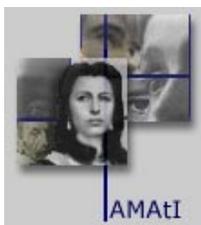


## Attore > opera



<b>Nome</b>	Margherita
<b>Cognome</b>	Durastanti
<b>Data/luogo nascita</b>	1684 (circa) Venezia o Roma
<b>Data/luogo morte</b>	1734 (circa)
<b>Nome/i d'arte</b>	
<b>Altri nomi</b>	Durastante; Maria
<b>Autore</b>	Maria Chiara Barbieri (data inserimento: 30/10/2024)

## Sintesi

Soprano e mezzo-soprano , debutta nel 1699 a Venezia, dove forse è nata. Fondamentale il suo precoce incontro con Händel, con cui condivide il periodo al servizio del marchese Ruspoli a Roma. Nel corso della sua carriera si esibisce in molte piazze del centro-nord, a Napoli e in molte città europee . A Londra , dove ritrova Händel , trascorre una parte sostanziale della sua carriera e vi fa ritorno nella sua fase declinante .

## Biografia

Margherita Durastanti nasce intorno al 1684 a Roma o a Venezia. In quest'ultima città, alla fine del 1699 è attestata la presenza della cantante, destinataria di un mandato con il quale il duca di Mantova Ferdinando Carlo Gonzaga la nomina sua «serva virtuosa» (Venezia, 10 dicembre 1699. Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, Mandati, b. 61, vol. 112/2, c. 55v, cit. in Besutti, Paola, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga ultimo duca di Mantova: musicisti, cantanti e teatro d'opera tra il 1665 e il 1707* , Mantova, G. Arcari, 1989, p. 84). Il duca, assiduo frequentatore del mondo musicale e teatrale della città lagunare, dove trascorre lunghi periodi, potrebbe aver visto la cantante in una delle opere della stagione autunnale come *Rosane Imperatrice degli Assirii* , in scena al teatro Sant'Angelo il 22 novembre e dedicata dall'autore Aurelio Aureli proprio a Ferdinando Carlo. Il libretto non precisa la composizione del *cast* , ma il numero di personaggi – per l'epoca insolitamente elevato – potrebbe aver richiesto l'impiego di voci extra. Forse anche quella della giovanissima Durastanti (cfr. Selfridge-Field, Eleanor, *A New Chronology of Venetian Opera, 1660-1760* , Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 237).

Nella patente rilasciata alla cantante, essa viene registrata come «Margarita Luciani Durastanti romana»: data la giovane età è poco probabile che Luciani, menzionato solo in questo documento, sia il cognome da nubile mentre, riguardo l'indicazione della sua provenienza, è stato rilevato che nel Seicento le cantanti non di rado vengono identificate, in modo non sempre accurato, come 'romane'. Resta pertanto aperta la questione delle sue origini (Cfr. Besutti, Paola, *La figura professionale del cantante d'opera: le virtuose di Ferdinando Carlo Gonzaga* , «Quaderni storici», fasc. 2, agosto 1997, p. 417).

La predilezione dell'ultimo duca Gonzaga per Venezia spiega la presenza in città di molti suoi virtuosi che spesso – come nel caso della Durastanti – sono anche assegnatari di un passaporto che consente loro «per affari propri o per servizio nostro o per occasione di recite [...] di portarsi in diverse città» (Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, Mandati, b. 61, vol.

112/2, c. 55v, cit. in Besutti, P., *La corte musicale*, op. cit., p. 84). La concessione della libertà di movimento risparmia al mecenate il totale carico dei virtuosi dal punto di vista economico e al tempo stesso gli permette un ritorno di immagine grazie ai successi che costoro mietono nei grandi teatri del nord Italia esibendo la sua livrea (cfr. *ivi*, p. 14).

La prima interpretazione certa della Durastanti è nella parte di Rosiclea ne *L'oracolo in sogno*, in scena al Sant'Angelo il 13 gennaio 1700. Lo spettacolo viene proposto a Venezia dopo il successo riscosso a Mantova nel giugno dell'anno precedente: il cast è diverso, ma quasi interamente composto da virtuosi di Ferdinando Carlo. Legati al Gonzaga anche i veneziani Francesco Silvani (librettista) e due dei compositori, Antonio Quintavalle e Antonio Caldara, quest'ultimo nominato «Maestro di Cappella di Chiesa e di Teatri» proprio all'indomani della prima mantovana de *L'oracolo in sogno*.

A Caldara e a Quintavalle si deve gran parte della musica prodotta a Mantova e a Casale Monferrato fino al 1708, quando, con l'ingloriosa fine del duca e l'estinzione del casato, gli ultimi virtuosi del «Serenissimo di Mantova» rimasti in città lasciano precipitosamente il ducato. Sono gli anni della guerra di successione spagnola: le scellerate decisioni politiche e personali di Ferdinando Carlo (legato all'Impero ma debitore cronico del re di Francia, che foraggia i suoi vizi) hanno pesanti ripercussioni sui territori gonzagheschi, attraversati da eventi bellici che non impediscono lo svolgimento di attività spettacolari, ma possono spiegare le lacune della documentazione a noi giunta (Kirkendale, Ursula, *The War of the Spanish Succession Reflected in Music by Antonio Caldara (Mantua, Milan, Vienna, Rome)*, in Warren e Ursula Kirkendale, *Music and Meaning. Studies in Music History and the neighbouring Disciplines*, Firenze, Olschki, 2007, p. 271).

Il nome della Durastanti è compreso in un elenco di virtuose che dal luglio del 1700 sono registrate nei libri contabili della scalcheria ducale. Da tali notazioni si ricava che le cantanti vengono retribuite in natura e, con l'andare del tempo sempre più spesso, in denaro in ragione del numero di familiari e di servitori che compongono le loro «piccole corti»: quella della Durastanti consiste di madre, uno zio, una serva e un livreato (cfr. Besutti, P., *La figura professionale del cantante d'opera*, op. cit., p. 416, e *passim*). Più tardi, i cenni ai componenti della famiglia d'origine saranno sostituiti dai riferimenti al mercante d'arte Casimiro Avelloni, che sposa in una data non nota.

Ogni persona dell'*entourage* ha diritto su base diaria a «due pani, due 'bocciole' di vino e due libbre di pesce per ogni giorno di magro» (*ivi*, p. 416). I denari vengono versati alla virtuosa, la quale provvede alla ripartizione in ragione di «99 lire mantovane e 10 soldi per ciascun componente della famiglia, 21 lire e 10 soldi per ciascun servo, livreato o cuoco, 15 lire e 10 soldi per ciascuna serva o donzella di servizio» (*ibidem*).

A fronte di una regolare registrazione degli emolumenti erogati alla Durastanti, sono invece frammentarie le notizie sulla sua partecipazione agli spettacoli che si tengono a Mantova e, nel 1702, a Casale Monferrato, dove il duca si trasferisce quando le forze imperiali allentano l'assedio sulla capitale. La virtuosa percepisce il salario fino a tutto il 1704, anno dopo il quale con ogni probabilità lascia il ducato (cfr. Besutti, P., *La figura professionale del cantante d'opera*, op. cit., p. 431).

