

RÉSUMÉS*

Christine JEANNERET, *Performance et performativité*, p. 51-60.

Le tournant performatif correspond à un changement de paradigme d'importance, et il est aujourd'hui utilisé dans diverses disciplines, telles que les arts du spectacle, la philosophie, la linguistique, l'anthropologie, la sociologie et les études de genre. La performance peut être définie comme tout ce qui n'est pas écrit : la corporalité, les mouvements, les interactions avec le public, la temporalité, l'éphémère et l'expérience qui ne peut être répétée. La performativité a d'abord été définie comme le pouvoir du langage de changer le monde et a rapidement été appliquée au corps dans les études de genre, qui considèrent le sexe et le genre comme des constructions sociales et culturelles. Ce chapitre présente d'abord les concepts fondateurs de performance et de performativité, puis les grandes lignes de leur historiographie, en se concentrant sur le théâtre et sur la musique. Pour terminer il propose quelques orientations futures pour la recherche, notamment l'idée de concevoir la recherche basée sur la pratique et une recherche incarnée comme les fondements d'une épistémologie.

The performative turn represents a new and powerful avenue of inquiry for scholarly analysis, and today it is used in various disciplines, such as the performing arts, philosophy, linguistics, anthropology, sociology, and gender studies. Performance can be defined as everything that is not written : corporality, movements, interactions with the audience, temporality, ephemerality and unrepeatable experience. Performativity was first defined as the power of language to change the world and was soon applied to the body in gender studies, considering both sex and gender as social and cultural constructions. The principal concepts of performance and performativity are presented in this chapter, along with a historiographical survey focusing on theatre and music. Finally, future directions of research are suggested, notably the idea of making as epistemology, practice-based research, and embodied research.

* Les résumés ont été traduits en anglais par Courtney Quaintance.

Aldo ROMA, *La storiografia del teatro in Italia e il concetto di "performance"*, p. 61-67.

Questo contributo ripercorre una breve storia della storiografia dello spettacolo in Italia dagli ultimi decenni del sec. XIX a oggi, attraverso i principali snodi che hanno segnato la progressiva definizione della disciplina e delle sue metodologie: dal graduale superamento della centralità del testo drammatico a favore dello studio delle condizioni materiali del teatro e della sua collocazione nella storia, dall'attenzione cioè verso i processi più che ai prodotti, fino alla ricezione del concetto di "performance". Riguardo a quest'ultimo aspetto, il contributo offre una panoramica delle differenti posizioni assunte dai maggiori studiosi italiani in merito ai *performance studies* di matrice statunitense e riflette sulle specificità della teatrologia europea, fortemente orientata alla comprensione degli artefatti culturali alla luce del loro contesto e della loro dimensione storica.

This contribution retraces a brief history of theatre historiography in Italy from the last decades of the nineteenth century to the present, focusing on the main ideas that have influenced the development of the discipline and its methodologies. This history begins with the gradual shift in critical focus away from the dramatic text and towards the study of the material conditions of theatre and its position in history—that is, a shift towards process rather than product—and then turns to the reception of the concept of performance. Regarding the latter, the article offers an overview of the different positions taken by leading Italian scholars regarding the performance studies originating in the United States. It concludes with a reflection on the specificity of European theatreology, strongly oriented towards an understanding of cultural artefacts in light of their context and historical dimension.

Orsetta BARONCELLI, *Operare come archivista in un archivio della nobiltà romana nel Seicento*, p. 69-83.

«Non perdere la memoria, chiama un archivista!». Questa freddura archivistica, facilmente applicabile anche ad archivisti di antico regime, contribuisce a mettere a fuoco, a suo modo, l'importanza di questa figura professionale, il cui ruolo nel processo di trasmissione della memoria è stato (ed è) troppo spesso misconosciuto. Il presente saggio – frutto di una ricerca svolta negli archivi della nobiltà romana del XVII secolo (famiglie Lante della Rovere, Orsini, Barberini, Colonna, Ruspoli, Marescotti, Caetani ecc.) – intende offrire un contributo alla ricostruzione prosopografica del personale degli archivi in età moderna, e più generale alla storia sociale dell'archivistica.

«Don't lose your memory, call an archivist!». This witticism, easily applicable even to archivists of the Old Regime, serves to bring into focus the importance of the figure of the professional archivist. The role of the archivist in the process of transmission of memory has been —and is—too

often misunderstood. This essay is the result of research conducted in the archives of seventeenth-century Roman families, including the Lante della Rovere, Orsini, Barberini, Colonna, Ruspoli, Marescotti, Caetani etc. It intends to make a contribution to the prosopographical reconstruction of early modern archivists, and in more general terms, to the social history of archive keeping.

