hrair. 1994. "Aria forms in opera seria of the classic period: Settings of Metastasio's "Artaserse" from 1760-1790." PhD. diss., University of California.
- BRITO, Manuel Carlos de. 1989. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KUHL, Paulo Mugayar. 1998. "Os Libretos de Gaetano Martinelli e a Ópera de Corte em Portugal (1769-1795)." PhD. diss., FFLCH - USP, Universidade de São Paulo.
- MCCLYMONDS, Marita P. 1980. "The Evolution of Jommelli's Operatic Style." *Journal of the American Musicological Society* 33, 2 (1980): 326-355.
- _____. 1981. *Niccolò Jommelli: the last years, 1769-1774*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- MCCLYMONDS, Marita P. and HEARTZ, Daniel. 2011. "Opera seria." In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online* (accessed August 8, 2011).
- ROBINSON, Michael F. 1972. *Naples and Neapolitan Opera*. Oxford: Clarendon Press.
- STROHM, Reinhard. 1997. *Dramma per musica: Italian opera seria of the eighteenth century*. New Haven: Yale University Press.
- TALBOT, Michael. 2011 "Serenata." In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, (accessed July 7, 2011).

Notas biográficas

Ana Maria Tavares Martins

Arquiteta pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa (FAUTL'97). Doutora, em 2011, pela Universidade de Sevilha com a tese intitulada "As Arquitecturas de Cister em Portugal. A Actualidade das suas Reabilitações e a sua inserção no Território". Professora Auxiliar do Departamento de Engenharia Civil e Arquitetura da Universidade da Beira Interior onde leciona disciplinas de História da Arquitetura Portuguesa e Teoria da Arquitectura. Investigadora Integrada do Lab2PT – Laboratório de Paisagens, Património e Território da Universidade do Minho, na linha de investigação "Space and Representation (SpaceR)"; Investigadora colaboradora do CIDEHUS – Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora, na linha de investigação 'RG 2 – Património, Cultura Material e Arqueologia no Sul da Europa e no Mediterrâneo' da Universidade de Évora. Membro da Equipa Investigadora do Projeto ORFEUS – A Reforma tridentina e a música no silêncio claustral: o mosteiro de S. Bento de Cástris (Projeto FCT EXPL/EPH-PAT/2253/2013). Área de investigação: Património Arquitectónico, História da Arquitetura, Reabilitação Arquitectónica e Urbana

David Cranmer

Radicado em Portugal desde 1981, o musicólogo e organista britânico David Cranmer é docente da FCSH, Universidade Nova de Lisboa, onde leciona no Departamento de Ciências Musicais. É doutorado da Universidade de Londres (1997) e membro integrado do CESEM, onde coordena o grupo de pesquisa

"Música no Período Moderno" e a linha temática "Estudos Luso-Brasileiros".

É igualmente investigador responsável pelo projeto Marcos Portugal, assim como pelo Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Nos últimos anos tem-se dedicado sobretudo a investigações sobre aspetos da ópera e música teatral em Portugal e no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. Outras áreas de investigação incluem a música nas relações culturais anglo-portugueses, e a vida e obra de Camille Saint-Saëns. É coautor (com Manuel Carlos de Brito) de Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX (1990) e (com Clement Laroy) de Musical openings (1992), autor de Laudate Domino: introdução à música sacra (2009) e de Música no D. Maria II: catálogo da coleção de partituras (2015), e editor de Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo (2010), de David Perez: Variazioni per mandolino (edição fac-similada com introdução, 2011) e de Marcos Portugal: uma reavaliação (2012). É autor igualmente de várias dezenas de capítulos em livros e artigos em periódicos nacionais e internacionais. Atuou como orador convidado em eventos científicos em Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Áustria, Itália e no Brasil. Em Lisboa, é organista da Igreja Anglicana de Saint George desde 1982, tendo atuado igualmente em recitais de órgão em Portugal, França, Inglaterra e no Brasil. De 2011 a 2014 participou regularmente nos concertos do conjunto "Academia dos Renascidos", um grupo que se dedica especialmente à recuperação dos repertórios menos conhecidos portugueses e brasileiros. De 1997 a 2001 foi Diretor Artístico do Festival Internacional de Música de Mafra.

