COMUNE DI
SAN STINO DI LIVENZA
Medaglia d'Oro al Merito Civile

CONTRIBUTO
REGIONE DEL VENETO

HRVATSKI
institut za
POVIJEST

Giovanni Sebenico e la Cultura Dalmata in Veneto nel '600

A cura di Luigi Giorgio Berbenni

testi di
Giuseppe Gullino, Luigi Giorgio Berbenni,
Marco Rosa Salva, Franco Colussi, Filip Novosel

ML
MAZZANTI LIBRI
META LIBER

A cura di Luigi Giorgio Berbenni

Giovanni Sebenico e la Cultura Dalmata in Veneto nel ’600

Testi di
Giuseppe Gullino, Luigi Giorgio Berbenni,
Marco Rosa Salva, Franco Colussi, Filip Novosel

Booktrailer

MAZZANTI LIBRI
META LIBER

A cura di Luigi Giorgio Berbenni
Giovanni Sebenico e la Cultura Dalmata in Veneto nel '600
Testi di Giuseppe Gullino, Luigi Giorgio Berbenni, Marco Rosa Salva,
Franco Colussi, Filip Novosel
In Copertina: Chiesa di San Marco Evangelista di Corbolone, 1514

Intervento realizzato con il contributo della
Regione del Veneto ai sensi della L.R. n.39/2019

Capofila di progetto
Comune di San Stino di Livenza

Partner di progetto
Istituto di Ricerche Storiche di Croazia

Mazzanti Libri - Meta Liber©

ISBN 978-88-3621-370-2

www.mazzantilibri.it

Meta Liber© con audiolibro letto da Giosuè Sgnaolin disponibile gratuitamente nel Servizio App Libro Parlato Lions riservato alle persone con difficoltà di lettura. www.applibroparlatolions.it

Copyright © 2025 - ME Publisher - Mazzanti Libri

Le versioni tradotte contenute in questa pubblicazione sono frutto di una libera resa, pensata per garantire al lettore una più agevole interpretazione, pur restando fedeli al contenuto sostanziale dell'opera.

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta o copiata in alcun modo senza esplicito consenso scritto dell'editore ad eccezione di brevi citazioni all'interno di recensioni, scritti giornalistici o di saggistica letteraria.
I contenuti, in particolare i collegamenti web a testi, immagini, audio e video, riprodotti per mezzo dell'App Mazzanti Libri, quando non specificatamente di esclusiva proprietà dell'editore, sono materiali di pubblico dominio, non sono parte integrante dell'opera ed hanno la sola finalità di dare al lettore maggiori e libere informazioni sui temi trattati

ML
META LIBER

Cosa sono i Meta Libri e come funzionano

META LIBER (ML) è un marchio registrato di ME PUBLISHER ed un nuovo sistema di pubblicazione dei libri cartacei.
Esso consente al lettore di godere di un classico libro a stampa ma allo stesso tempo di fruire, mediante un'apposita App gratuita (ML) di ulteriori contenuti che rendono unica l'esperienza di lettura. Tra questi, la possibilità di ascoltare gratuitamente l'audiolibro letto e registrato dallo stesso autore, di vedere immagini, di fruire di approfondimenti dal web e di tante altre novità che dipendono dalla tipologia del libro acquistato (narrativa, poesia, saggistica, manualistica, etc.).
META LIBER (ML) è il presente e il futuro delle opere a stampa, uno strumento unico ed eccezionale per unire le esigenze della tradizione con quelle della modernità.
META LIBER (ML) deriva dalle parole meta (in greco antico *oltre*) e *liber* (in latino *libro*), cioè *oltre il libro*. *META LIBER* (ML) è un brevetto ME PUBLISHER - Mazzanti Libri.