Roma con ogni probabilità non è il luogo natale della Durastanti, ma costituisce una tappa fondamentale del suo percorso artistico. Un ordine di pagamento a un facchino «per porto del credenzone, e libri di musica in casa della Sig.ra Margherita» del gennaio 1707 attesta l'arrivo della virtuosa, avvenuto nella seconda metà di dicembre, se non prima. (Archivio Segreto Vaticano, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Lista di spese [...]*, gennaio 1707, n. 8, cit. in Kirkendale, U., *The Ruspoli Documents on Handel*, in W. e U. Kirkendale, *Music and Meaning*, op. cit., p. 294). L'ordine viene emesso per conto del giovane marchese Francesco Maria Ruspoli, che da tempo si prepara ad accogliere la 'cantarina' provvedendo a tutto il necessario, carrozza e alloggio compresi. Gli Stati d'anime dei SS. Apostoli, nel 1707 e nell'anno successivo, registrano la presenza della Durastanti, di sua madre Vittoria e di una zia «alle tre Cannelle», in una casa attigua a Palazzo Bonelli, dimora del marchese Ruspoli (Roma, Archivio storico del Vicariato, SS. Apostoli, *Status animarum 1700-1711*, f. 133 v 1707, f. 152 v, 1708, cit. in Kirkendale, U., *Handel with Ruspoli: New Documents from the Archivio Segreto Vaticano, 1706-1708*, in W. e U. Kirkendale, *Music and Meaning*, op. cit., p. 364 e n. 18).

L'approdo nella città pontificia della Durastanti segue di poco quello di Georg Friedrich Händel: le rispettive date potrebbero essere così vicine da far ipotizzare che i due abbiano compiuto il viaggio insieme, magari da Venezia, dove la virtuosa forse si è diretta dopo aver lasciato Mantova (cfr. *ibidem*). Anche Händel è ospite del Ruspoli, per il quale presta i propri servizi come compositore e clavicembalista nelle domenicali «conversazioni» a Palazzo Bonelli in cambio di vitto e alloggio principeschi presso il palazzo di famiglia in Piazza d'Aracoeli (cfr. *ivi*, p. 365). Le notizie certe e quelle congetturali di cui disponiamo sull'attività della cantante in questo periodo si devono all'interesse storiografico per Händel, vettore di inesauste ricerche d'archivio.

L'ordine di pagamento del 29 dicembre 1706 firmato dal Ruspoli a beneficio del copista che ha «cavato le parti che cantano [...] da una Cantata nuova [...]» si riferisce ad *Aminta e Fillide*, cantata a due voci per archi e continuo su testo forse dell'abate Francesco Saverio Mazziotti (Archivio Segreto Vaticano ASV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Lista di spese [...]*, gennaio 1707, n. 20, *op. cit.*, in *ivi*, p. 365 e n). Eseguita a Palazzo Bonelli il 25 dicembre 1706, la cantata segna l'esordio romano di Händel e anche quello della Durastanti se, com'è probabile, e lei l'interprete della ninfa Fillide (Aminta è interpretato dal castrato Pasqualino Tiepoli, maestro di cappella del papa) (cfr. Burrows, Donald, et alia, *George Frideric Handel: Volume 1, 1609–1725: Collected Documents*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 73).

La status di ospite di Händel, e il successo che riscuote fin dalle prime dimostrazioni dei suoi talenti, permettono al compositore di ricevere inviti e commissioni da prestigiosi frequentatori di Palazzo Bonelli come i cardinali Benedetto Pamphilj e Pietro Ottoboni pur continuando a fornire al Ruspoli, con cadenza settimanale, opere musicali (soprattutto cantate da camera) da eseguire sia a Roma sia nei feudi laziali di questi (cfr. Kirkendale, U., *The Ruspoli Documents on Handel*, «Journal of the American Musicological Society», vol. 20, 1967, pp. 271-73).

Nella prima metà del 1707, la Durastanti fa parte del seguito del marchese nelle visite ai suoi possedimenti. Le quietanze di pagamento per la copiatura delle partiture di Händel registrano le cantate eseguite a Cerveteri (*Diana cacciatrice*, *Sei pur bella pur vezzosa*, *Se per fatal destino*, *Aure soavi e lieti*, *Tu fedel*), Civitavecchia (*Udite il mio consiglio*), e Massa (*Nelle stagioni*). A Vignanello, per celebrare la Pentecoste, Händel compone i mottetti *O qualis de coelo sonus* e *Coelestis dum spirat aura*, l'antifona *Salve regina*, e alla fine giugno le cantate *Armida abbandonata* e *Un'alma innamorata*. Le partiture, molte per voce sola di soprano, permettono di collegare la loro esecuzione alla Durastanti, l'unica cantante nei "ruoli" del Ruspoli a possedere quel registro vocale: lei, dunque, è la «cantarina» registrata nelle liste di spese per aver ricevuto razioni extra di pane e vino (cfr. Kirkendale, U., *Handel with Ruspoli*, *op. cit.*, p. 371). Il suo nome viene precisato quando al castello di Vignanello giunge un'altra cantante, Vittoria Tarquini detta la Bambagia, già al servizio del marchese Ruspoli e protagonista di una ormai conclusa *liaison* con Händel (cfr. *ivi*, p. 382 sgg).

A partire dal novembre 1707 il marchese versa alla cantante un salario mensile di 20 scudi, il secondo più elevato tra i dipendenti della corte (cfr. ASV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Lista di spese [...]*, dal 12 novembre a dicembre 1707, n. 44, cit. in Burrows, D., *George Frideric Handel: Volume 1*, *op. cit.*, p. 115). Tra le numerosissime composizioni create da Händel per il marchese tra la fine del 1706 e il 1708 si possono ricordare, oltre alla già citata *Aminta e Fillide*, *Il duello amoroso*, l'oratorio *La Resurrezione* e la serenata a tre voci *Olinto pastore arcade alle sponde del Tebro*.

Sull'oratorio *La Resurrezione*, rappresentato la domenica di Pasqua che nel 1708 cade l'8 aprile, il diarista Francesco Valesio scrive: «Questa sera il marchese Ruspoli fece nel palazzo Bonelli à SS. Apostoli un belliss[mo] Oratorio in musica havendo fatto nel salone un ben'ornato teatro per l'uditorio, v'intervenue molta nobiltà et alcuni porporati» (Valesio, Francesco, *Diario di Roma*, Tomo 16, Cred. xiv, ff. 36v-37r, *op. cit.*, in *ivi*, p. 125). Dopo la prima prova dello spettacolo, viene deciso di allestirlo nel grande salone al piano nobile anziché nel previsto «stanzone delle accademie» sicché, come è ben raccontato nelle dettagliatissime note di spesa delle maestranze, lo *stanzone* viene ridecorato per il rinfresco che si tiene tra le due parti dell'oratorio (il quale da qualche tempo sostituisce il tradizionale sermone), mentre l'architetto del Ruspoli Giovan Battista Contini realizza un teatro ligneo nell'altra sala, così ampia da poter agevolmente ospitare un pubblico numeroso e un'orchestra di quarantuno elementi. Uno spazio dotato di un palcoscenico più adatto a esprimere le potenzialità drammatiche de *La Resurrezione*, e contiene dodici palchi e un palco d'onore decorati con velluto e damasco rosso. (cfr. Kirkendale, U., *The Ruspoli Documents*, *op. cit.*, p. 235).

Il libretto, di Carlo Sigismondo Capece, viene stampato in ben 1500 copie, mentre nella settimana che precede la prima funzione cantanti e musicisti, diretti da Arcangelo Corelli, effettuano tre prove complete, l'ultima delle quali con i costumi di scena e forse alla presenza di spettatori. (cfr. *ivi*, pp. 304-06, e documenti n. 11-19, pp. 331-40).

Oltre a Margherita Durastanti, interprete di Santa Maria Maddalena, partecipano Pasqualino Tiepoli (Santa Maria Cleofe), Vittorio Chicceri (San Giovanni Evangelista), Cristofano Cinotti (Lucifero) e un certo Matteo (l'Angelo). L'aria della Maddalena «Ho un non so che nel core», in seguito inclusa da Händel nell'*Agrippina*, è destinata a diventare una delle più apprezzate arie da baule della Durastanti. Non è tuttavia lei a cantarla nella prevista replica del lunedì dell'Angelo, bensì il castrato Filippo detto Pippo, 'prestato' dalla regina di Polonia Maria Casimira (*ivi*, p. 306).