Dinko Fabris

Doutorado em musicologia pela Universidade de Londres e diplomado em alaúde ocidental e música antiga pelo Conservatório de Verona. Leciona história da música no Conservatório de Música San Pietro a Majella em Nápoles e, desde 2001, leciona na Università degli Studi della Basilicata em Matera. Desde 2014 que tem Habilitação Científica Nacional como professor titular (Professore Ordinario) e professor associado (Professore Associato) nas universidades italianas. Faz parte dos conselhos científicos de várias revistas internacionais Early Music, Cuadernos de Música Iberoamericana, Revista de Musicología, Lute Society of America Journal, Ad Parnassum, Musica Disciplina and Musikos Logos) e edições críticas (Andrea Gabrieli, Francesco Cavalli, Jacomo Gorzanis, and co-editor of Carlo Gesualdo New edition). Professor externo no programa de doutoramento da Universidade de Leiden e membro honorário da University of Melbourne. É membro da Academia Europaea e consultor musical do Pontifício Conselho da Cultura. Membro da Comissão Mixta da RILM (2009–2016) foi o primeiro presidente eleito italiano da Sociedade Internacional de Musicologia (2012–2017), atualmente Último Presidente (2017–2022) e também presidente de Associações Regionais e Grupos de Estudo do International Musicological Society, incluindo o recém-criado Grupo de Estudos do IMS sobre "Estudos do Mediterrâneo". As suas 150 publicações incluem Música em Nápoles do século XVII (Ashgate 2007; reimpressão Routledge 2016), um livro sobre Partenope e il mito musicale di Napoli (Cafagna 2016), a edição crítica de Didone de Cavalli (Bärenreiter, em preparação), e é ainda co-editor da História

do IMS (Bärenreiter Verlag, 2017). Em Música Mediterrânea publicou em tempos recentes artigos nas coleções: Migrações de Música na Idade Moderna (Zagreb 2016); Padrões Migratórios do Músico: as Costas do Adriático (Routledge 2018) e Itineraria no 16 (2017). Esteve entre os fundadores da filial italiana do venezuelano "El Sistema", o famoso programa para orquestras de jovens criado por José Antonio Abreu, colaborando com Claudio Abbado. É também assessor musicológico do ensemble de música antiga "Cappella Neapolitana" (fundado e dirigido por Antonio Florio em Nápoles), diretor artístico do histórico Teatro Mercadante em Altamura (Bari), diretor artístico da série "Universa Musica", concerto-lectas e coro na Universidade de Basilicata e do Festival Duni em Matera. Como crítico de música, colabora com o Repubblica, o Il Giornale della Musica, o Early Music e o Rai-Radiotre. Em 2018 foi eleito membro do Comité Científico da CMAM (Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes) em Sadi-Bou-Said, Tunis. Leu artigos em toda a Europa, nos EUA, América Latina e Caribe, Istambul, Chipre, Líbano, Palestina, Leste Asiático (China, Hong Kong, Macau, Taiwan e Japão) e Austrália. Supervisionou e examinou dezenas de teses de doutorado na Itália, França, Reino Unido, Holanda, Eslovênia, Espanha, Austrália.

Giuseppina Raggi

Diplomada em flauta (Conservatório de Música de Bolonha – 1989); Licenciatura em Literatura Italiana e História (Universidade de Bolonha – 1994); Mestrado em História da Arte (Universidade de Bolonha – 1997); Mestrado em História da Arte (Universidade de Lisboa – 1999) e Doutoramento em História/História da Arte (Universidade de Lisboa e Universidade de Bolonha

– 2005). Desde 2017 é investigadora do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, integrando o núcleo de investigação CCARQ – Cidades, Culturas e Arquitetura. Especialista em pintura de *quadratura*, dedica-se, nos últimos anos, ao estudo dos projetos arquitetónicos para Lisboa realizados por Filippo Juvarra e à reinterpretação das dinâmicas artístico-culturais do reinado joanino. Em particular, foca a sua pesquisa na política artística da rainha de Portugal, Maria Ana de Áustria, e na reconstrução dos projetos teatrais de época joanina e josefina. Autora de numerosos ensaios, publicou recentemente, entre outros, o artigo “A cidade do rei e os teatros da rainha: (re)imaginando Lisboa ocidental e a Real Ópera do Tejo”, *Cadernos do Arquivo Municipal*, 2018, 9, pp. 29–124

João Cabeleira

É Arquiteto, Professor Auxiliar na Escola de Arquitetura da Universidade do Minho (EAUM), sendo responsável pelos cursos de Geometria e Seminário 1C (História e Ucronia), e investigador do Lab2PT – Laboratório de Paisagens, Património e Território da Universidade do Minho. Atualmente é Vice-presidente da EAUM e coordenador do grupo SpaceR do Lab2PT. Licenciado em Arquitetura (2002) e mestre em Metodologias de Intervenção no Património Arquitetónico (2006), ambos os graus concedidos pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP), concluiu o doutoramento, na EAUM (2015), com a investigação “Arquiteturas imaginárias: espaço real e ilusório no barroco português” a qual, tendo como objeto central a Quadratura, buscando interseções entre ciência projetiva e o projeto do espaço