INDICE

PRESENTAZIONE
Gianluca De Stefani 10
Andrea Valentina Simonella 11

PREFAZIONE
GIOVANNI DOMENICO SEBENICO 12
Giuseppe Gullino

GIOVANNI DOMENICO SEBENICO:
MUSICA COME PERCORSO DELL'ANIMA 14
VENEZIA E LA MUSICA: L'INIZIO DI UN PERCORSO 21
GIOVANNI DOMENICO SEBENICO: VITA E OPERE 27
CONCLUSIONE 39
Bibliografia 40
Luigi Giorgio Berbenni

UN MUSICISTA TRA CIVIDALE, VENEZIA,
LONDRA E TORINO 42
Marco Rosa Salva

GIOVANNI DOMENICO SEBENICO A CIVIDALE DEL FRIULI 64
Franco Colussi

RIPENSARE GIOVANNI SEBENICO -
UNA PROSPETTIVA CROATA 74
Bibliografia 92
Filip Novosel

Archivi consultati
Archivio della Parrocchia di S. Maria Assunta di Cividale del Friuli;
Archivio del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli;
Archivio Parrocchiale di Corbolone;
Biblioteca Nazionale Marciana; Biblioteca Querini Stampalia;
Biblioteca Fondazione Cini, Fondazione per la Musica; Museo Casa di Carlo Goldoni; Museo Palazzo Grimani; Patriarcato di Venezia;
Archivio di Stato Vaticano; Pontificium Institutum Musicae Sacrae, Vaticano; Archivio di Stato di Torino, Archivi della Musica;
Biblioteca Civica Centrale di Torino; Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino; Library of Congress Washington

Capofila di progetto
Comune di San Stino di Livenza

Partner di progetto
Istituto di ricerche storiche di Croazia

PRESENTAZIONE

Gianluca De Stefani
Sindaco del Comune di San Stino di Livenza

Nel vasto e complesso affresco del Seicento musicale europeo, vi sono figure che, pur avendo attraversato con successo le corti e i teatri più influenti del proprio tempo, sono poi scivolate ai margini della memoria storica. Tra queste, Giovanni Domenico Sebenico, personalità preminente del nostro comune e di Corbolone, merita un posto di rilievo: sacerdote, cantante, compositore, organista e, soprattutto, uomo del suo tempo, capace di coniugare spiritualità, talento e ambizione in un percorso artistico straordinario, che lo condusse da un piccolo borgo veneto fino ai fasti della corte inglese e sabauda.

Questo volume ha l'ambizione - e il merito - di restituire dignità e luce a un musicista la cui parabola, benché documentata solo da frammenti, riflette con chiarezza le trasformazioni sociali, estetiche e culturali del suo secolo. In un'epoca in cui l'arte musicale era veicolo di potere, devozione e spettacolo, Sebenico seppe inserirsi con eleganza e competenza, attraversando con naturalezza diversi contesti: dalla policoralità veneziana al rigore liturgico cividalese, dalle sperimentazioni teatrali della corte di Torino al cosmopolitismo sonoro della Londra di Carlo II.

L'opera qui presentata - realizzata grazie ad un finanziamento della Regione del Veneto - è il frutto di un'indagine storica e musicologica accurata, appassionata e, in molti passaggi, pionieristica. Essa non si limita a ricostruire gli spostamenti e le opere del "Nostro", ma ne tratteggia l'anima, l'intuito artistico, la capacità di adattarsi e innovare, in un'epoca segnata da grandi mutamenti politici e religiosi. Ne emerge il ritratto di un uomo che, pur nella discrezione delle sue fonti, appare animato da una profonda tensione interiore, che trova nella musica una via di espressione privilegiata e forse salvifica.

Che questo lavoro possa essere dunque non solo una riscoperta, ma anche uno stimolo: a riflettere su quanto ancora sia da conoscere del nostro patrimonio musicale e a restituire alla storia il volto e la voce di chi, come Giovanni Domenico Sebenico, ha saputo fare della musica la cifra profonda della propria esistenza.