Manuela GRILLO, *La costruzione di un thesaurus per la "performance"*, p. 85-95.

Il contributo propone una riflessione sugli aspetti metodologici della redazione di un thesaurus per l'indicizzazione di documenti relativi alle arti performative nella Roma del Sei e Settecento. L'illustrazione delle caratteristiche dei thesauri e degli standard internazionali vigenti in materia è seguita dalla riflessione sulle accortezze metodologiche e tecniche dettate dal dominio disciplinare di riferimento: *in primis* si riflette sulla gestione di descrittori che rappresentano concetti moderni e descrittori rappresentanti concetti antichi. Per la loro rilevanza nella costruzione dell'albero thesaurale, si considerano poi la poligerarchia (condizione di un termine di avere due termini sovraordinati) e la disambiguazione (tecnica impiegata per distinguere i differenti significati di uno stesso termine). Il contributo entra nel vivo della costruzione di un thesaurus, con un corredo di termini esemplificativi e con la riflessione sulle principali criticità d'uso.

This contribution proposes a reflection on the methodological aspects of editing a thesaurus for indexing documents on the performing arts in seventeenth- and eighteenth-century Rome. A description of international standards for and characteristics of the thesaurus is followed by a reflection on the methodological and technical precautions dictated by the disciplinary domain of reference. Firstly, the contribution reflects on the handling of descriptors representing modern concepts and those representing ancient concepts. Then, it considers the importance of two concepts in constructing the thesaural tree: polyhierarchy (used to describe terms that have more than one parent term) and word sense disambiguation (used to distinguish the different meanings of a single term). Through a complete set of example terms and a reflection on the main issues of usage, the contribution offers an inside view of the process of constructing a thesaurus.

Guy SPIELMANN, *La fête baroque, archétype du macro-événement-spectacle*, p. 101-113.

Le projet PerformArt vise à relancer l'étude des fêtes des cours européennes à l'époque baroque, longtemps axée sur la seule recherche archivistique, en interrogeant le concept même de performance, qui est devenu une coquille plus ou moins vide dans laquelle les chercheurs de toutes les disciplines projettent leurs propres préoccupations et leurs préjugés. La notion d'"événement-spectacle", qui implique à la fois un agir performatif et un

agir spectatif à un moment précis dans le temps et dans l'espace, ouvre des perspectives nouvelles pour la recherche sur les fêtes. Une approche fondée sur l'événement jette un éclairage entièrement nouveau sur le spectacle en tant que phénomène fondamental d'interaction sociale; inversement, l'étude des fêtes de cour nous aide à mieux comprendre les événements-spectacles. En effet, la fête de cour, qui se situe à l'intersection de la politique, du divertissement, de l'économie, de l'esthétique et de l'interaction sociale, constitue une forme très complexe d'événement-spectacle.

The PerformArt project aims to revive scholarship on European court festivals in the Baroque era, long focused on archival research, by interrogating the very concept of performance, which has become a largely empty shell into which scholars of all disciplines project their own concerns and biases. The concept of 'spectacle event', a type of event that involves both performing and spectating during a specific moment in time and in a specific space, offers a new horizon for festival studies. An event-based approach sheds an entirely new light on spectacle as a fundamental phenomenon in social interaction; conversely, studying court festivals helps us better understand spectacle events. Indeed the court festival, which stands at the intersection of politics, entertainment, economics, aesthetics, and social interaction, constitutes a highly complex form of the spectacle event.

Michela BERTI, *Définire l'“evento performativo”*: riflessioni sulle fonti da due casi della famiglia Vaini a Roma (1712 e 1725), p. 115-131.

Questo saggio delinea le differenze tra la “performance” e l'“evento performativo”, prendendo le mosse da una riflessione sulla natura delle fonti rinvenute dallo storico. Per fare ciò, affronta in modo comparativo anche il concetto di “evento”, nelle diverse accezioni desunte dalla storiografia tanto novecentesca quanto più recente. È inoltre affrontata una riflessione sul ruolo dello storico delle arti performative rispetto allo storico *tout court*.

This essay delineates the differences between performance and the performative event, beginning with a reflection on the nature of the sources discovered by the historian. To accomplish this delineation, the essay takes a comparative approach to the concept of the event in its various acceptations, drawing from both nineteenth-century and modern historiography. It also reflects on the role of the historian in the performing arts in comparison to that of the historian *tout court*.

