



HAL
open science

**Per un'approccio interdisciplinare del fatto musicale :
prosopografia delle musiciste degli ospedali di Venezia
(XVII-XVIII sec.)**

Caroline Giron-Panel

► **To cite this version:**

Caroline Giron-Panel. Per un'approccio interdisciplinare del fatto musicale : prosopografia delle musiciste degli ospedali di Venezia (XVII-XVIII sec.) . VI Congresso Società Italiana delle Storiche, SIS, Feb 2013, Padova, Italy. halshs-01126789

HAL Id: halshs-01126789

<https://shs.hal.science/halshs-01126789v1>

Submitted on 9 Mar 2015

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

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

**Per un'approccio interdisciplinare del fatto musicale :
prosopografia delle musiciste degli ospedali di Venezia (XVII-XVIIIsec.)**

Caroline Giron-Panel

Questo articolo intende dimostrare che la prosopografia può essere utile al di là della sola disciplina storica che l'ha vista nascere¹. In ambito musicologico, la prosopografia non fa parte della « borsa degli attrezzi » usuale del ricercatore. In effetti, per molto tempo questa disciplina è stata concepita solo come lo studio delle opere musicali, dato che i musicologi riducono volentieri la storia all'idea – molto limitativa - di « contesto » di creazione. Solo di recente le due discipline hanno cominciato a scambiarsi approcci e metodologia, e la prosopografia è cominciata a sembrare interessante anche a chi s'interessa di musica.

Messo alla prova nell'ambito della mia tesi di dottorato, questo approccio a cavallo di due discipline diverse ha reso possibile mettere assieme informazioni molto diverse, raccolte sia nelle fonti storiche, sia nelle fonti musicali². Le mie ricerche, in effetti, miravano a studiare come a Venezia si è sviluppata un'attività musicale in quattro istituzioni create per ospitare bambini abbandonati e orfani, e per curare malati e infermi - i cosiddetti ospedali grandi. Lo scopo era capire come questa attività musicale – soltanto femminile, al contrario di quello che succedeva, per esempio, a Napoli - fosse diventata parte del mito artistico della Repubblica Serenissima, e come avesse ispirato buona parte delle scuole di musica create in Europa tra la metà del Settecento e i primi anni del Novecento. Bisognava quindi studiare come si fosse creato un vero modello di scuola di musica, e come questo modello si fosse diffuso in Europa, tramite i viaggiatori che venivano numerosi a Venezia durante il loro “Grand Tour”. Per fare questo, era indispensabile lavorare metodicamente su fonti molto diverse e considerare le musiciste degli ospedali come un gruppo la cui evoluzione poteva essere studiata tramite l'approccio prosopografico.

1. Utilità della prosopografia nell'ambito di un approccio interdisciplinare del fatto musicale

Scegliere il metodo prosopografico per le necessità di una tesi che voleva rientrare sia nell'ambito della storia, sia in quello della musicologia non era scontato, tanto più che, per molto tempo, queste due discipline si sono reciprocamente considerate con circospezione. Il metodo storico poteva tuttavia essere utile per la musicologia, mentre le fonti musicali potevano rivelare informazioni molto preziose per lo storico. Fin dal 1979, Iain Fenlon si mostrava favorevole a un dialogo costruttivo tra le due discipline, disapprovando il fatto che la disciplina storica potesse a volte essere usata come pretesto per lo studio dell'oggetto musicale :

Another emphasis might be called the contextual. At present come music historians tend to concentrate on the internal analysis of a composition and its relation to a specific and usually narrowly defined historical frame. Indeed, much musicological writing presents by implication a formidable orthodoxy in which history is perceived as a succession of paradigms of musical language, style and form. Some recent work has attempted explanation through exploration of a wider range of

¹ Per una messa a punto su questo argomento, rinvio all'eccellente articolo online di Claire Lemerrier e Emmanuelle Picard “Quelle approche prosopographique ?” < http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/59/00/81/PDF/prosopographie_Lemerrier_Picard.pdf>.