Andrea Valentina Simonella
Assessore alla Cultura del Comune di San Stino di Livenza

La figura del nostro avo Giovanni Sebenico si inserisce in quel filone di microstorie locali che, su scala ridotta, riflettono le grandi tendenze della spiritualità e dell'arte del tempo. Questo tipo di indagine storiografica permette di volgere lo sguardo verso temi e soggetti spesso relegati ai margini delle grandi narrazioni, poco considerati, arricchendo così la nostra conoscenza storico culturale.

La frammentarietà dei documenti a disposizione e delle notizie a supporto della ricerca ha favorito un'apertura dello sguardo storico verso letture plurali, consentendo la costruzione di un quadro interpretativo articolato e lo sviluppo di una riflessione costante sul posizionamento geografico e temporale di Sebenico. L'impresa si è rivelata affascinante e, al contempo, ardua, proprio per la rarità e la difficile accessibilità delle fonti disponibili.

Le difficoltà di indagine sono state superate anche grazie all'analisi delle reti di relazioni che Giovanni Sebenico ha intessuto nel tempo, nonché alla mobilitazione di fonti specifiche, trattate con la necessaria cautela critica. Figura minore ma significativa della metà del Seicento, Sebenico fu al tempo stesso ecclesiastico e musicista. Si distingue come un cristallo cresciuto all'interno di una drusa, riflettendo, in scala minore ma autentica, quel connubio tra fede e arte che caratterizzava il periodo storico in esame. Può essere considerato parte di un tessuto compatto di esperienze musicali locali, affini per sensibilità a quelle delle corti europee e degli ambienti altolocati dell'epoca (che lui stesso ha frequentato), fortemente influenzate dalla cultura musicale barocca, in particolare nella sua dimensione sacra, che si è radicata anche nelle realtà più periferiche.

La storia di Sebenico funge infine da punto d'ancoraggio tra passato e presente, grazie a un efficace approccio metodologico in chiave divulgativa e a un'accurata aneddotica capace di catturare l'attenzione del lettore attraverso informazioni puntuali e ricercate. E ricordiamoci che è un fatto certo che il nostro Sebenico per il mondo è andato e che da Corbolone è partito!

PREFAZIONE

GIOVANNI DOMENICO SEBENICO
Giuseppe Gullino

Giovanni Domenico Sebenico, musicista, nato attorno al 1640 a Corbolone, paese poco distante da San Stino di Livenza, risulta a tutt'oggi poco conosciuto, se non presso quella ristretta schiera di studiosi che cercano di documentarne il percorso umano e professionale. L'intento di questa pubblicazione è, per l'appunto, quello di consegnare al lettore un quadro, quanto più esaustivo ed omogeneo, della sua vita. Le notizie sul "Nostro" risultano scarse e frammentarie, ma quello che si evince da quel poco disponibile é che la sua parabola ascendente ebbe come punto di partenza Venezia: dal 29 luglio 1663 al 1666 fu infatti tenore nella basilica di San Marco ove ebbe modo di entrare in contatto con influenti personalità che gli schiusero le porte d'accesso agli ambiti più prestigiosi. Conclusa, almeno al momento, la proficua parentesi veneziana, vi tornerà anni dopo, nel 1692, con "L'oppresso sollevato" rappresentato al Teatro Grimani. Il suo estro di tenore, "very able singer" e le sue non comuni doti di musicista, "Master of Italian Music", gli procureranno allori e fama presso la corte di Carlo II Stuart, re d'Inghilterra.

Chiuso il capitolo londinese, dopo che nel 1673 una risoluzione della Camera dei Comuni stabilì l'allontanamento dei dipendenti cattolici dalla corte, Sebenico trovò subito impiego come "Maestro di cappella" presso la corte dei Savoia a Torino.

Debutterà il 6 dicembre 1673 nel teatrino della Venaria reale con uno zapato, "L'Atalanta", festa di corte con scambio di doni nascosti in una scarpa. Nel 1689 al teatro Regio andrà in scena il "Leonida in Sparta". A Torino ebbe fine il suo peregrinare e ritornò in Friuli, dove morì, il 29 settembre 1705 in quella Cividale che aveva segnato per lui l'inizio di un "percorso interiore" che avrebbe trovato sublimazione nella musica.