Émilie CORSWAREM, *Musique et agentivité. De la création de nouveaux espaces dans la ville : le cas des fêtes dynastiques de l'Espagne et de l'Empire à Rome*, p. 133-146.

Dans le prolongement de la théorie des énoncés performatifs de John L. Austin, une série de concepts liés au noyau sémantique de l'action ont émergé. Celui d'« agency » (Gell 2009) est ici mobilisé. Agissant au même titre que les

autres ingrédients de la fête baroque sur les spectateurs et sur le cadre urbain, la musique et le son peuvent en effet être envisagés pour leur « efficace » (Bartholeyns – Golsenne 2009). Cette contribution prend pour cas d'étude des fêtes politiques liées au protectorat exercé par le cardinal Girolamo Colonna (1604-1666). La musique et le son y constituent les points de départ d'une réflexion touchant au lieu et à l'espace de la fête. Ils permettent aussi de se départir de la traditionnelle dichotomie privé-public des espaces et de mettre en évidence des espaces « relationnels » rassemblant palais, rues et parvis autour d'un même événement à célébrer voire d'une même obédience politique.

As an extension of John L. Austin's theory of performative utterances, a series of concepts linked to the semantic kernel of action have emerged. That of 'agency' (Gell 2009) is brought to bear here. Acting in the same way as the other ingredients of baroque celebrations on the spectators and the urban framework, music and sound can in fact be considered for their 'efficace' (efficacy) (Bartholeyns – Golsenne 2009). This contribution takes as a case study the political celebrations linked to the protectorate exercised by Cardinal Girolamo Colonna (1604-1666). Music and sound constitute the departure points for a reflection concerning the place and the space of the celebration. They also make it possible to renounce the traditional private-public dichotomy and to bring to light 'relational' spaces associating palace, streets and forecourt around one single celebrated event, indeed one identical political obedience.

Teresa CHIRICO, «*Balconi dorati per i musici*»: la prassi rappresentativa dell'oratorio alla corte del cardinale Pietro Ottoboni tra il 1690 e il 1708, p. 151-165.

Documenti inediti e altre fonti – tra le quali due disegni di Filippo Juvarra creati intorno al 1708 – svelano in quale sala del Palazzo della Cancelleria avevano luogo gli allestimenti oratoriali patrocinati dal cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740) e su quali strutture prendevano posto esecutori e spettatori. Gli oratori erano eseguiti con scenografie e macchine ma senza attori "viventi" mentre i cantanti si esibivano dietro le grate. Lo studio indaga su quel genere di "teatro", sull'impatto che ebbe sul pubblico e sulla sociabilità dei nobili a Roma, riflettendo sulle motivazioni che sottendevano i rapporti tra la musica e il visibile / invisibile nella performance oratoriale.

Through unpublished documents and other sources – including two drawings created by Filippo Juvarra around 1708 – this essay reveals which room in the Palazzo della Cancelleria was used for the staging of oratorios sponsored by the Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740), as well as which structures were used for both performers and spectators. Oratorios were produced with sets and stage machinery, but without actors; meanwhile, the singers performed behind screens. This study examines this "theatrical" genre, its impact on the audience, and its role in noble sociability in Rome. It also discusses the motivations underlying the relationship between music and the visible/invisible in oratorio performances.

Aldo ROMA, «*Per allevare li giovani nel timor di Dio e nelle lettere*»: arti performative, educazione e controllo al Collegio Nazareno di Roma nel primo Seicento, p. 167-185.

Nello sterminato panorama della storia delle arti performative fiorenti nella Roma barocca, il teatro e lo spettacolo nel contesto dei collegi rivestono un'importanza non secondaria, non solo per i loro esiti rappresentativi – spesso per nulla inferiori agli allestimenti dei teatri e dei palazzi nobiliari – ma soprattutto per il ruolo che ricoprirono, a partire dalla regolamentazione nella *Ratio studiorum* gesuitica, nell'educazione morale e culturale degli allievi. Questo studio intende presentare un primo frammento della ricerca sui documenti dell'Archivio del Collegio Nazareno, finalizzata al recupero della storia materiale delle arti performative ivi praticate. Attraverso l'esame di fonti contabili e normative che disciplinavano il cerimoniale di feste, accademie e *comédie*, si proporrà una riflessione sul rapporto tra teatro e meccanismi di controllo cui il collegio era sottoposto.