² Cf. C. GIRON-PANEL, *Musique et musiciennes à Venise : histoire sociale des ospedali*, Rome : Ecole française de Rome, in corso di stampa.

evidence and Early music history intends to strengthen this trend by encouraging studies that examine the economic, political and social ramification of research »³.

Questo approccio utilitaristico veniva anche adottato dagli storici, che volentieri riducevano la musica a un ornamento usato come illustrazione della dimostrazione storica, senza farne un oggetto di studio a pieno titolo. Il problema era che, a differenza dell'immagine, la musica non è "né descrittiva né narrativa"⁴ e il suo studio presuppone una competenza tecnica di cui buona parte degli storici sono sprovvisti. Da ciò deriva la posizione isolata dall'oggetto musicale rispetto alle altre arti, che vengono spesso impiegate dallo storico a sostegno di una dimostrazione, non solo come illustrazioni ma come parte integrante della discussione problematica. Per fortuna, i lavori recenti di Florence Alazard⁵, di Myriam Chimènes⁶, di Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner⁷, di David Hennebelle⁸ o di Mélanie Traversier⁹ hanno modificato questo rapporto utilitaristico tra storia e musicologia, aprendo « brecce nelle barricate tra gli approcci storici, sociologici e musicologici della musica »¹⁰.

La mia tesi di dottorato, che si occupava tanto della storia sociale quanto della musicologia, si situava in quella prospettiva: formata alla disciplina storica, mi era sembrato naturale applicarne i metodi all'oggetto musicale, tanto più che la problematica che avevo scelto per le mie ricerche implicava lo studio di fonti estremamente diverse, dai resoconti delle riunioni delle congregazioni che gestivano gli ospedali fino alle partiture sopravvissute, dai registri matrimoniali ai racconti di viaggio che citavano le musiciste degli ospedali, le cosiddette « putte » di Venezia. La varietà di queste fonti e il fatto che erano disperse in diverse sedi d'archivio e biblioteche, a volte fuori Venezia e anche fuori d'Italia, hanno giustificato l'uso di una banca dati, che mi ha permesso di gestire informazioni così numerosi e così diverse. La necessità di creare una prosopografia di queste musiciste è diventata ovvia quando ho cominciato a trattare queste informazioni. Infatti, sono state le musiciste stesse a trasformare gli ospedali in vere leggende : altre scuole di musica esistevano in diverse città d'Italia, ma quelle di Venezia sono diventate famose perché i cori erano esclusivamente femminili, cosa unica e anche abbastanza scioccante se pensiamo che queste donne non solo cantavano a quattro voci – cioè anche con voce di contralto e, a volte, con voce di basso – ma suonavano anche strumenti teoricamente vietati alle donne, perché considerati « sconvenienti » (strumenti a fiato, che vengono imboccati in modo chiaramente fallico secondo i criteri dei signori dei Sei e Settecento, strumenti ad arco che vengono suonati allargando le gambe, cosa poco conveniente per una signora per bene, strumenti da « campi di battaglia » come trombe e tamburi). Purtroppo, i documenti non permettevano una semplice prosopografia : le loro lacune sono troppe. Per esempio, non esiste nessun elenco di queste musiciste, che spesso non vengono nemmeno nominate in modo completo. Il ricercatore si trova quindi davanti a decine di “Maria”, senza sapere se si tratta di una infermiera, di una

³ I. FENLON, *Early music history*, n° 1, 1981, p. VII.

⁴ F. ALAZARD, *Art vocal, art de gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVI^e siècle*, Paris : Minerve, 2002, p. 20.

⁵ *Ibid.*

⁶ M. CHIMENES (a cura di), *La vie musicale sous Vichy*, Bruxelles / Paris : Ed. Complexes, 2001 et *Mécènes et musiciens : du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris : Fayard, 2004

⁷ *Le concert et son public. Mutation de la vie musicale en Europe de 1780 à 1911 (France, Allemagne, Angleterre)*, a cura di H. E. BÖDECKER, P. VEIT e M. WERNER (a cura di), Paris : Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2002

⁸ D. HENNEBELLE, *De Lully à Mozart. Aristocrates, musique et musiciens à Paris (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Seyssel : Champ Vallon, 2009.