e imagem da arquitetura. Atualmente a sua pesquisa, centralizada no arco temporal dos séculos XVII e XVIII, analisa os tratados de arquitetura, geometria e perspectiva buscando as interseções entre a ciência óptica e geométrica e o projeto arquitetónico, bem como a teoria e a prática da representação espacial, desde a escala da cartografia, passando pela problemática das *vedute*, até à da representação e especulação arquitetónica. De 2001 a 2008 colaborou no atelier do Arquiteto António Madureira, participando em projetos desenvolvidos em parceria entre este e Álvaro Siza, em 2005 colaborou com a editora DAFNE, em 2002/2003 trabalhou como Monitor no curso de Projeto II (FAUP), e desde 2006 leciona e investiga na EAUM. De entre os artigos publicados destacam-se: Cabeleira, João (2016). A Viagem de Cósimo III de Médicis. Imagem da cidade portuguesa de seiscentos, o caso de Santarém, In *Atas da 5ª Conferência Internacional da Rede Lusófona de Morfologia Urbana*; Cabeleira, João; Xavier, João Pedro (2016), Projecting Quadratura image. Euclidean propositions and common practices at painter’s workshop, In *Nexus Network Journal*; Cabeleira, João (2011). Experiencing architecture through baroque image: Gonçalves Sena, painted architecture as architectural space, In *The International Journal of the Image*.

João Carlos dos Santos

João Carlos dos Santos é atualmente Subdiretor-Geral do Património Cultural (DGPC), organismo que tem por missão assegurar a gestão, salvaguarda, valorização, conservação e restauro dos bens que integram o património cultural imóvel, móvel e imaterial do País, bem como desenvolver e executar a política

museológica nacional. Desde 1989 que integra o quadro dos diversos organismos da tutela do património, tendo desempenhado funções de chefia, sendo mais recentemente, Diretor-geral da DGPC, em regime de substituição, entre outubro de 2015 e janeiro de 2016 e Subdiretor-Geral da DGPC entre 2013 e 2015. Integra e integrou várias comissões, de que se destacam o Conselho Nacional de Cultura, é vogal do Conselho Diretivo do Fundo de Salvaguarda do Património Cultural e membro do Conselho Coordenador do Programa de Gestão do Património Imobiliário do Estado, e fez parte da Comissão Redatora da Política Nacional da Arquitetura e da Paisagem, entre outros. Arquiteto de formação, tem um Master em Patologia e Restauro Arquitetónico e é doutorando em Arquitetura na Universidade do Porto. Coordenou e foi autor de vários projetos de recuperação e reabilitação arquitetónica, recebeu diversos prémios e outras distinções, foi responsável por várias publicações e participou em inúmeros congressos e seminários no país e no estrangeiro. Desde 1991 que é docente de unidades curriculares relacionadas com o restauro do património arquitetónico em diversas universidades do país.

Nunziatella Alessandrini

Nunziatella Alessandrini concluiu o Mestrado e o Doutoramento em História Moderna pela Universidade Aberta de Lisboa. É investigadora integrada no CHAM (Centro de Humanidades) com bolsa da FCT. A sua pesquisa centra-se no estudo das relações entre Itália e Portugal na Época Moderna e no estudo da presença de mercadores italianos em Lisboa e no Império Português nos

séculos XVI e XVII. É organizadora de 8 ciclos de conferências luso-italianas. Foi coordenadora do projeto de reabilitação do arquivo da Igreja do Loreto financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian (2014–2015) e também coordenou o projeto de investigação financiado pela mesma Fundação *Marcas de água do acervo documental da Igreja de Nossa Senhora do Loreto, em Lisboa: séculos XVI e XVII*. É coordenadora do grupo de investigação “Economias, sociedades e culturas mercantis”. É directora do Arquivo da Igreja de Nossa Senhora do Loreto de Lisboa. É Membro Associado na Classe de História Marítima da Academia de Marinha de Lisboa.

Ricardo Bernardes

Nascido em Curitiba (1976), Ricardo Bernardes é maestro e musicólogo e desde cedo revelou a sua paixão pela música antiga e, especificamente, a vontade de divulgar o património musical luso-brasileiro, na altura ainda desconhecido do grande público. Procurou desde sempre misturar a direção musical com a investigação académica, como forma de aprofundar os reportórios que tem apresentado em concerto, tendo em sua formação inicial nomes como Dinko Fabris e Harry Cowl. Foi esta a razão que o levou, então com 19 anos, a fundar o *Americantiga Ensemble*, agrupamento de que é maestro e diretor artístico desde 1995 e com o qual se tem dedicado nestes últimos 23 anos à execução e gravação do repertório Ibero-americano dos séculos XVII a XIX, com especial ênfase na música vocal, em que se especializou. Desde então, Ricardo Bernardes tem passado grande parte do seu percurso artístico dos dois lados do Atlântico, realizando inúmeras apresentações no Brasil, Estados Unidos da América e Argentina, bem