In the vast landscape of the history of the performing arts in baroque Rome, theatre and other entertainments in the context of the colleges take on primary importance, not only for the quality of the results – often at the level of productions in theatres and noble palaces – but above all for the role they played, beginning with the regulations in the Jesuit *Ratio studiorum*, in the moral and cultural education of college students. This study presents a preliminary section of a larger research project based on the documents from the archive of the Collegio Nazareno, aiming at reconstructing the material history of the performing arts' practice in the college. Through an examination of accounting records and regulations regarding the ceremonial protocol for celebrations, academic gatherings, and *comédie* (theatrical performances), the essay proposes a reflection on the relationship between theatre and the mechanisms of control governing the college.

Giulia Anna Romana VENEZIANO, *Ricostruire un teatro. Studio intorno all'Artaserse di Leonardo Vinci (Alibert 1730): aspettative e messinscena di uno spettacolo per il pubblico cosmopolita romano*, p. 187-200.

Lo studio si concentra sulla macchina produttiva di un teatro strategicamente importante nel panorama culturale romano del Settecento, il teatro Alibert / Delle Dame, allo scopo di ricostruirne la valenza e l'attività. L'opera *Artaserse* di Leonardo Vinci / Pietro Metastasio, rappresentata nel Carnevale del 1730, viene utilizzata come *study-case* per dimostrare come veniva pianificata la programmazione musicale attraverso una gestione impresariale audace ed indipendente che permise di valorizzare i parametri artistici ideali provenienti da Napoli. La sopravvivenza di una documentazione eccezionale ci permette di offrire una ricostruzione quasi tridimensionale di quella che fu la macchina organizzativa del teatro, dalla scelta dei cast alla tempistica necessaria alla redazione dei contratti per le rappresentazioni stagionali, dalle concessioni delle attività commerciali legate agli spettacoli alla scoperta degli organici necessari alle recite: una gestione utile per attrarre ed

ottenere il sostegno delle famiglie più influenti nello scacchiere politico ed economico della città.

This study focuses on the production machine of a theatre of strategic importance in the seventeenth-century Roman cultural landscape, the Teatro Alibert (or “delle Dame”), in order to reconstruct its importance and activities. The opera *Artaserse* (music by Leonardo Vinci, libretto by Pietro Metastasio), performed for the 1730 Carnival festivities, is used as a case study to demonstrate how musical programming was planned by a bold and independent impresarial management that sought to showcase idealized artistic parameters from Naples. Thanks to the survival of exceptionally rich documentation, this essay is able to offer an almost three-dimensional reconstruction of the theatre’s organizational machine: from the choice of casts to the necessary timeframes for the drafting of contracts for the performances each season, from the authorization of commercial activities tied to the shows to the staff necessary for performances. Ultimately, the documents reveal that such management was useful for obtaining and sustaining the support of the most influential families in the political and economic arena of the city.

Gloria GIORDANO, *Frammenti performativi nel “movementscape” della Roma tra Sei e Settecento: la formazione non professionale*, p. 207-222.

Tra Sei e Settecento anche a Roma, come nel resto della penisola, si assiste a una convivenza di stili coreografici che, influenzandosi tra loro, arricchiscono sotto varie angolazioni il repertorio di sala e di teatro. Attraverso il prisma di una lettura in diffrazione sono stati analizzati documenti d’archivio riferiti alla formazione coreutica non professionale, svolta nei palazzi e nei collegi nobiliari, con l’intento di far emergere quei processi performativi che compongono parte del *movementscape* della Roma dell’epoca.

In the Seventeenth and Eighteenth centuries, in Rome – as in the rest of the peninsula – we find the coexistence of multiple choreographic styles that, even as they influenced one another, enriched in various ways the repertoires of both private halls and public theatres. Through the prism of a diffractive reading, this essay analyses archival documents related to non-professional dance training that took place in palaces and noble colleges to reveal the performative processes that were part of the *movementscape* of early modern Rome.

Valeria DE LUCCA, «*Un nobilissimo e sottilissimo ingegno*»: tracce di balli nelle opere del Teatro Colonna (1683-1688), p. 223-237.