⁹ M. TRAVERSIER, *Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique à Naples (1767-1815)*, Rome : Ecole française de Rome, 2009

¹⁰ *Le concert et son public*, cit., p. XIV.

semplice « figlia di comun » cioè dedicata al lavoro artigianale, o di una virtuosa del canto o del violino. La questione diventa ancora più complicata nel caso dell'ospedale della Pietà, il più famoso, nel quale erano accolte le bambine esposte, che quindi non avevano nessun cognome. Per fortuna, la maggior parte delle musiciste erano soprannominate dal loro strumento o dalla loro tessitura (Anna Maria dal Violino, Annetta dal Basso, etc.). Negli altri tre ospedali, le putte non erano esposte ma orfane, almeno in teoria : avevano quindi un cognome che però, purtroppo, non sempre viene indicato nei documenti, e quando viene indicato, può succedere che si tratti di un caso di omonimia. Per esempio, la Maria Cecchini che compare il 9 giugno 1772 come cantante nel coro dei Mendicanti¹¹ è diversa dalla Maria Cecchini che lascia l'ospedale il 19 novembre 1781¹² ma solo lo studio degli *Examinum matrimoniorum*, conservati presso l'archivio storico del patriarcato di Venezia, ha consentito di superare l'omonimia, assegnando il corretto nome del padre all'una e all'altra figlia. Questo singolo esempio permette di percepire l'utilità di una banca dati per districare casi simili, perché consente l'incrocio di fonti molto diverse, che solo se vengono confrontate danno risultati statistici convincenti.

2. Progettazione della banca dati

La banca dati realizzata per la mia tesi di dottorato era dedicata alle musiciste dell'ospedale dei Mendicanti, alle quali avevo già dedicato la mia tesi dell'Ecole nationale des chartes, discussa nel 2003¹³. Dieci anni fa, la storia di questa istituzione era poco nota, malgrado il suo archivio abbastanza fornito, che si trova oggi disperso tra l'Archivio di Stato di Venezia e gli archivi dell'Istituto di Ricovero e di Educazione di Venezia.

Si tratta di una banca dati creata con il software Access, concepita in modo molto semplice con una tabella centrale, nella quale si trovano tutte le informazioni base sulle musiciste (identità, data di prima e ultima presenza nei documenti, fonti primarie o secondarie che le citano, etc.). Questa tabella centrale è legata a cinque tabelle secondarie, incentrate su un aspetto particolare della vita di queste musiciste. Il legame tra queste sei tabelle è l'« identificativo univoco », generato in modo automatico quando viene creata una nuova scheda. In tutto, sono state rintracciate e inserite nel database ben 342 musiciste, cioè la quasi totalità delle musiciste attive nell'ospedale dei Mendicanti tra gli anni 1630 e 1797.

La tabella intitolata « Institutions » raccoglie tutte le informazioni di tipo amministrativo che consentono di rintracciare il soggiorno di una musicista nell'ospedale : data nella quale viene accettata, posizione iniziale – cioè se viene accettata come « figlia di comune », come « figlia di educazione » o direttamente come « figlia di coro » – progressi nella gerarchia del coro, data e motivi per i quali lascia eventualmente l'ospedale (morte, matrimonio, professione religiosa, che erano in teoria le sole tre possibilità per lasciare l'ospedale). Il mio lavoro sull'evoluzione dello status delle musiciste nell'ospedale mi ha consentito di realizzare statistiche sulle possibilità di carriera musicale in un ospedale veneziano, ma anche sulle possibilità per le musiciste di piegare le regole. Un esempio : siccome gli ospedali erano stati ideati come istituzioni caritatevoli, non come scuole di musica, erano in teoria strettamente rivolti ai bambini esposti oppure orfani. In origine, la scelta delle musiciste veniva effettuata tra le bambine entrate nel ruolo delle povere – cioè le bambine accettate per carità, e che dimostravano un talento per la musica. Questo talento veniva sviluppato durante una decina di anni prima che le bambine fossero accolte nel coro, cosa che comportava un cambio di status, perché le “figlie di coro” ottenevano alcuni privilegi

¹¹ Venezia, Archivio di stato, Ospedali e luoghi pii, b. 657, 6 agosto 1773.