como em Portugal, onde vive desde 2010. Gravou, entretanto, com o *Americantiga Ensemble* uma discografia que já conta com seis CDs e um DVD, registando obras basilares do repertório luso-brasileiro do século XVIII, com autores como José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), André da Silva Gomes (1752-1844), João de Sousa Carvalho (1745-1798), Marcos Portugal (1762-1830), António Leal Moreira (1758-1819), entre outros. Em São Paulo, em 2006, realizou a estreia no Brasil do *Réquiem à Memória de Camões* de João Domingos Bomtempo (1771-1842), obra fundamental dos primórdios do romantismo musical português. Baseado em Portugal desde 2010, entre diversos concertos destacam-se a estreia moderna da ópera o “Baculho de Chaminé” de Marcos Portugal (1762-1830) com a Orquestra Sinfónica Portuguesa na Teatro de São Carlos em Lisboa, assim como as participações na direção dos espetáculos músico-teatrais nas Temporadas de Música de São Roque e, sobretudo, na realização das séries de concertos *Memórias e Caminhos de Mateus* em 2016 e 2017, com concertos como os de comemoração dos *250 Anos da Ópera de São Paulo*. Atualmente é Diretor Artístico dos “XXVIII Cursos de Música Antiga da Casa de Mateus”, promovidos pela Fundação da Casa de Mateus em Vila Real. Para além de intensa atividade artística, Ricardo Bernardes concluiu paralelamente o doutoramento em Musicologia pela Universidade do Texas em Austin, com uma tese sobre ópera em língua portuguesa nos finais do século XVIII, sob orientação de Andrew Dell’Antonio. Posteriormente, fez um doutoramento em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa, apresentando uma tese sobre a Música para aclamação da Rainha D Maria I em 1778, sob orientação de David Cranmer. Atualmente, é Investigador Integrado Pós-Doutorado

junto ao CESEM/UNL, financiado pela FCT. Foi editor da coleção “Música no Brasil – séculos XVIII e XIX”, em 6 volumes e 2.500 páginas, promovida pelo Ministério da Cultura do Brasil, e da revista “Textos do Brasil”, no número dedicado à “Música Erudita Brasileira” e editado pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Para além das publicações académicas e das edições de música Luso-Brasileira dos séculos XVIII e XIX, tem sido convidado a dar conferências sobre temas de música antiga.

Xoán Manuel Carreira

Musicólogo e crítico de música, tendo estudado medicina, filosofia, psicologia e pedagogia na Universidade de Santiago de Compostela, é membro de diversas equipas de especialistas e associações científicas internacionais, tendo participado em congressos de musicologia. Colabora nas principais obras de referência nesta matéria, bem como na Revista de Musicología (1989-1996), e, como fundador e conselheiro de redação de Cairon – Revista de Ciências de la Danza. Desde 2000 é o editor do diário digital Mundoclasico.

Ficha técnica

Nasoni, Mateus e a Música de seu Tempo

Coordenação: João Cabeleira (Lab2PT),
Ricardo Bernardes (CESEM)

Design Gráfico: Studio Maria João Macedo

Editado por: Lab2PT
Coleção Paisagens, Património & Território / Investigação
Landscapes, Heritage and Territory Collection / Research

Impressão e acabamento: Gráfica Maiadouro
Tiragem: 300 exemplares
ISBN: 978-989-8963-11-6
Depósito legal: 458 152/19

Lab2PT
Escola de Arquitetura
Universidade do Minho, Azurém
4800-058 Guimarães
www.lab2pt.net

© Lab2PT e autores



A aplicação do novo acordo ortográfico, bem como a opção de idioma ou norma de referência foram deixados ao critério de cada autor.

Este trabalho tem o apoio financeiro do Projeto Lab2PT – Laboratório de Paisagens, Património e Território – AUR/04509 com o apoio financeiro da FCT/MCTES através de fundos nacionais (PIDDAC), e o cofinanciamento do Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER), ref.ª POCI-01-0145-FEDER-007528, no âmbito do novo acordo de parceria PT2020, através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI).



Organização evento



O presente título decorre do encontro homólogo que teve lugar no Palácio de Mateus a 21 de outubro de 2018, sob iniciativa da Fundação Casa de Mateus, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa e do Laboratório de Paisagens, Património e Território da Universidade do Minho. Um encontro que se debruçou sobre as relações entre música e arquitetura no contexto português do século XVIII.

A Coleção Paisagens, Património e Território promove a publicação de textos nas linhas Investigação, Ensaios e Catálogos, sob a chancela do Lab2PT com objetivo de auxiliar à circulação e divulgação de produção científica de excelência dentro das áreas abrangidas pela unidade de I&D - Arqueologia, Arquitetura e Urbanismo, Design, Geografia, Geologia, História e Artes Visuais.