I balli teatrali, che costituiscono un elemento fondamentale del dramma per musica dell’età primo moderna a Roma, sono tra le forme più effimere di spettacolo e, ancora oggi, tra le più difficili da ricostruire. Lo studioso che voglia esaminare la *performance* dei balli, infatti, deve spesso affrontare

la difficoltà metodologica costituita non solo dalla quasi totale assenza di tracce di coreografie, ma anche da quella di partiture che trasmettano la musica che le accompagnava, nella maggior parte dei casi andata perduta. Attraverso il raffronto incrociato delle tracce materiali che i balli hanno lasciato nei documenti d'archivio della famiglia Colonna, trattati coevi e libretti d'opera, mi propongo di recuperare e rievocare aspetti considerati persi della *performance* dei balli delle opere prodotte nel teatro della famiglia romana tra il 1683 e il 1688.

Still today, theatrical *balli*, a fundamental element of the *dramma per musica* in early modern Rome, are some of the most ephemeral and difficult to reconstruct forms of performance. In fact, a scholar seeking to analyse the performance of *balli* must often tackle the methodological challenge posed by the almost complete absence not only of evidence for choreography but also of musical scores. Through the cross-referencing of material traces of *balli* in the Colonna family archives, in contemporary treatises, and in opera librettos, this essay recovers and recreates aspects—previously considered to be lost—of the performance of *balli* in the operas produced in the Colonna family's theatre from 1683 to 1688.

Diana BLICHMANN, *Effetti scenografici e macchine spettacolari nelle "performance" pubbliche nella Roma del primo Settecento*, p. 239-279.

A partire dal 1700 ca. erano in atto in Italia dei cambiamenti drammaturgici e scenografici iniziati dall'Accademia dell'Arcadia che avrebbero mutato gli sfarzosi effetti scenografici e le macchine spettacolari nei drammi per musica a favore di una più spiccata semplicità e verosimiglianza scenica, rivolta verso rappresentazioni teatrali "utili". Nonostante ciò, durante diverse rappresentazioni teatrali nei teatri pubblici a Roma, la spettacolarità rimase fondamentale. Con la comparsa di divinità (Teatro Capranica) e personificazioni allegoriche (Teatro Alibert) "in machina", gli architetti scenografi realizzavano nei punti cruciali del dramma una parte decisiva della performance. In questo studio ci si interroga sull'estetica degli effetti e delle macchine spettacolari all'interno delle performance attraverso libretti, manoscritti musicali, fonti archivistiche e iconografiche. Ci si chiede se gli eventi spettacolari, le divinità e personificazioni "in machina" siano stati dei media supplementari dello spettacolo oppure portatori autonomi di precisi messaggi. Attraverso la presenza delle macchine in due teatri diversi saranno analizzati due "modelli spettacolari".

In Italy by around 1700, dramaturgical and scenographic changes initiated by the Accademia dell'Arcadia were in progress that would transform the elaborate scenographic effects and stage machinery being used in *drammi per musica* into simpler and more verisimilar scenography intended for commercial theatrical productions. Despite these changes, spectacularity would remain fundamental in many of the productions mounted in Rome's public theatres. Through the appearance "in machina" (using stage machinery) of deities – at the Teatro Capranica – and allegorical personifications

– at the Teatro Alibert – at pivotal moments in the plot, set designers created a crucial part of the performance. This study takes an inside look at these performances by examining the aesthetics of stage effects and machinery through librettos, musical manuscripts, and archival and iconographic sources. It asks whether the spectacular events, deities, and personifications “in machina” used in these performances were auxiliary media or if instead they were autonomous vehicles of precise messages. Finally, the study analyses two types of “spectacular templates” through the presence of stage machinery in two different theatres.

Alexandra NIGRO, *Ex partibus totum: le «parti cavate» come specchio della vita musicale romana tra Sei e Settecento*, p. 281-314.

Muovendo dalle numerose giustificazioni per la copiatura di manoscritti musicali, conservate negli archivi gentilizi della Roma barocca, il contributo affronta la questione delle parti staccate. Attraverso l'esame di un *corpus* di ventisette manoscritti di sicura provenienza romana, relativo a drammi, cantate e oratori degli anni 1685-1733, è stato possibile osservare come questo *medium* abitualmente trascurato, al di là della sua prevedibile importanza ai fini della restituzione di un testo criticamente corretto e di una più accurata ricostruzione dell'evento musicale, dischiuda nuove prospettive di ricerca sul fronte della *performance* e dei riflessi che i nuovi orientamenti compositivi ebbero sulla nascente organizzazione orchestrale. Oltre ad integrare le nostre conoscenze riguardo alle date di esecuzione e ai nominativi dei musicisti coinvolti negli eventi spettacolari, il repertorio in esame ha infatti fornito nuove indicazioni su aspetti della prassi esecutiva, quali dinamiche e impiego di tutti e soli; sulla composizione e l'entità degli organici strumentali, con particolare riferimento a forme e modi di partecipazione di strumenti non specificati espressamente in partitura, come l'oboe o il contrabbasso; e sulla progressiva scomparsa del concertino in funzione preminente a favore di due compagini distinte ma omogenee di violini primi e secondi, significative dell'imporsi di un nuovo gusto musicale.