Come Francesco Valesio informa il 9 aprile, papa Clemente XI ha infatti emesso «una ammonizione per haver fatto cantare nell'Oratorio della sera precedente una Cantarina» (Valesio, P., *Diario di Roma*, *op. cit.*, f. 37r, cit. in Burrows, D., *George Frideric Handel: Volume 1*, *op. cit.*, p. 127). In una lettera del 17 aprile l'inviato della corte bavarese a Roma conte Lambach aggiunge dei particolari: «Ultimamente [il marchese Ruspoli] fece cantare una sua Canterina che tiene in Casa; fù

fatto chiamare dall'Em<sup>mo</sup> Paolucci; che li rappresentò venir' poco gusto inteso, che facessir cantare in sua casa e con palchi canterine, e li ordinò il desistere senz'altre repliche; et alla Canterina non potesse cantare in luoghi pubblica pena la frusta, con L'Esilio» ( *Avvisi di Roma* , Bayerische Staatsbibliothek, Cod.Ital. 198 f. 127v, cit. in Ewerhart, Rudolf, *New Sources for Handel's 'La Resurrezione'* , «Music & Letters», 1960, vol. 41, n. 2, p. 128).

L'inosservanza dei divieti papali di allestire commedie e di esibire pubblicamente attrici e cantanti passa talvolta sotto silenzio e in altri casi viene punita con pene più blande di quelle previste o minacciate. Ecco, dunque, che la Durastanti il 9 settembre partecipa a uno spettacolo di assoluta visibilità pubblica, la serenata a tre voci con strumenti *Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro* , composto da Händel su testo del Mazziotti. Olinto, nome in Arcadia del Ruspoli, è interpretato dalla Durastanti, la Gloria da Anna Maria Piedz e il Tebro da Gaetano Orsini. Lo spettacolo è di grande rilevanza politica per il Ruspoli, poiché celebra con una rappresentazione allegorica la costituzione di un reggimento di 550 soldati finanziato da egli finanziato da inviare a dar manforte all'esercito pontificio schierato in Romagna. In una delle fasi più critiche della guerra di successione spagnola, si paventa che l'occupazione già in atto in alcuni territori dello Stato della Chiesa possa aprire alle truppe imperiali la strada per Roma.

Lo spettacolo ha luogo a palazzo Bonelli, nel salone al piano nobile oppure in uno spazio esterno quale un cortile. Potrebbe anche essere stata eseguita «alla ringhiera», magari dal balcone prospiciente la piazza SS. Apostoli visibile in un dipinto di Alessandro Piazza, che illustra un altro importante momento della giornata, quando il reggimento sfila in corteo davanti alla famiglia Ruspoli (e ai partecipanti dello spettacolo) per poi dirigersi al palazzo del Quirinale a ricevere la benedizione di Clemente XI (fig. xx ). (cfr. Gibertoni, Giacomo, *Cantate dialogiche e serenate (1706-1710) di Georg Friedrich Händel* , tesi di dottorato, Università di Bologna, 2013, pp. 369-73).

Forse per timore che, come detto, l'esercito imperiale possa arrivare a Roma, Händel e la Durastanti lasciano la città pochi giorni dopo la rappresentazione dell' *Olinto* . Il primo parte in direzione nord, la seconda segue il Ruspoli, che ripara con la sua corte a Frascati. All'inizio del 1709, il riconoscimento da parte di Clemente XI della legittimità di Carlo d'Asburgo come re di Spagna riporta tranquillità a Roma. Il marchese Ruspoli, elevato dal papa a principe di Cerveteri per i meriti sul campo del suo reggimento, può tornare a coltivare i suoi interessi musicali affidandone la cura ad Antonio Caldara, compositore molto gradito agli ambienti imperiali. La Durastanti partecipa al consueto intenso programma di cantate e oratori fino all'ottobre 1709, quando riceve l'ultimo salario di 20 scudi. Tra le sue ultime esibizioni prima di lasciare Roma, la *serenata a tre voci Chi s'arma di virtù vince ogni affetto composta da Caldara su libretto di Giacomo Buonaccorsi*. Francesco Valesio descrive l'evento: «Il principe Ruspoli fece questa sera una bellissima serenata intitolata *Chi s'arma di virtù vince ogni affetto* cantata da tre celebri cantarine. Erano tutte le fenestre del palazzo Bonelli, che esso habita, nella facciata rivolta verso la piazza dé SS. Apostoli con torcie alla ringhiera. Sopra la porta dove si cantò e sonò erano stati aggiunti dui bracci di ringhiera finta con parapetti dipinti e sopra la sudetta loggia di erano candelieri e sopra candele di vetro. [...] terminò la serata alle 4 hore della notte, havendo il medesimo principe fatto distribuire copiosi e lautì rinfreschi. V'intervennero gli cardinali Panfilì, Tramoglie, Colonna et Ottoboni essendo ripiena la piazza fin dal giorno di carrozze senza cavalli e vi concorse popolo infinito» ( Valesio, F., *Diario di Roma: 1708-28* , Milano, Longanesi, 1978, vol. 4, pp. 323 ff 242-4, Tomo 16, Cred. xiv , ff. 36v-37r, cit. in Cola, Maria Celeste, *Palazzo Valentini a Roma: La committenza Zambecari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Settecento* , Roma, Gangemi editore, 2012, p. 150).

Lasciata Roma, e negli anni successivi Margherita Durastanti si esibisce nelle principali piazze teatrali del centro nord . Prima fra tutte, anche per importanza, Venezia. Ingaggiata al San Giovanni Grisostomo – teatro gestito dalla famiglia Grimani – il 23 novembre 1709 debutta con Fioralba in Ama più chi men si crede , melodramma pastorale di Antonio Lotti su libretto di Francesco Silvani come quasi tutte le opere del compositore .

Lo spettacolo di punta della stagione è *Agrippina* , secondo e ultimo dramma per musica composto in Italia da Händel su libretto di Vincenzo Grimani. L'eroina eponima è interpretata dalla Durastanti, mentre alla primadonna di casa Diamante Maria Scarabelli viene assegnata la parte dell'antagonista Poppea: la malcelata rivalità dei loro personaggi permette ai due soprani di sfidarsi vocalmente nelle occasioni offerte dalla partitura. Il personaggio di Agrippina richiede un'estensione vocale dal Re<sub>3</sub> al La<sub>4</sub> , pienamente utilizzata solo in «Ho un non so che nel cor», aria originariamente scritta per la Maddalena ne *La Resurrezione* , quindi per la stessa Durastanti.

L'opera contiene anche altri autoimprestiti e arie che rimandano parodisticamente a composizioni di altri autori. Il *cast* comprende Antonio Francesco Carli (Claudio Imperatore), Valeriano Pellegrini (Nerone), Francesca Vanini Boschi (Ottone) e Giuseppe Maria Boschi (Pallante). Quest'ultimo sarà collega della Durastanti anche a Dresda e a Londra. Lo spettacolo registra un grandissimo successo con ventisette repliche richieste dal pubblico al grido di «Viva il caro Sassone!».

I tre anni di permanenza a Venezia vedono la cantante esibirsi in opere di Antonio Lotti e di Carlo Francesco Pollarolo. Del primo, oltre ad Ama più chi men si crede, sono le opere *Il comando non inteso ed obbedito* (Zoe), *Isacco Tiranno* (Pulcheria), *La forza del sangue* (Argirio), e *Il tradimento traditor di sé stesso* (Statira). Nelle opere di Pollarolo interpreta il personaggio eponimo di Spurio Postumio e Lucio in *Publio Cornelio Scipione*. Ne *L'infedeltà punita*, frutto della collaborazione di Lotti e Pollarolo, è Guadalberga.