¹² Venezia, Archivio di stato, Provveditori sopra ospedali e luoghi pii, b. 80, 1° giugno 1782.

¹³ Il riassunto di questo primo lavoro di ricerca si trova online sul sito dell'Ecole nationale des chartes : <http://theses.enc.sorbonne.fr/2004/giron>.

negati alle semplici figlie “di comun”, quelle che si dedicavano al lavoro artigianale (porzioni di cibo, d’olio e di legna più consistenti, dispensa dalla « tasca » ossia dalle corvées, ecc.). A poco a poco però, i governatori si erano sempre più avviati nella direzione di una vera e propria selezione basata sul talento, reclutando le musiciste non più tra le figlie “di comun”, ma organizzando concorsi ai quali partecipavano ragazze già avviate nella musica e che superavano l’età massima fissata dagli statuti per l’accettazione di nuove putte - che variava, a seconda degli ospedali, tra gli 8 e i 12 anni. I governatori che avrebbero dovuto far rispettare le regole, usavano senza vergogna stratagemmi per far entrare nell’ospedale ragazze portate per la musica ma troppo grandi o non “abbastanza” orfane. È rimasto famoso l’esempio di Andrianna Ferrarese, che si era ufficialmente trasferita dalla classe delle « figlie di comun » a quella delle « figlie di coro » nel 1779, all’età di vent’anni. L’assenza di ogni menzione anteriore negli archivi dei Mendicanti, l’età avanzata della cantante e il fatto che le sia stato subito conferito il rango di solista permettono al ricercatore di dubitare della realtà di questo « passaggio »¹⁴. Questa scrittura nei registri era probabilmente un artificio destinato a far credere che la musicista fosse stata scelta tra le orfane del luogo, e che non si trattava di un reclutamento esterno, ma sembra che sia stato proprio questo il caso. Questo esempio è particolarmente rilevante perché si tratta di una delle poche musiciste che sono riuscite a fare una carriera fuori dall’ospedale, cosa teoricamente impossibile, perché ogni attività musicale pubblica era assolutamente vietata per le putte che uscivano dall’ospedale, sia per prendere il velo, sia per sposarsi (in questo caso, il marito doveva anche firmare un contratto con il quale si impegnava a impedire a sua moglie di esercitare la musica in pubblico, sotto pena di dover rimborsare all’ospedale la dote ricevuta). Andrianna Ferrarese aveva provato ad aggirare questo ostacolo scappando dall’ospedale con il suo amante¹⁵, e poi, dopo parecchie peripezie, era stata reclutata dal King’s Theatre di Londra, prima di diventare prima buffa al Burgtheater di Vienna, da dove contribuì ad accrescere la fama delle cantanti formate negli ospedali di Venezia¹⁶.

La tabella « Chœur » raccoglie le informazioni, spesso lacunose e sempre sparse legate all’attività musicale delle putte dei Mendicanti : pratica di uno o più strumenti, informazioni sulla voce (tessitura, timbro, ambitus, etc.), status nel coro (in particolare, il conseguimento del titolo ricercato e prestigioso di maestra del coro), eventuali allieve. Questa tabella illustra in particolar modo la necessità del database per uno studio interdisciplinare basato su fonti estremamente diverse : se le informazioni sullo status delle musiciste vengono ricavate dagli archivi amministrativi, l’ambitus e il timbro della voce sono spesso informazioni fornite da fonti letterarie o dallo studio delle partiture. Idem per la tabella “Œuvres musicales”, che censisce anche le informazioni musicali; in questo caso, però, si tratta di fonti molto specifiche perché questa tabella è interamente dedicata alle partiture e ai libretti delle opere suonate e cantate dalle musiciste dell’ospedale dei Mendicanti. Queste informazioni sono ovviamente indispensabili per capire la carriera delle musiciste dentro l’ospedale : quando diventavano soliste, quando tornavano nei cori. Possiamo pure ricavare informazioni sulla loro voce, quando nessun’ altra fonte ci dice se una cantante era soprano o contralto : se una musicista canta sempre ruoli maschili, probabilmente aveva una voce più bassa di un’altra che canta solo ruoli femminili. Infine, l’elenco delle opere e del loro cast fornisce informazioni sul gusto degli ascoltatori e la sua evoluzione durante il Settecento. Consente anche di percepire

¹⁴ Venezia, Istituto di Ricovero e di Educazione, Men. B 7, 4 mars 1779.