Beginning with the numerous *giustificazioni* (household records) for the copying of musical manuscripts that are held in the archives of aristocratic families of baroque Rome, this contribution tackles the issue of vocal and instrumental parts. Through an examination of a corpus of twenty-seven manuscripts with secure Roman provenance pertaining to dramas, cantatas, and oratorios from the years 1685 to 1733, this essay shows how this overlooked medium, beyond its obvious importance for both the recovery of correct critical editions and a more accurate reconstruction of musical events, reveals new research perspectives on performance as well as the repercussions of new compositional techniques on the birth of the modern orchestra. In addition to rounding out our knowledge of dates and names of musicians participating in specific performance events, the sources studied in this essay offer new information on some aspects of performance practice, namely the dynamics and use of *tutti* and *solo* passages. These sources also shed light on the composition and size of

instrumental ensembles, with particular reference to forms and modes of participation of instruments not precisely identified in the score, such as the oboe or the double bass. Finally, these sources reveal a progressive disappearance of the concertino in a leading role in favour of two distinct but homogeneous groups of first and second violins, belying the emergence of a new musical style.

Christine JEANNERET, *Un triomphe gastronomique : banquet et performance dans le jardin de Flavio Chigi en 1668*, p. 319-336.

En août 1668, Flavio Chigi organisa un banquet spectaculaire dans son *Casino alle Quattro Fontane* pour célébrer la nouvelle famille papale, les Rospigliosi. Ce spectacle en plein air commença dans l'après-midi, avec une parade du cardinal qui défila dans la ville en carrosse, accompagné des dames Chigi et Rospigliosi, prenant ainsi symboliquement possession du territoire de Rome. Le soir, un banquet fut organisé par Carlo Fontana avec des sculptures alimentaires sophistiquées, des parfums, de la musique ainsi que des machines ingénieuses dont certaines produisaient des éclairs. Les invités et les artistes, ainsi que le jardin et la nourriture, furent littéralement mis en scène au sein d'une chorégraphie élaborée, destinée à montrer la puissance du cardinal Chigi. Pour finir, les monuments comestibles éphémères furent ingérés par les invités. Grâce à de nouveaux documents d'archives et à une approche inspirée des études de la performance et de la performativité du genre, ce chapitre jette un éclairage nouveau sur ce banquet.

In August 1668, Flavio Chigi organised a spectacular banquet in his *Casino alle Quattro Fontane* to celebrate the new papal family, the Rospigliosi. This outdoor performance began in the afternoon, with the cardinal parading through the city in a carriage, accompanied by the Chigi and Rospigliosi noblewomen, symbolically taking possession of the territory of Rome. At night, a banquet was staged by Carlo Fontana with sophisticated food sculptures, ingenious lightning-producing and theatrical machines, fragrances and music. The guests and the artists, along with the garden and the food, were literally staged with elaborate choreography aimed at displaying Chigi's power. The ephemeral edible monuments were finally ingested by the guests. Based on new archival documents, this chapter sheds new light on this banquet from perspectives of performance studies.

Chiara PELLICCIA, *La clemenza d'Augusto (Roma, 1697): "performance", politica e patronage per l'ultima stagione secentesca del Tordinona*, p. 337-351.

La clemenza d'Augusto, rappresentata a Roma al Tordinona nel 1697, è tra le opere secentesche romane più documentate e studiate. Basandosi sull'idea di *performance* come spazio di relazione, questo capitolo analizza le relazioni tra tutti gli attori coinvolti inquadrando l'opera nella stagione teatrale e quest'ultima nel contesto romano, ed evidenziando tensioni sociopolitiche e dinamiche culturali oltre il fatto spettacolare. Il contributo

segue i differenti percorsi operativi convergenti intenzionalmente intorno all'evento-spettacolo, e rilegge in tale prospettiva anche le istanze "personalizzate" del *patronage* e la dimensione drammaturgico-musicale. Emerge uno spaccato di quella dimensione di Roma come "gran teatro del mondo", *performative society* integrale, fortemente caratterizzante il modello spettacolare romano.