Dopo gli impegni veneziani la Durastanti si sposta in varie città del circuito padano: a Reggio, dove si reca ogni anno per la fiera della Madonna della Ghiara, a Bologna nel 1710 e 1711, a Vicenza nel 1712. Nel l'autunno del 1713 la cantante non rientra a Venezia (dove non risultano successivi impegni teatrali) ma va a Genova, ingaggiata al teatro Sant'Agostino per le parti di Zoe e di Cunegonda nelle opere *Il comando non inteso et ubbidito* e ne *La principessa fedele* di Francesco Gasparini. L'anno seguente la cantante è ancora a Genova; poi, a settembre, raggiunge Parma per la prima rappresentazione de *La Virtù coronata, o sia Il Fernando* di Bernardo Sabatini, nella quale interpreta il ruolo eponimo. Nel cast anche la giovane soprano Francesca Cuzzoni, che la Durastanti ritroverà anni dopo a Londra.

Nella primavera del 1715, come di consueto, la cantante è a Reggio per la fiera della Madonna della Ghiara. Va in scena la prima del dramma per musica *Il tartaro nella Cina* di Francesco Gasparini su libretto di Antonio Salvi; allo spettacolo partecipano gli evirati Francesco Bernardi detto il Senesino (già a Reggio nel 1713) e Pietro Casati, che già conosce e con i quali condividerà i successivi palcoscenici. Tra giugno e luglio, al teatro del Cocomero di Firenze, la cantante è protagonista con Senesino della prima esecuzione di *Amore e maestà* di Giuseppe Maria Orlandini; dramma per musica in seguito presentato a Londra.

Forse dopo una sosta a Roma, nel mese di settembre la Durastanti, assieme a Senesino e a Casati, giunge a Napoli. Il loro arrivo è accolto positivamente dal conte Francesco Maria Zambecari, agente teatrale del viceré di Napoli, che il 25 settembre 1715 scrive al fratello Alessandro di essere «certo che quest'anno è una compagnia che in pochi altri luoghi vi sarà la compagna» (Lodovico Frati, *Un impresario teatrale del Settecento e la sua biblioteca*, in «Rivista Musicale Italiana», 1911, n. 18, p. 74). All'inizio di novembre, quando sono quasi concluse le repliche del primo spettacolo, *L'Eumene* di Francesco Gasparini (con la Durastanti nel ruolo di Laodicea), lo Zambecari sembra essersi già ricreduto sul valore della compagnia, perlomeno su quello di Senesino e Casati, che definisce «due castroni B[aron] F[ottuti] superbissimi» professionalmente scadenti (ivi, p. 74). Alla Durastanti l'*Eumene* era già nota per aver partecipato alla prima assoluta a Reggio nel 1713, quando però aveva interpretato il ruolo eponimo che a Napoli passa a Senesino.

Dal teatro di Palazzo Reale gli spettacoli si spostano al San Bartolomeo con una ripresa de *Il duello d'amore e di vendetta* di Marc'Antonio Ziani riveduta da Francesco Feo e, a seguire, due prime assolute: *I veri amici* di Antonio Maria Bononcini e *Carlo re d'Alemagna* di Alessandro Scarlatti. Quest'ultimo è autore anche degli spettacoli allestiti nel maggio: l'opera *La virtù trionfante de l'odio e de l'amore* a Palazzo Reale e la serenata *La Gloria di Primavera* nel Palazzo d'Aragona.

Nella stagione 1716-1717 lo schema si ripete: gli spettacoli vengono allestiti prima a Palazzo Reale (*Dafne in alloro* di Francesco Mancini e *Merope*, con la Durastanti nei personaggi eponimi) e poi al teatro San Bartolomeo, dove vanno in scena *Ciro* di Domenico Sarro e *Il gran Cid* di Francesco Gasparini, dove interpreta rispettivamente Mandane e Cimene.

In quegli anni, i regnanti europei che vogliono dedicare parte dell'attività spettacolare dei loro teatri all'opera in musica scandagliano nella penisola italiana agenti di loro fiducia con il compito di reclutare validi cantanti, compositori e librettisti. L'elettore di Sassonia e re di Polonia Augusto II il Forte è tra i più attivi. Nel quadro di una strategia tesa a collocare il suo paese tra le grandi potenze europee, con l'ambizioso obiettivo di portare in Sassonia la corona imperiale, conclude il matrimonio del figlio Federico Augusto con l'archiduchessa d'Austria Maria Josepha (cfr. Winkler, Thomas, *The wedding of the century. 1719 reloaded*, «Dresden Magazin», 12 marzo 2019). La credibilità del progetto imperiale passa anche attraverso la dimostrazione che la corte sassone promuove la cultura e le arti con risultati all'altezza di quelli delle maggiori corti europee.

Dal 1715 Augusto II dispone di una prestigiosa compagnia di attori francesi (che comprende Jean Poisson e, forse, Granval, Belletour e d'Erval), di una di comici dell'arte diretta da Tommaso Ristori e di un'orchestra di prim'ordine composta da più di trenta elementi. L'elettore vuole dare spazio e lustro anche all'opera italiana, e per questo motivo incarica il figlio Federico Augusto, che sta compiendo la sua lunga *kavaliersreise* e in quel momento è in Italia, di recarsi a Venezia per scritturare cantanti da destinare al teatro e ai servizi di camera e di cappella sia in Sassonia che in Polonia.

Nell'autunno del 1717 raggiungono Dresda Francesco Bernardi detto il Senesino, Matteo Berselli, Santa Stella Lotti, Giuseppe Maria Boschi e Gaetano Berenstadt. Vengono ingaggiati i compositori Antonio Lotti (che si avvale dapprima del librettista Antonio Maria Lucchini e in seguito di Stefano Benedetto Pallavicini) e Johann David Heinichen, da qualche anno in Italia. Il principe non si limita a reperire cantanti e compositori, poiché ritiene che solo una *troupe* interamente italiana possa allestire in modo ottimale l'opera italiana. Vengono perciò reclutati anche due suonatori di contrabbasso, due architetti (tra cui Alessandro Mauro), due pittori, cinque carpentieri e due interpreti (cfr. órawska-Witkowska, Alina, *Esperienze musicali del principe polacco Federico Augusto in viaggio attraverso l'Europa (1711–1719)*, «Studi musicali», 20, 1, 1991, p. 171).

All'inizio del 1719, nell'imminenza delle nozze principesche, il violinista Francesco Maria Veracini (a Dresda dall'anno precedente) viene inviato in Italia per completare l'organico, forse ritenuto debole per quanto riguarda le voci femminili. A Venezia scrittura la giovane Vittoria Tesi e Margherita Durastanti (già apprezzata dal principe nel 1712 al suo primo soggiorno veneziano), mentre Maria Antonia Laurenti detta La Coralli viene ingaggiata a Bologna (cfr. Hill, John Walter, *Veracini in Italy*, «Music & Letters», a. 56, nn. 3 - 4, luglio-ottobre 1975, p. 262 e nota 45). Non è noto se la Durastanti abbia raggiunto Venezia subito dopo aver lasciato Napoli oppure se, come è più probabile, abbia sostato almeno a Roma.

Il rango dei membri della compagnia è misurabile dai rispettivi compensi: Senesino con 6650 talleri e Margherita Durastanti con 5225 ricevono salari molto lontani dai cantanti di seconda fila come Matteo Berselli (4275), Laurenti e Tesi (2375 ciascuna). Quello di Santa Lotti è compreso nei 9975 talleri versati al marito Antonio Lotti (cfr. Fürstenau, Moritz, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden, Kuntze, 1861-1862, vol. II, pp. 135-136).