GIOVANNI DOMENICO SEBENICO: MUSICA COME PERCORSO DELL'ANIMA

Luigi Giorgio Berbenni

Premessa ed alcune considerazioni

La documentazione su Giovanni Domenico Sebenico, (1630/1640 - 1705), nativo di Corbolone, come indubitabilmente confermato da un documento reperito presso l'Archivio Parrocchiale di Cividale del Friuli [1], è molto ridotta. In realtà si tratta di frammenti di storia per i quali risulta molto difficoltoso dare una linea di continuità temporale: è un'opera di ricostruzione paziente, perché è di questo che si tratta, tesa a delineare la figura del "Nostro" sia dal punto di vista umano che da quello professionale, prediligendo, ove possibile, la personalità e il carattere.

Di conseguenza gli spazi vuoti tra una testimonianza e l'altra sulla sua vita e sulle sue opere, lungi dal voler parlare la "langue de bois", sono basate su delle ipotesi verosimili, anche se non sempre supportate da prove certe. Incominciando dal titolo ispirato, per quanto è dato sapere, da una condotta di vita esemplare... [soggetto notorio d'una tanta virtù ed esemplarità di vita, virtuoso invidiato da non poche città][2]! Dalle sue opere, si può inoltre evincere, dalla scelta della trama ai personaggi, non solo la sua competenza in merito, ma anche note qualificanti, distintive del suo carattere e della sua sensibilità.

Nell'occhiello del "Leonida in Sparta", Drama da rappresentarsi in musica nel Regio Teatro di Torino, l'anno 1689[3], v'è un'interessante dedica "AL LETTORE" dell'autore, dove si rivela per persona dal tratto distinto e discreto ed estremamente cortese nel porsi al suo pubblico.

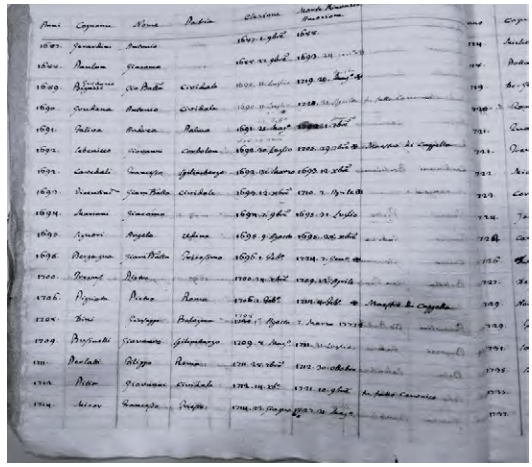
"Per servire al genio di chi commanda, eccomi quel che non sono, e forzato à comparire quel che mai fui, cioè, divenuto Autore d'un Drama, senza sapere tampoco quel che si sia Teatro... rifletti, che chi scrive per Musica deve servire più al diletto di chi ascolta, che all'argomento per cui si scrive".

---

1 1692 Sebenico Giovanni Corbolon 1692. 30 Luglio – 1705. 29 Settembre Maestro di Cappella

2 V. Katalinic, Giovanni Sebenico, a pupil of Legrenzi? in Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco. Atti del convegno di studi (Venezia, 24-26 maggio / Clusone, 14-16 settembre), a cura di F. PASSADORE - F. ROSSI, Firenze, Olschki, 1994, 201 - 206;