La clemenza d'Augusto, performed in 1697 at the Teatro Tordinona in Rome, is one of the most documented and studied seventeenth-century Roman operas. Drawing on the idea of performance as relational space, this chapter contextualises *La clemenza* as part of the 1697 theatrical season in Rome and highlights sociopolitical tensions and cultural dynamics beyond the theatrical event to analyse the relationships between all parties involved. The contribution also traces the various operational strategies that were intentionally deployed in organizing the performance event, and, from that perspective, rereads the 'personalised' motivations of patronage as well as the opera's dramaturgical-musical dimension. From this rereading, a cross-section emerges of Rome's role as the 'great theatre of the world' and of the performative society that was a fundamental characteristic of the Roman performance model during this period.

Cristina FERNANDES, *Eventi-spettacolo nella cerchia di André de Melo e Castro, ambasciatore portoghese a Roma (1718-1728): aspetti materiali, sociali e politici della "performance"*, p. 353-375.

Scopo del contributo è lo studio di una serie di «eventi-spettacolo» nella cerchia dell'ambasciatore del Portogallo presso la Santa Sede, André de Melo e Castro, durante il decennio 1718-1728. L'arco temporale considerato ci permette di esaminare le tracce lasciateci dalle *performance* nelle fonti d'archivio sia in una prospettiva sincronica, a partire da una serie di micro-eventi correlati tra loro, sia in una prospettiva diacronica, attraverso la successione di diversi eventi-spettacolo. L'analisi di queste tracce della *performance* (musicale, teatrale, coreografica) è la base per una riflessione sulla relazione tra gli spettacoli e la storia socio-politica, tenendo in considerazione somiglianze e differenze con le pratiche culturali dell'aristocrazia romana. Partendo da un quadro più ampio, particolare attenzione sarà data a quegli eventi-spettacolo (cantate, pastorali, commedie all'improvviso, balli ecc.) svoltisi presso il Palazzo Cesarini, residenza dell'aristocratico e diplomatico portoghese al servizio del re Giovanni V.

This contribution studies a series of performance events that took place from 1718 to 1728 in the circle of the Ambassador of Portugal to the Holy See, André de Melo e Castro. The period considered allows to examine the evidence left in the archives by these performances both from a synchronic perspective as a series of micro-events related to one another, and from a diachronic perspective through the succession of multiple performance events. Through the analysis of this evidence for musical, theatrical, and choreographic performance, the study reflects on the social and political

context for these performances, considering their similarities to and differences from the cultural practices of the Roman aristocracy. The contribution begins with a more general analysis of the bigger picture, but then focuses in particular on performance events (cantatas, pastorals, *commedie all'improvviso*, balls, etc.) that took place at Palazzo Cesarini, the residence of the aristocratic Ambassador in the service of King John V of Portugal.

Huub VAN DER LINDEN, *Arie e cantanti tra continuità e cambiamenti: Pistocchi e la stagione 1693 del Teatro Tordinona*, p. 383-404.

Il contributo prende spunto da due peculiarità del dramma per musica del Seicento: il continuo processo di revisione a cui erano sottoposti libretti e partiture durante la loro circolazione e il ruolo dei cantanti nel determinare sia questo processo sia la percezione, da parte del pubblico, di questo genere come concreta rappresentazione. Per valutare le opere dal punto di vista della loro rappresentazione, in luogo di focalizzare l'attenzione esclusivamente sulle modifiche apportate a testi e musiche nelle varie rappresentazioni, il presente studio si propone di analizzare, in maniera più sistematica di come è stato fatto finora, quelle modifiche testuali e musicali insieme a cambiamenti e continuità nei cast dei cantanti. A questo scopo vengono esaminate le due opere del Carnevale del 1693 al Teatro Tordinona: *Il Seleuco* e *Il Vespasiano*. Si tracciano le arie sostitutive e i cast delle varie produzioni che conducono alla rappresentazione romana, incrociando i dati della continuità e sostituzione di arie con i cantanti che le eseguivano. Così facendo, emerge una visione più dettagliata della correlazione tra la sostituzione di arie e di cantanti, nonché dei modi in cui la combinazione di questi due elementi plasmava l'esperienza di ascolto del pubblico. Il contributo si sofferma in particolare sul castrato Francesco Antonio Pistocchi, che sembra aver giocato un ruolo centrale nella stagione romana.