L'esperienza di Dresda si conclude in modo repentino all'inizio del 1720 con il licenziamento in tronco dell'intera compagnia dovuto – così sembra – dall'intemperanza del Senesino che durante le prove del *Flavio Crispo* di Heinichen si sarebbe rifiutato di cantare alcune arie assegnatagli stracciando la parte sua e quella del Berselli.

Il licenziamento appare causato da un evento improvviso e impreveduto, ma va segnalato che nel corso del 1719 Senesino e altri membri della compagnia ricevono offerte da Londra, città che ambisce a diventare una delle piazze teatrali più importanti d'Europa. A tal fine, la neo-costituita Royal Academy of Music, nella persona del governatore Thomas Holles, duca di Newcastle, aveva incaricato Georg Friedrich Händel (da anni a Londra) di «procurare voci adatte a cantare l'opera in musica» e, soprattutto, di «scrivere al più presto Senesino [...] per quanti più anni è possibile» (Istruzioni di Thomas Holles a Georg Friedrich Händel, 14 maggio 1719. The National Archives, Public Record Office, Kew, UK (da ora TNA) LC 5/157, pp. 233-34, cit. in Deutsch, O. E. *Händel; a Documentary Bibliography*, New York, Norton, 1955, p. 90. Traduzione a cura dell'estensore della voce). Senesino viene ritenuto l'unico che possa colmare il vuoto lasciato nei cuori dei melomani londinesi da Nicola Grimaldi detto Nicolino, tornato in Italia quando il teatro d'opera naufraga per problemi finanziari. La corte di Dresda, viste le manovre di Händel e dei suoi delegati, si assicura i servizi della maggior parte dei cantanti per un altro anno, salvo poi licenziarli a metà stagione e con ciò impedendo loro di raggiungere la capitale inglese prima della stagione 1720-21.

Le trattative con la Durastanti si protraggono a lungo perché a Londra qualcuno preferirebbe Maddalena Salvai, anche lei a Dresda. La scelta cade infine sulla prima perché ha un contratto con la corte sassone che la rende disponibile in tempi brevi e, forse, perché è in grado di interpretare le parti che avrebbe sostenuto Senesino se la Royal Academy of Music fosse riuscita ad assicurarselo fin dalla stagione inaugurale.

Non vi sono evidenze che in questa occasione Händel caldeggi la candidatura della Durastanti, creatrice della sua Agrippina. Ci è giunto invece il parere negativo di Paolo Antonio Rolli, librettista e *Italian Secretary* della Royal Academy of Music. Nell'agosto 1719 questi esprime la sua contrarietà all'ingaggio della virtuosa – peraltro non ancora certo – in una lettera a Giuseppe Riva, residente a Londra del duca di Modena e personaggio molto influente nell'ambiente musicale. In essa Rolli, pur non avendo mai incontrato la cantante, sospende il giudizio sul suo valore canoro ma esprime riserve sull'aspetto fisico: «si dà per accertato che la Durastanti verrà per l'Opere: oh che mala scelta per l'Inghilterra! Non entro nel di lei cantare, ma è un Elefante» (Lettera di Paolo Rolli a Giuseppe Riva dell'agosto 1719. Biblioteca Estense di Modena, cit. in Fassini, Sesto, *Il melodramma italiano a Londra nella prima metà del Settecento*, Torino, Fratelli Bocca, 1914, p. 16).

Una valutazione positiva e fondata è invece quella del poeta di corte di Dresda Stefano Benedetto Pallavicini. Questi, volendo aiutare la cantante a inserirsi nell'ambiente musicale e nella comunità italiana di Londra, scrive al mercante e diplomatico fiorentino Giovanni Giacomo Zamboni per chiedergli «d'usar d'ogni favore verso Mad[am]a Avelloni alias La S[igno]ra Durastanti, che sene vene costì chiamata da cotesta Accademia di Musica dopo avere col solito applauso operato nelle Feste che si sono qui rappresentate per lo spozalizio di S A R. Troverà V[ostra] S[ignoria] non solo solito confidenti, ma superflue ancora

le mie raccomandand[io]ni, raccomandandosi da se stessa questa degna Virtuosa, ch'è una delle più eccellenti Attrici, che abbiano da un pezzo in qua calcato i Teatri» (Lettera di Stefano Benedetto Pallavicini a Giovanni Giacomo Zamboni del 27 febbraio 1720. Oxford, Bodleian Library, Ms Rawlinson 131, cc. 161-62, cit. in *ivi* , p. 466).

L'arrivo a Londra della virtuosa è annunciato anche in una lettera di Senesino del 16 marzo 1720 a Giuseppe Riva. L'evirato si fa latore di una richiesta della collega accreditandosi come suo protettore senza troppo sbilanciarsi: «tra dieci o dodici giorni partirà per cotesta volta la S[igno]ra Durastante con suo Marito, quali m'anno comandato d'accompagnarli di raccomandazione a lei diretta, desiderando di godere il suo Patrocinio in cotesta parte, di che la prego esercitare a favore dei medesimi» (Biblioteca Estense di Modena, Autografoteca Campori s.v. Francesco Bernardi, cit. in *George Frideric Handel: collected documents. Vol. 1: 1609-1725*, a cura di Burrows, D. Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 460).

Lo spettacolo inaugurale della neonata Royal Academy of Music, *Il Numitore* di Giovanni Porta su libretto di Paolo Rolli, va in scena il 2 aprile 1720 al King's Theatre in the Haymarket con un *cast* di cui la Durastanti, nella parte di Romolo, costituisce l'unica novità nonché l'elemento di maggior pregio. La prima stagione operistica organizzata dalla Royal Academy of Music non dispone pertanto di quell'organico rinnovato e di alto livello che Händel era stato chiamato a comporre. Gli altri membri della compagnia sono tutti noti al pubblico londinese: gli italiani Caterina Galerati e Benedetto Baldassari e, tra gli inglesi, Anastasia Robinson, Ann Turner Robinson e Gordon Alexander. Dopo *Il Numitore* è la volta del *Radamisto* di Händel (su libretto di Nicola Francesco Haym da *L'amor tirannico* di Domenico Lalli) con la Durastanti nel personaggio eponimo: ruolo di *leading male* che pochi mesi più tardi cederà a Senesino. Benché sia iniziata ad aprile, la stagione d'esordio offre anche un terzo dramma per musica, il *Narciso* di Domenico Scarlatti su libretto di Rolli, dove la virtuosa interpreta il protagonista. In tutte e tre le opere la Durastanti interpreta ruoli maschili, supplendo alla mancanza di un evirato di vaglia.

Delle opere allestite nella prima stagione, l'unica che registra una fortuna destinata a durare è *Radamisto* , che va in scena il 27 aprile 1720 . Assiste alla *première* la contessa Cowper, che nel suo diario segnala la presenza di un folto pubblico, del re e del principe di Galles. (cfr. *Diary of Mary Countess Cowper, Lady of the Bedchamber to the Princess of Wales 1714-1720* , London, John Murray, 1854, p. 154). Qualche decennio più tardi il primo biografo di Händel, John Mainwaring, a proposito dell'accoglienza del *Radamisto* riferisce il racconto di alcuni testimoni: «l'applauso ricevuto [dall'opera] fu straordinario quasi come quello suscitato dalla *Agrippina* ; la folla e i tumulti di *Venezia* furono quasi pari a quelli di *Londra* . In tale splendida assemblea di signore alla moda [...] non rimase ombra di etichetta o cerimoniosità. [...] Molte di esse – entrate di forza nel teatro con un'impeto che poco si confaceva al loro rango e sesso – finirono con lo svenire a causa del caldo e della ressa. Vari gentiluomini, che avevano offerto quaranta scellini per un posto in galleria disperando di trovarne in platea o nei palchi, furono respinti» (Mainwaring, John, *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel* , London, R. & J. Dodsley, 1760, p. 98-99. Traduzione a cura dell'estensore della voce).