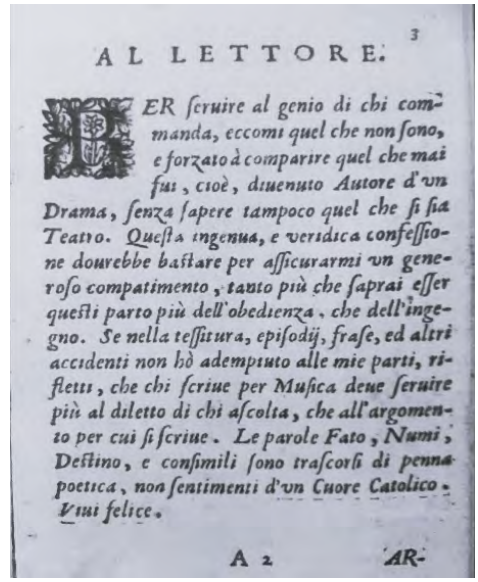
3 Leonida in Sparta, Op. cit., vedi fig. 3



Documento attestante il luogo e la data di nascita e morte di Giovanni Domenico Sebenico - 1692 Sebenico Giovanni Corbolon 1692. 30 Luglio - 1705. 29 Settembre Maestro di Cappella. Archivio Parrocchiale di Cividale del Friuli.

LEONIDA
IN SPARTA,
DRAMA
Da rappresentarsi in Musica
NEL REGIO TEATRO
DI TORINO
L'ANNO 1689.

IN TORINO, M.DCLXXXIX
Per Bartolomeo Zappata Libraro di S. A. R.



AL LETTORE. 3

PER seruire al genio di chi commanda, eccomi quel che non sono, e forzato à comparire quel che mai fui, cioè, diuenuto Autore d'vn Drama, senza sapere tampoco quel che si sia Teatro. Questa ingenua, e veridica confessione douvebbe bastare per assicurarmi vn generoso compatimento, tanto più che saprai esser questi parto più dell'obedienza, che dell'ingegno. Se nella tessitura, episodij, frase, ed altri accidenti non hò adempiuto alle mie parti, rifletti, che chi scriue per Musica deue seruire più al diletto di chi ascolta, che all'argomento per cui si scriue. Le parole Fato, Numi, Destino, e consimili sono trascorsi di penna poetica, non sentimenti d'vn Cuore Catolico. Viui felice.

A 2 AR-

Leonida in Sparta: Copia digitalizzata.
Library of Congress di Washington

A parte quindi un'evidente "discrasia temporale", Sebenico parrebbe ispirarsi al concetto nietzschiano secondo il quale "La Musica non è mai quella dell'essere, ma quella che si riconnette alla vita, quella che offre alle passioni di poter gioire di loro stesse" In quanto al concetto espresso nella nota "Al Lettore", Sebenico manifesta una posizione piuttosto avanzata e coraggiosa rispetto all'ortodossia dei tempi, che tendeva ad imporre, probabilmente ieri come oggi, delle linee guida che andavano ad attingere nella gora di regole già scritte e quasi mai al passo con uno scenario mutevole ed in continua evoluzione.

Indicativa ed utile a delineare lo stile e la sua capacità di rapportarsi con le persone, in questo probabilmente facilitato dal suo essere un ecclesiastico, un "uomo di chiesa", anche la lettera che il nostro scrisse nel periodo della sua permanenza presso la Corte Sabauda a Torino, probabilmente tra il 1675 il 1676 e indirizzata a S.A.R., Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, che assunse la carica di Reggente, in attesa del subentro dell'erede, Vittorio Amedeo II: Carlo Emanuele II di Savoia era mancato prematuramente il 12 giugno 1675!

"Madame,

Un serviteur passionè pour le service du Prince seroit trop heureux dans l'honneur qu'il à de le rendre, si la seul gloire de servir pouvoit fournir à sà necesitè.....Si V.A.R. croit que je puisse meriter celle de quelque mediocre avantage auprès d'elle, je suis prest de rennoncer à toutes les autres, quand mesme elle seroit immenses. Si non je la supplie tres humblement de me permettre que j'en proffitte; et de m'accorder la grace, que si je ne part pas de ses estat riche de fortune, je part riche de l'honneur de ses bonnes graces, et suis avec tres profond respect -

Madame

de Votre Altesse Royale

Tres humble, tres obeissant
et très fidelles serviteur
Giovanni Sebenico"