This contribution takes two characteristics of seventeenth-century opera as its starting point: the constant process of revisions of the librettos and music that the works underwent during their circulation, and the role of singers in this process and in audiences' perception of the genre as actual performances. Instead of focusing only on changes in the text and music of various performances, the statement is made that, in order to judge these works as actual performances, the changes and continuities in the cast must be taken into account in a far more systematic way than has been done so far. This study looks at the case of the two operas that constituted the 1693 season at the Teatro Tordinona: *Il Seleuco* and *Il Vespasiano*. It traces the aria replacements and singers of a series of performances of these works during the years leading up to their performance in Rome, cross-referencing the continuities and replacements of arias with the singers that sang them. In so doing, a more nuanced view emerges of the correlation between singers and aria replacements, and of the ways in which the combination of those two elements shaped audiences' listening experiences. The contribution focuses in particular on the castrato Francesco Antonio Pistocchi, who appears to have played a central role in the Roman season.

Barbara NESTOLA, *I ruoli femminili per Bartolomeo Montalcino in due opere romane di Alessandro Scarlatti: indagine sulla relazione tra repertorio e interprete*, p. 405-418.

Il contributo tratta la questione del *cross-casting*, espressione che designa la pratica di far interpretare ad attori o cantanti personaggi di sesso opposto, ed elemento distintivo dell'opera romana del Sei e Settecento, in due opere di Alessandro Scarlatti: *Il Pompeo* (1683) e *La Statira* (1690), l'una patrocinata da Lorenzo Onofrio Colonna e l'altra dal cardinale Pietro Ottoboni. Il contralto Bartolomeo Monaci, detto Montalcino, vi interpretò rispettivamente le parti di seconda e prima donna. Queste ultime sono analizzate alla luce della nozione del ruolo, inteso come convergenza tra l'insieme delle capacità dell'interprete (vocalità, eloquenza, fisionomia, capacità attoriali) e la parte che gli è destinata.

This contribution considers the question of cross-casting, the practice of casting actors or singers as characters of the opposite sex, a distinctive element of seventeenth- and eighteenth-century Roman opera. It will focus in particular on two operas by Alessandro Scarlatti: *Il Pompeo* (1683), sponsored by Lorenzo Onofrio Colonna, and *La Statira* (1690), sponsored by Cardinal Pietro Ottoboni. These operas featured the contralto Bartolomeo Monaci, also known as Montalcino, in the roles of seconda and prima donna, respectively. Montalcino's parts are analysed using the notion of the role, understood here as the convergence between the skillset of the performer (vocality, eloquence, physiognomy, acting skills) and the part intended for him.

Sara Elisa STANGALINO, *"Strategie parasinestetiche" nella Tessalonica di Nicolò Minato (Vienna 1673 / Roma 1683)*, p. 419-435.

Nel 1683 a Palazzo Colonna in Roma va in scena *La Tessalonica*, dramma per musica di Nicolò Minato e Bernardo Pasquini, dedicato alla giovanissima Lorenza de la Cerda Colonna; nei fatti si tratta della ripresa dell'omonimo dramma inscenato a Vienna nel 1673 con musica di Antonio Draghi. Le operazioni di taglia-cuci svolte in vista del riallestimento romano muovono riflessioni circa una nuova concezione della spazialità, intesa sia come spazio scenico sia come luogo complessivo dell'evento. Si fa focus sulle strategie messe in atto dal drammaturgo nella gestione dell'"ambiente sonoro", donde emerge un peculiare impiego della convenzione della "musica di scena" che nella *Tessalonica* non si configura tanto come mero agente ricreativo quanto come vero e proprio elemento fondante, sia per la gestione dell'intrigo sia come principale regolatore delle dinamiche in fieri tra attori e spettatori.

In 1683, *La Tessalonica*, a *dramma per musica* composed by Bernardo Pasquini to a libretto by Nicolò Minato and dedicated to the very young Lorenza de la Cerda Colonna, was performed in the Palazzo Colonna in Rome. In fact, the performance was a revival of the eponymous drama staged

in Vienna in 1673 with music by Antonio Draghi. This article highlights the cut-and-paste procedures employed for the Roman revival as a catalyst for reflections on a new conception of spatiality, understood both as theatrical space and as the space in which the event takes place. It focuses on the strategies implemented by the librettist in negotiating the sonic environment, which resulted in a peculiar use of the convention of *musica di scena*. In *La Tessalonica* this music is configured not as a mere recreational agent but instead as a fundamental element of the drama, both for management of the plot and as the principal regulator of the emergent dynamic between actors and audience.