Il primo ciclo di rappresentazioni del *Radamisto* con Margherita Durastanti, sebbene sia molto positivamente accolto, nel racconto di Mainwaring si confonde con la ripresa invernale e il clamore suscitato dal nuovo interprete Senesino, a cui il biografo attribuisce gran parte del merito del successo dell'opera (cfr. *ivi* , pp. 100-01). Del resto, Händel scrive *Radamisto* per un evirato, e solo quando è chiaro che non può averlo per la *première* , adatta la parte per la Durastanti.

La versione che va in scena a dicembre è profondamente diversa: il compositore vi rimette mano per adattarla e per valorizzare le peculiari doti canore e drammatiche del cantante (che a loro volta ispirano ed esaltano la scrittura di Händel) ma anche per assicurare alla Durastanti, ora interprete di Zenobia, una parte qualitativamente e quantitativamente adeguata al suo talento e al suo rango all'interno della compagnia.

Le stagioni operistiche del King's Theatre sono molto lunghe e intense. La scrupolosa registrazione delle attività del teatro permette di calcolare il numero di recite delle sei-otto opere (tra prime assolute e riprese) allestite in ogni stagione e delle partecipazioni dei singoli cantanti, impegnati due volte a settimana da ottobre-novembre a maggio-giugno, per un totale di circa cinquanta esibizioni a stagione. Il talento e il prestigio determinano ovviamente il *cachet* , il numero delle beneficiarie, dei duetti e delle arie da cantare in assolo in ogni opera. Tra i cantanti, è Senesino a ricevere il compenso più elevato: 1500 ghinee annue (forse una cifra anche maggiore), mentre le 1100 ghinee della Durastanti la rendono la virtuosa meglio remunerata.

Nel primo periodo di permanenza della cantante a Londra (1720-1721), sul palcoscenico del King's Theatre si alternano le opere di Händel, di Giovanni Bononcini e, dal 1723, di Attilio Ottavio Ariosti, composte su testi quasi sempre adattati da Nicola Francesco Haym o da Paolo Rolli da libretti precedenti. Le parti che Händel assegna alla Durastanti, oltre a quella di *Radamisto* e di Zenobia in *Radamisto* (1720), sono Clelia nel *Muzio Scevola* (1721), Rossane in *Floridante* (1722). Bononcini crea per lei i ruoli di Elisa nell' *Astarto* (1720), Tomiri nel *Ciro, Ovvero Amore e Odio* (1721), Fausta nel *Crispo* (1721).

Nella stagione 1720-1721, al King's Theatre oltre a Senesino arrivano Matteo Berselli, Maddalena Salvai e Giuseppe Maria Boschi, i quali assieme alle confermate Durastanti, Galerati e Robinson, completano l'organico secondo i desiderata della dirigenza e dei sottoscrittori della Royal Academy of Music. La ricerca di voci tuttavia non cessa: prima ancora dell'inizio della stagione, Paolo Rolli informa Giuseppe Riva che l'Academy ha offerto un ingaggio alla soprano Francesca Cuzzoni perché la Durastanti è incinta. Secondo Rolli quest'ultima, infuriata con il marito a cui probabilmente attribuisce la responsabilità della gravidanza, medita di tornare in Italia. (cfr. lettera di Paolo Rolli a Giuseppe Riva del 29 agosto 1720, cit. in Deutsch, O. E., *Händel*, cit., p. 111). La Cuzzoni rifiuta la proposta, la Durastanti rimane e calca il palcoscenico fino a pochi giorni dal parto della figlia, facendovi ritorno in tempi rapidi.

Nel marzo del 1721, Riva fa un primo bilancio della stagione in una lettera ad Agostino Steffani. Denuncia una situazione allarmante sul piano gestionale e fa cupe previsioni sul futuro: « le cose vanno al presente così male, come avevano cominciato bene. Si è introdotto lo spirito maligno de' Partiti, ch'è tanto naturale al genio Inglese, nell'Accademia di musica in modo che al presente le cose vanno allo traverso, e vi è tutt'altro, che armonia. Non si sa ancora se Senesini resterà; Berselli è in campagna malato, la Durastanti ha partorito; Bononcini ora ride, ora s'adira [...], e così le cose sono alla imitazione di tutte le altre, in un sommo disordine. » ( Lettera di Giuseppe Riva ad Agostino Steffani datata 21 marzo 1721, cit. in Timms, Colin, *Music and Musicians in the Letters of Giuseppe Riva to Agostino Steffani (1720-27)*, «Music & Letters», a. 79, n. 1, febbraio 1998, p. 33).

La Durastanti non sembra accantonare il proposito di lasciare l'Inghilterra nemmeno dopo aver ricevuto un grande attestato di stima dal sovrano, che le ha concesso di essere padrino della figlia. (cfr. « The Evening Post », 7 marzo 1721, cit. in Rogers, Francis, *Handel and Five Prima Donnas*, «The Musical Quarterly», vol. 29, n. 2, aprile 1943, pp. 214-215). Anzi, questo inconsueto onore forse le permette di ottenere, oltre alla beneficiaria a cui ha diritto per contratto, una ulteriore remunerativa esibizione su *Royal Command*, un evento raro durante la gestione del teatro della Royal Academy of Music. L'urgenza di far cassa e di lasciare Londra della cantante sembrano mal conciliarsi con il salario e i favori di cui gode, ma si spiegano con la cattiva amministrazione dei suoi averi da parte del marito, rimasto impigliato nella bolla finanziaria che sta rovinando molti londinesi, tanto che prima di partire impegna anche i gioielli della moglie. (cfr. Lindgren, Lowell, *Musicians and Librettists in the Correspondence of Gio. Giacomo Zamboni (Oxford, Bodleian Library, MSS Rawlinson Letters 116-138)*, «Royal Musical Association Research Chronicle», n. 24, 1991, p. 37).

Il proposito di sanare la situazione finanziaria al ritorno a Londra, con cui Avelloni rassicura i creditori, non si realizza. In autunno, questi avverte i direttori della Royal Academy of Music che la cantante non può tornare perché «non sta bene, e non può essere qui quest'inverno» ( Lettera di Sir John Vanbrugh a Lord Carlisle del 16 novembre 1721, cit. in Burrows, Donald, Coffey, Helen, Greenacombe, John, Hicks, Anthony, a cura di, *George Frideric Handel: Volume 1, 1709-1725: Collected Documents*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 557. Traduzione a cura dell'estensore della voce ).

Nel frattempo, i coniugi sono alla corte elettorale di Monaco, dove il 12 ottobre 1721 al Theater am Salvatorplatz la cantante si esibisce nella parte di Deidamia in *L'amor d'amico vince ogni altro amore* con posta da Pietro Torri su libretto di Adriano Morselli. Vi prendono parte i cantanti italiani 'locali': tra essi Antonio Maria Bernacchi e Filippo Balatri. In una lettera da Hannover, Steffani ragguaglia Riva sulla accoglienza della Durastanti, la quale « [...] ha incontrato il genio di tutta la corte di Baviera. Gli hanno offerti mille talleri l'anno se voleva fermarsi, ma ne voleva 2000. Indi Monaco non essendo Londra, l'han lasciata andare, e, come ho detto, verso Roma. » ( Lettera di Agostino Steffani a Giuseppe Riva datata 5 dicembre 1721, cit. in Lindgren, Lowell, Timms, Colin, *The Correspondence of Agostino Steffani and Giuseppe Riva, 1720-1728, and Related Correspondence with J.P.F. von Schönborn and S.B. Pallavicini*, in «Royal Musical Association Research Chronicle», n. 36, 2003, p. 78).