¹⁵ Questo evento è stato studiato da P. GILLIO, *Le donne di teatro non anno pregiudizij* : notizie inedite sulla fuga dall’Ospedale dei Mendicanti di Adriana Ferrarese, virtuosa friulana e interprete mozartiana, « Musica e Storia », n° XIII/3, 2005, p. 425-451 e da C. GIRON-PANEL, *Entre Église et théâtre : la fugue de deux musiciennes vénitiennes en 1783*, « Clio, la revue d’histoire des femmes », n° 25, 2007, p. 99-119.

¹⁶ Sul soggiorno della cantante a Vienna, cf. P. L. GIDWITZ, *Mozart’s Fiordiligi : Andrianna Ferrarese del Bene*, « Cambridge Opera Journal », vol. VIII-3, 1996, p. 199-214

le fonti d'ispirazione dei librettisti, che attingono all'Antico Testamento per dare alle putte modelli di virtù femminile, ma che potevano anche impiegare motivi più profani, che ricordano la situazione marittima della Repubblica di Venezia o l'attività musicale sviluppata negli ospedali¹⁷.

Un'altra tabella, quella intitolata « Placements financiers », raccoglie informazioni relative ai redditi delle musiciste e ai loro investimenti nell'ospedale, che agiva anche come banca, almeno fino al 1777, data nella quale i quattro ospedali fallirono, proprio a causa di questa attività finanziaria¹⁸. Grazie a questa tabella, ho potuto dimostrare che certe musiciste accumulavano vere ricchezze, provenienti sia dalle entrate della loro attività musicale nell'ospedale (che pagava le maestre per le lezioni che impartivano alle musiciste più giovani; le stesse maestre potevano anche impartire lezioni private a giovane patrizie, fuori dall'ospedale), sia dai legati e dai doni dei loro ammiratori che, a volte, erano molto generosi. Queste ricchezze potevano essere usate per aumentare la consistenza della dote maritale o spirituale che veniva fornita dall'ospedale a tutte le musiciste che avevano servito il coro per almeno dieci anni. Per dare un esempio dell'ammontare di queste ricchezze, ricordiamo la cantante Maria Canuti, che nel 1734 riceve 700 ducati da un legato del patrizio Antonio Giustinian, cioè una cifra pari a cinque volte quella della dote data alle ragazze per sposarsi, e a tre volte quella della dote spirituale che ricevevano quelle che prendevano il velo¹⁹. Un'altra musicista, Elisabetta Capponi, negli anni Cinquanta del Settecento, aveva 1100 ducati nella banca dell'ospedale, investiti all'8%, una somma notevole per una ragazza che, in teoria, era stata accolta per carità e che, tra l'altro, non era la musicista più famosa del coro²⁰.

L'ultima tabella, intitolata « Relations », è probabilmente la più importante sia quantitativamente (perché conta quasi 800 schede), sia qualitativamente, perché ha come scopo la ricostruzione delle reti nelle quali s'inserivano le putte, cioè tutte le loro relazioni familiari, di amicizia e di patronage, elemento fondamentale per capire il loro inserimento nel tessuto sociale veneziano. Ovviamente, compilare questa tabella non è stato facile, perché le informazioni sono molto sparse. È stato necessario incrociare fonti amministrative, fonti parrocchiali, e fonti diversissime come resoconti di agenti segreti e inchieste pre-matrimoniali, i cosiddetti *Examinum matrimoniorum*. Per fortuna, questo lavoro alquanto ingrato è stato ricompensato, poiché questa tabella ha fornito i risultati più importanti, chiarendo aspetti totalmente sconosciuti della storia di queste musiciste.