Prima di ritrovarla a Londra nel dicembre del 1722, una notizia certifica il suo passaggio a Bologna sulla via per Venezia nel mese di maggio, ciò che permette di ipotizzare un suo precedente soggiorno a Roma. La cantante potrebbe essersi esibita al teatro Marsigli Rossi nell'oratorio di Pietro Baldassarri *La santità riconciliata col mondo per opera di San Filippo Neri*, in concomitanza della quale, secondo quanto riferito da un cronista il 30 maggio, avrebbe subito «il rubamento di gioie alla cantatrice Durastanti in un baullone in cui il ladro aveva posto sassi e paglia. » ( Giraldo, G.B., *Diario delle cose più rimarcabili successe in Bologna dall'anno 1689 per tutto li 21 novembre 1730*, ms 3851, c. 57, cit. in Ricci, Corrado, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII: storia aneddotica*, Bologna, Successori Monti editori, 1888, p. 424n). Un altro cronista precisa che il baullone, consegnato «alla stanza del Corriere di Venezia per mandarlo a Ferrara», da lì sarebbe stato sottratto il tempo necessario a fare la sostituzione poi però scoperta a un successivo controllo. ( Bellei, Giacomo Maria, *Diario*, ms 3848, c. 77v, cit. in *ibidem* ).

La stagione 1722-1723 si prospetta migliore della precedente non tanto perché ritorna la Durastanti, quanto perché i direttori della Royal Academy of Music riescono finalmente a d'assicurarla la grande Francesca Cuzzoni. Il suo arrivo è carico di

aspettative ma anche di timori per il suo carattere bizzarro , benché il «London Journal» attribuisca ambigualmente alla soprano « un'assennatezza maggiore di tutte le donne del suo paese che hanno calcato i palcoscenici inglesi» («London Journal», 27 ottobre 1722, cit. in Deutsch, O. E., *Händel* , *op. cit.* , p. 136. Traduzione a cura dell'estensore della voce).

L'offerta spettacolare del King's Theatre culmina con l a prima di *Ottone re di Germania* di Händel, che vede la Cuzzoni al debutto e Senesino nel ruolo eponimo unire nell'entusiasmo gli spettatori . Il successo ha una immediata benefica ricaduta sul botteghino: alla seconda rappresentazione, « la richiesta è tale che i biglietti solitamente venduti a mezza ghinea sono già aumentati a due o tre ghinee» (Lettera di Monsieur de Fabrice al conte Flemming del 15 febbraio 1723, cit., in Deutsch, O. E., *Händel* , *op. cit.* , p. 147 . Traduzione della versione inglese a cura dell'estensore della voce). La perdita del primato della Durastanti, che interpreta Gismonda, si misura dall'interesse del pubblico anche quando si divide nella valutazione dei meriti dei cantanti , dalla quale lei è esclusa : t re giorni dopo la prima rappresentazione si parla già di «due fazioni, [...] una per Senesino e l'altra per la Cuzzoni. Sono ai ferri corti come fossero Whigs e Tories [...]» ( *ivi* , p. 148).

Ben presto n ei cuori degli *opera-lovers* londinesi e nella stampa periodica non vi è più spazio che per la Cuzzoni e per Senesino. I compositori residenti, a cominciare da Händel, riservano l'attenzione ai personaggi principali , mentre quelli secondari, delineati con minore cura, non valorizzano abbastanza le qualità dei cantanti cui sono destinati. Margherita Durastanti non può competere con la nuova primadonna e deve accontentarsi di parti minori come pure gli altri cantanti. Nelle altre tre opere nuove della stagione, la cantante è Vitige in *Flavio re de' Longobardi* di Händel, interpreta il ruolo eponimo in *Erminia* di Giovanni Bononcini , mentre il nuovo compositore residente Attilio Ottavio Ariosti le assegna la parte di Veturia in *Cajo Marzio Coriolano* .

Nel mese di marzo prende forma l'ipotesi di una *tournee* parigina dei cantanti italiani del King's Theatre e del compositore Giovanni Bononcini. Il progetto, nato dal desiderio del reggente Filippo II d'Orléans (cugino del re Giorgio I) di vedere l' opera italiana a Parigi, comprende dodici spettacoli adattati al gusto francese da allestire presso l'Académie Royale de Musique nel mese di luglio. Senesino, la Cuzzoni e la Durastanti pattuiscono un compenso di 250 pistole, Berenstadt ne accetta 100 e Boschi 80. Il ritardo dei procuratori nel raggiungere un'intesa sulla ripartizione delle spese fa però sfumare il progetto. Solo Bononcini e Anastasia Robinson trovano un accordo e si recano a Parigi.

Il progetto viene ripreso l'anno successivo, quando ai cantanti italiani del King's Theatre si offre l'occasione di recarsi a Parigi nel periodo estivo per una serie di concerti da camera, servizi di cappella ed esecuzioni in forma di oratorio di *Ottone* e *Giulio Cesare* di Händel. Vengono scelte le opere del tedesco e non quelle di Bononcini – che della *tournee* è organizzatore – perché in Francia è giunta forte l'eco del successo di Händel. Per quanto riguarda l'organico, viene assicurata la presenza di Margherita Durastanti, Gaetano Berenstadt e Giuseppe Bigonzi, a cui presto si aggiungono la Cuzzoni, ritenuta indispensabile per la riuscita dell'impresa, e Giuseppe Maria Boschi. Si vocifera che la Cuzzoni potrebbe non rientrare a Londra dopo l'estate, tanto che il poeta Ambrose Phillips si affretta a comporre un affranto *farewell poem* , mentre sono Durastanti, Bigonzi e Berenstadt a proseguire per l'Italia dopo gli impegni in Francia. Quest'ultimo, in una lettera, parla del ritorno in patria come di una decisione già presa e, alludendo a Senesino e alla Cuzzoni, lamenta che: « l'Opere qua usano a due e gl'altri fanno da Candeglieri » (Lettera di Gaetano Berenstadt a Francesco Antonio Pistocchi del 19 maggio 1724, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, P.141.024 ).

La Durastanti , con altre argomentazioni , spiega la sua partenza in occasione della beneficiata del 17 marzo 1724, quando esegue una cantata in inglese con versi scritti per l'occasione da Alexander Pope dove tesse le lodi della nazione che la ospita, dalla quale nessuno fuggirebbe per un paese solatio, per concludere: «Suolo felice, *adieu* , *adieu* , / Che le vecchie glorie cedano alle nuove . » («The British Journal», 21 marzo 1721, cit. in Burrows D., *et alii* , *George Frideric Handel* , *op. cit.* , p. 679). In quella stagione la Durastanti appare nelle opere nuove *Giulio Cesare* di Händel, in cui interpreta Sesto Pompeo , nel *Vespasiano (Domiziano)* , nel pasticcio *Aquilio Consolo* di Ariosti (Lincese) , nel *Farnace (Clitarco)* e nella *Calpurnia* di Bononcini (Giulia) .

Nei nove anni successivi, fino al suo ritorno a Londra nel 1733, probabilmente la Durastanti non lascia mai l'Italia. G li eventuali impegni professionali non lasciano tracce, sicché le notizie si ottengono grazie a i rapporti epistolari che il marito intesse per motivi d'affari . La prima si ricava da u na lettera del gennaio 1725 , da cui si apprende che pochi mesi dopo aver lasciato l'Inghilterra la cantante partorisce la seconda figlia a Venezia , città dove forse risiede per qualche tempo. ( Lindgren L. , *Musicians and Librettists* , *op. cit.* , p. 75). Quanche anno più tardi, n el 1728 , il vecchio amico e collega della Durastanti Gaetano Berenstadt, da Napoli fa un quadro allarmante della situazione dei coniugi Avelloni , i quali cercano di evitare i creditori l'una fingendosi malata a Roma, dove ora vivono, l'altro dandosi alla fuga. ( cfr. l ettera di Gaetano Berenstadt a Giovanni Giacomo Zamboni del 10 luglio 1728, cit. in *ivi* , p. 105).