3. Alcuni risultati

Il primo risultato significativo è legato all'aspetto istituzionale. L'uso della prosopografia ha chiarito elementi importanti, per esempio il fatto che il 53 % di queste ragazze non erano orfane quando venivano accolte nell'ospedale. Questo sembra contraddire sia gli statuti dell'ospedale, sia le testimonianze dei viaggiatori, ma dimostra anche come, a poco a poco, si sia creata una leggenda attorno alle musiciste di Venezia, e sottolinea con quanta circospezione bisogna affrontare i racconti di viaggio, che sono fonti tanto importanti quanto soggettive. In effetti, i viaggiatori spesso non fanno altro che ripetere quello che hanno letto altrove - per esempio in racconti di viaggio anteriori - senza fare verifiche e trasmettendo

¹⁷ I titoli dei pezzi eseguiti nel Settecento forniscono parecchi esempi: *Il coro delle muse* (1740), *Le muse in gara* (1740), *La Reggia di Calipso* (1769), *Telemaco nell'isola di Oigia* (1782) oppure *Il genio dell'Adria* (1784).

¹⁸ Cf. A. PELIZZA, *La crisi finanziaria degli ospedali maggiori fra 1777 e 1797*, « Studi veneziani », n° 33, 1997, p. 123-157.

¹⁹ Venezia, Archivio di stato, Ospedali e luoghi pii, b. 887, 13 dicembre 1734.

²⁰ Venezia, Istituto di Ricovero e di Educazione, Men B 7, 27 dicembre 1756.

quale esperienza sensibile quello che in realtà è solo una citazione²¹. Gli amatori a volte descrivono precisamente i concerti ai quali hanno assistito – ciò che consente anche al ricercatore di percepire cambiamenti nella qualità dei cori durante il Settecento – ma sono pochi quelli che s’interessano allo statuto preciso delle musiciste. Il fatto che non siano in realtà orfane non importa : quello che capiscono gli stranieri che si trovano di fronte a queste istituzioni eccezionali avendo in mente gli esempi di istituzioni caritatevoli che esistono nei loro paesi, è che gli ospedali di Venezia ospitano povere orfane che vengono cresciute nell’arte e riescono così a sfuggire al loro destino disgraziato. Se questo descrive in effetti la situazione iniziale degli ospedali, la realtà è diventata ben diversa nel Settecento, quando i viaggiatori cominciano a interessarsi alle putte. Ma a loro non importa il fatto che i governatori avessero deciso nel Settecento di reclutare le loro musiciste non più tra le povere orfane del luogo ma tra le musiciste confermate di Venezia : vedono gli ospedali di Venezia attraverso un filtro, quello dei loro propri modelli, e così trasmettono al di fuori della Repubblica Serenissima un’immagine sempre più stereotipata di queste musiciste. Lo studio prosopografico approfondito delle musiciste dell’ospedale dei Mendicanti ha consentito di ristabilire la situazione familiare reale di buona parte di queste cosiddette orfane e di capire che certe putte s’inserivano in una rete familiare molto ben strutturata, che poteva includere anche due genitori viventi²².

Il secondo risultato conseguito attraverso l’uso della prosopografia è più legato all’aspetto musicale. Lo studio di più di 342 musiciste ha reso possibile una migliore conoscenza dei cori, e dei talenti molteplici delle coriste. Così è stato possibile accertare che a tutte le musiciste venivano insegnati sia il canto sia la musica strumentale, per moltiplicare le possibilità che esse potessero servire il coro e assicurarsi così che il denaro investito nella formazione musicale delle ragazze non venisse sprecato. Quello che potrebbe sembrare un talento raro – poter sia cantare, sia suonare - era invece una caratteristica diffusa in tutte le musiciste, fatto che solo uno studio estensivo poteva dimostrare. Il caso di Elisabetta Capponi fornisce un esempio concreto: se i documenti amministrativi la citano come cantante, sappiamo grazie a una supplica di sua zia che era anche una brava violinista e organista²³. Nel caso di Francesca Rossi, l’apporto che offre la diversità delle fonti alla ricostruzione del suo profilo artistico è ancora più evidente : se le fonti amministrative ci informano che già all’età di dieci anni era istruita nel canto, nell’organo e nel violino²⁴, solo la testimonianza del viaggiatore inglese Charles Burney precisa che suonava anche benissimo il clavicembalo²⁵. Questi esempi sottolineano il fatto che, sempre di più, durante il Settecento, le ragazze entravano nel coro già competenti, cioè che la loro formazione era cominciata ben prima, spesso nelle loro famiglie. Così, le già citate Elisabetta Capponi e Francesca Rossi erano state educate alla musica prima di entrare nel coro dell’ospedale, dalle loro zie e da altre brave musiciste dell’ospedale.

Questa scoperta è strettamente collegata al terzo risultato, legato alla vita sociale di queste musiciste. Per ottenere un risultato sfruttabile su questo argomento, era necessario uno studio prosopografico estensivo, visto che si tratta di informazioni molto sparse, tratte da fonti diversissime e legate a persone che non sembrano aver altro legame tra di loro che quello

²¹ Su questo argomento e sullo statuto delle fonti letterarie e di viaggio, cf. M. H. SMITH, *Écritures et lectures italiennes de l’espace français au XVI^e siècle*, in *La culture du voyage : pratiques et discours de la Renaissance à l’aube du XX^e siècle*, a cura di G. BERTRAND, Paris : L’Harmattan, 2004, p. 23.

²² Questo argomento è stato sviluppato in C. GIRON-PANEL, *Gli ospedali : luoghi e reti di socialità femminile in Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, a cura di A. BELLAVITIS, N. M. FILIPPINI e T. PLEBANI, Verona : Quiedit, 2012, p. 291-309 (disponibile online : http://www.storiadivenezia.it/donneavenezia/pdf/Giron-Panel_ospedali.pdf).

²³ Venezia, Archivio di stato, Ospedali e luoghi pii, b. 651, 6 août 1731.

²⁴ Venezia, Istituto di Ricovero e di Educazione, Men B 6, 6 dicembre 1739.

²⁵ C. BURNEY, *The present state of music in France in Italy...*, Londres : T. Becket and Co., 1771, p. 183.

creato dall'appartenenza allo stesso ospedale. Grazie alla prosopografia, è stato possibile rintracciare il milieu familiare di buona parte delle musiciste dell'ospedale dei Mendicanti, cosa che ha consentito di chiarire che molte si conoscevano prima di entrare nell'ospedale. Provenienti dagli stessi sestieri di Venezia, spesso continuavano a frequentare persone che avevano conosciuto prima di entrare nell'ospedale, soprattutto nella seconda metà del Settecento, quando ormai il reclutamento di figlie già adulte nel coro aveva superato la scelta tradizionale delle musiciste tra le figlie cresciute nell'ospedale²⁶. Questo spiega perché la maggior parte delle putte sposava ragazzi del proprio sestiere, spesso colleghi del padre. Dimostra anche che gli ospedali erano diventati, in poco più di un secolo, istituzioni di formazione professionale, nelle quali i padri mandavano le loro figlie portate per la musica per dare loro questa « dote professionale » che le avrebbe aiutate a trovare un buon partito. Se ripensiamo a quello che erano alle origini i quattro ospedali grandi di Venezia, creati per accogliere figli illegittimi, orfani, lebbrosi, vecchi e barboni, vediamo quanto siano cambiate queste istituzioni in poco più di un secolo. Infine, la prosopografia si è rivelata preziosa per chiarire i legami tra le musiciste e i loro mecenati. In effetti, un legato ad una musicista non significa molto se resta isolato, ma comincia ad acquistare senso se lo avviciniamo a una dedica su un poema scritto per le putte, o se ci accorgiamo che lo stesso nome torna spesso nelle richieste di « licenza » che le putte inoltravano per andare a curarsi sulla terra ferma. Se lo stesso patrizio veneziano viene citato più volte come generoso benefattore, proponendosi per accompagnare una musicista famosa a curarsi nella sua villa di terraferma, nasce il sospetto che la putta andasse piuttosto in vacanza con il suo padrone per dare concerti durante la sua villeggiatura. Se poi i documenti rivelano che la stessa putta richiedeva ogni anno lo stesso permesso, possiamo dubitare del fatto che la musicista fosse stata così sfortunata da prendere l'influenza ogni anno nel mese di agosto ; si tratta invece di una forma travestita di organizzazione di concerti privati a uso esclusivo del benefattore e dei suoi commensali. Il caso diventa ancora più interessante se nei documenti compare non solo un patrizio amante della musica (che, tra l'altro, possiamo anche trovare negli archivi dei teatri di Venezia, come proprietario o abbonato), ma se vi è menzionata anche la moglie, anch'ella mecenate di una musicista (e qui, possiamo immaginare che nella villa di terra ferma potevano essere eseguiti duetti, soprattutto se le date delle « malattie » delle musiciste coincidono, come spesso accade)²⁷. Solo lo studio prosopografico consente di mettere in luce questi legami: potremmo aggiungere che molti di questi benefattori erano anche governatori negli ospedali, che erano cioè i responsabili sia del reclutamento delle musiciste, sia della loro carriera all'interno dell'ospedale, sia dei permessi di matrimonio, permessi che le musiciste più brave facevano fatica a ottenere²⁸.