Nello stesso anno anche la Royal Academy of Music è sull'orlo del collasso economico. Tecnicamente non giunge alla bancarotta, ma l'incertezza che avvolge il futuro dell'attività operistica porta allo scioglimento della compagnia. I «costly canary-birds», come l' *actor-manager* Colley Cibber definisce le *star* italiane, spiccano il volo verso altri lidi ( *An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber, comedian* [...], London, Watts, 1740, vol. II, p. 89). Gli impresari Johann Jacob Heidegger e Händel riescono comunque a ingaggiare nuovi cantanti e a organizzare una stagione operistica già nella stagione seguente e per qualche anno a venire.

Quando la Durastanti torna a Londra nel 1733 si è appena consumata la scissione e la costituzione della compagnia dell'Opera of the Nobility, dove entrano alcuni cantanti della Royal Academy of Music tra cui Senesino e la Cuzzoni. Queste circostanze forse motivano la chiamata della Durastanti e il repertorio della Royal Academy of Music, nella stagione 1733-1734 interamente costituito da opere di Händel. È l'ultima stagione della cantante, che chiude la carriera collaborando con un compositore che era stato per lei determinante, e che le offre ancora la possibilità di cimentarsi in nuove creazioni come il personaggio di Tauride nella fortunatissima *Arianna in Creta*.

Non sono pervenute altre notizie che la riguardano e, pertanto, non è possibile stabilire dove e come Margherita Durastanti ha trascorso il resto della sua vita né quando si sia conclusa.

## Famiglia

Gli unici riferimenti alla famiglia d'origine di Margherita Durastanti compaiono nei libri contabili della scalcheria ducale della corte di Mantova , dove è registrata come «serva virtuosa» di Ferdinando Carlo Gonzaga e viene retribuita in base al numero di familiari e di servitori. Da queste registrazioni, la virtuosa risulta accompagnata dalla madre, da uno zio e da un livreato. Il nome del marito, Casimiro Avelloni , compare intorno al 1720, ma non è noto quando il matrimonio viene celebrato. Dall'unione nascono due figlie: la prima nel 1721 a Londra, la seconda nel 1725 a Venezia. Non si conoscono i loro nomi e non si dispone di altre notizie che le riguardi .

## Formazione

Non vi sono notizie riguardanti la sua formazione professionale.

## Interpretazioni/Stile

Creatrice di numerosi ruoli nelle opere di Händel, compositore con cui Margherita Durastanti lavora a stretto contatto in un arco temporale che comprende quasi interamente la sua carriera, è soprattutto dall'esame delle sue partiture che gli studiosi ricostruiscono le caratteristiche vocali della cantante, le sue abilità tecniche ed espressive, nonché la loro evoluzione nel tempo.

La parte dell'eroina eponima dell'opera *Agrippina* , scritta per la giovane Durastanti, richiede un'estensione vocale dal Re<sub>3</sub> al La<sub>4</sub> , utilizzata nell'aria «Ho un non so che nel cor», in origine scritta per il personaggio della Maddalena ne *La Resurrezione* , ugualmente creato per lei. Abbastanza presto, la sua voce soprano assume colori che le permettono di interpretare personaggi maschili nei quali non rimane tuttavia confinata, sicché i compositori possono contare sulla sua capacità di affrontare ruoli diversi per carattere e tessitura vocale. Nel 1720 Händel assegna alla Durastanti il ruolo eponimo del *Radamisto* creato per un evirato salvo poi, nella ripresa autunnale, affidarle la parte di Zenobia 'restituendo' Radamisto al grande Senesino, appena arrivato a Londra.

Il musicologo C. Steven LaRue rileva che le caratteristiche delle arie scritte da Händel per la Durastanti fanno pensare che la cantante disponesse di musicalità e intonazione eccellenti, che fosse in grado di tenere note lunghe e sostenute e di fare lunghe pause che richiedono difficili rientri vocali. Qualità che Händel utilizza a vantaggio della qualità drammatica delle parti che scrive o che adatta per lei. Negli anni di permanenza in Inghilterra, la Durastanti interpreta ruoli che spaziano dall'eroico protagonista maschile (Radamisto in *Radamisto* , 1720) all'Amazzone (Clelia in *Muzio Scevola* , 1721) alla madre ambiziosa per il successo del figlio ( *Gismonda* in *Ottone*, 1723) al figlio di un generale assassinato (Sesto in *Giulio Cesare* ,

1724). La graduale diminuzione dello status della Durastanti all'interno della compagnia della Royal Academy da cantante principale (Radamisto nella prima di *Radamisto* ) a prima donna (Zenobia nella ripresa di *Radamisto* del dicembre 1720) a seconda donna (Gismonda in *Ottone* ) a secondo uomo (Vitige in *Flavio* , Sesto in *Giulio Cesare* ) è conseguenza dell'arrivo di cantanti a lei superiori ma anche della sua stessa versatilità: «la Durastanti rappresentò un membro solido della compagnia, una sorta di *factotum* più che una cantante che eccelleva in un particolare tipo di ruolo» ( LaRue, C. Steven, *Handel and His Singers: The Creation of the Royal Academy Operas, 1720-28* , Oxford, Clarendon Press, 1995 , p . 84) .

Poche le valutazioni espresse dai contemporanei. Nel 1719, quando sta per lasciare Dresda per Londra, il poeta di corte Stefano Benedetto Pallavicini per avere appena collaborato con lei, rivolgendosi a Giovanni Giacomo Zamboni, a Londra, gli scrive che la cantante non ha bisogno di favori e sostegno « raccomandandosi da se stessa questa degna Virtuosa, ch'è una delle più eccellenti Attrici, che abbiano da un pezzo in qua calcato i Teatri» (Lettera di Stefano Benedetto Pallavicini a Giovanni Giacomo Zamboni del 27 febbraio 1720. Oxford, Bodleian Library, Ms Rawlinson 131, cc. 161-62, cit. in *ivi* , p. 466).

Nello spesso periodo, il librettista e *Italian Secretary* della Royal Academy of Music di Londra Paolo Rolli, esprime un giudizio negativo sulla cantante sulla base del suo aspetto, pur non avendola mai vista: «oh che mala scelta per l'Inghilterra! Non entro nel di lei cantare, ma è un Elefante» (Lettera di Paolo Rolli a Giuseppe Riva dell'agosto 1719. Biblioteca Estense di Modena, cit. in Fassini, Sesto, *Il melodramma italiano a Londra nella prima metà del Settecento* , Torino, Fratelli Bocca, 1914, p. 16).

Nel 1733, tornata a Londra per quella che sarà la sua ultima stagione teatrale, in occasione della prima rappresentazione del pasticcio di Händel *Semiramis* , in una lettera una spettatrice formula il suo giudizio sul *cast* : elogia il nuovo cantante (probabilmente Giovanni Carestini) e aggiunge: « gli altri erano tutte nullità a esclusione della vecchia Durastante, che canta bene come ha sempre fatto. » (Lettera di Lady Bristol a Lord Bristol del 3 novembre 1733, *The London Stage, 1660-1800. A Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces, together with Casts, Box-Receipts, and Contemporary Comment*, part III: 1729-1747 , a cura di A.H. Scouten , Carbondale, Southern Illinois University Press, t . 3, p. 333. Il commento, pur scarno, restituisce l'immagine di una cantante affidabile, che nel tempo ha garantito interpretazioni di buon livello in ogni personaggio a lei assegnato.