²⁶ Cf. P. GILLIO, « *Alquanto adulte, ma capacissime al canto* » : *le figlie di coro non provenienti dal ruolo delle orfane negli ospedali dei Derelitti, degli Incurabili e dei Mendicanti (1730 ca - 1778)*, in *La musica negli ospedali...*, cit., p. 403-423.

²⁷ Per esempio, nel 1691 i governatori dell'ospedale della Pietà permettono a due musiciste, Angelica dal Tenor e Paolina dalla Viola, di andare per tutto il giorno a casa della patrizia Giovanetta Vendramin, sposa di Andrea Vendramin, governatore all'ospedale dei Derelitti. Siccome si tratta di una cantante e di una strumentista e siccome la supplica precisa che le ragazze si sarebbero trattenute fino al tramonto, possiamo supporre che lo scopo della gita sia stato un concerto privato a casa Vendramin (Venezia, Archivio di stato, Ospedali e luoghi pii, b. 687, 15 febbraio 1691 n. st.).

²⁸ Per esempio, la licenza fu rifiutata due volte a Maddalena Lombardini, prodigio del violino dell'ospedale dei Mendicanti, che dovette infine far intervenire sua suocera, Alessandra Pillastrini Sirmen, famosa poetessa di Ravenna, la cui influenza riesce finalmente a far piegare la volontà dei governatori (cf. E. ARNOLD e J. BALDAUF-BERDES, *Maddalena Lombardini-Sirmen, eighteenth-century composer, violinist and businesswoman*, Lanham (Md.) / Londres : The Scarecrow Press, 2002, p. 36-37).

Conclusioni

Ben al di là di uno strumento utile per trattare una massa d'informazioni eterogenea, la prosopografia si è quindi rivelata un modo efficace per creare un ponte tra due discipline i cui metodi e approcci problematici rimangono molto diversi. Nell'ambito di una storia delle donne spesso segnata dall'invisibilità delle sue protagoniste, che a volte fanno fatica a emergere come singoli individui nelle fonti, la prosopografia può permettere di colmare certe lacune. Nel caso degli ospedali veneziani, si è rivelata particolarmente preziosa per identificare musiciste il cui status sociale e perfino la denominazione – « putte » termine usato in veneziano per designare le vergini – sottolineano la situazione di eterne minori. Bambine miserabili o esposte, cresciute grazie alla carità pubblica, erano percepite come un gruppo nel quale l'emergere di singole individualità era scoraggiato, tranne nell'ambito dell'eccellenza artistica, sicché le soliste erano usate per l'esaltazione dei talenti artistici della Repubblica. In questo contesto, diventa difficile per il ricercatore mettere in luce le musiciste, percepirle come individui all'interno del gruppo uniforme delle « figlie di coro ». In questo può essere d'aiuto la prosopografia perché consente di chiarire percorsi soggettivi, di collocare queste musiciste nel mezzo di articolate reti – familiari, di parentela, di patronage -, conquista che apre una finestra inedita sulla storia sociale di Venezia.