"Chi cerca non trova, ma chi non cerca viene trovato" Si potrebbe dire quindi, in conclusione, che Sebenico sia stato trovato dalla "Musica", fattore questo che ne avrebbe forgiato il carattere condizionandone l'esistenza e nel contempo determinandone, quasi plasmandone, la personalità sino a trasformare il tutto in uno stile di vita.

lir, njemu namenjeni prstan pa so vrnili juvelirju." Faksimile tega zapisa je priložen temu članku kot *Fotografija št. II.*

Pritožbe o dohodkih, ki niso dovolj veliki, da krijejo izdatke zaradi draginje, ne predstavljajo novost v biografijah poklicnih glasbenikov. In tako je tudi Sebenico naslovil prošnjo za povišanje plače svojemu delodajalcu, regentinji, v francoščini.[2] Ni vzroka, da bi dvomili, da je pred nami originalen dokument z njegovim lastnoročnim podpisom, ki je reproduciran na *Fotografiji št. III.* Frazeologija dokumenta je tipična za tedanji čas in celotni tekst te prošnje se glasi:

Madame,

Un serviteur passionè pour le service du Prince seroit trop heureux dans l'honneur qu'il à de le rendre, si la seule gloire de servir pouvoit fournir à sà necesitè. Je ne crois pas que pour tesmoigner ma passion respectueuse pour cette Royale Maison il soit besoin d'autre preuve apres mon assiduitè, et application passèes, que celle d'avoir preferè 500 Ducatons, que j'ay en cette Cour à 1200, que j'avois en celle de S. M. Britannique. Il m'est trop sensible de voir que cet appointement n'est pas suffisant à mon besoin, n'y me peut permettre de prevenir la necessitè dans la quelle, et le temps, et les accidans me peuvent jetter en mettant quelque chose à part pour y pourvoir, affin que V. A. R. ne creut pas que l'interest prevalut à la gloire, que je fais de la servir. Je serois indigne des graces que j'ay receues de V. A. R. se je ne considerois que mon seul adventage, et je meriterois aussy d'estre le plus malheureux homme du monde si sans faire reflection de le pouvoir devenir je ne songeois de me mettre en estat de me secourrir. Le peu de reputation que j'ay dans le monde m'à presentè plusieurs occasions de grande fortune en divers endroits. Si V. A. R. croit que je puisse meriter celle de quelque mediocre adventage aupres d'elle, je suis prest de rennoncer à toutes les autres, quand mesme elles seroit immenses. Si non je la supplie tres humblement de me permettre que j' en proffitte; et de m'accorder la grace, que si je ne part pas de ses estat riche de fortune, je parte riche de l'honneur de ses bonnes graces, et suis avec tres profond respect —

Madame

de Votre Altesse Royale

Tres humble, tres obeissant
et très fidelles serviteur
Giovanni Sebenico

Ker nam trenutno niso dostopni ostali arhivski podatki o njegovih dohodkih v času službovanja v Turinu, ni mogoče presoditi, ali je Sebenico s svojo prošnjo uspel. Toda dejstvo, da je Sebenico ostal v Turinu še polnih trinajst let, govori za to, ali da je bilo njegovi zahtevi ustreženo ali pa (če je dovoljena taka domneva) da so mu pokazali, naj svojih sposobnosti v primerjavi z drugimi glasbeniki ne precenjuje. Kot »maestro di capella« je Sebenico v Turinu razpolagal s precej veliko skupino glasbenikov in to s 14 pevci in 23 instrumentalisti.[3] Čeprav lahko mislimo, da je v tako ugodnih pogojih imel priliko razviti svojo skladateljsko kot koncertno dejavnost, pa še ne moremo z gotovostjo ugotoviti, kam je usmeril svoja prizadevanja. Zato bi bilo koristno zavoljo ugotovitve obsega in vrste njegovega ustvarjalnega dela, da se ob

53

Milos M. Velimirovic, (Prispevek k biografiji), Giovanni Sebenico, pg. 53.

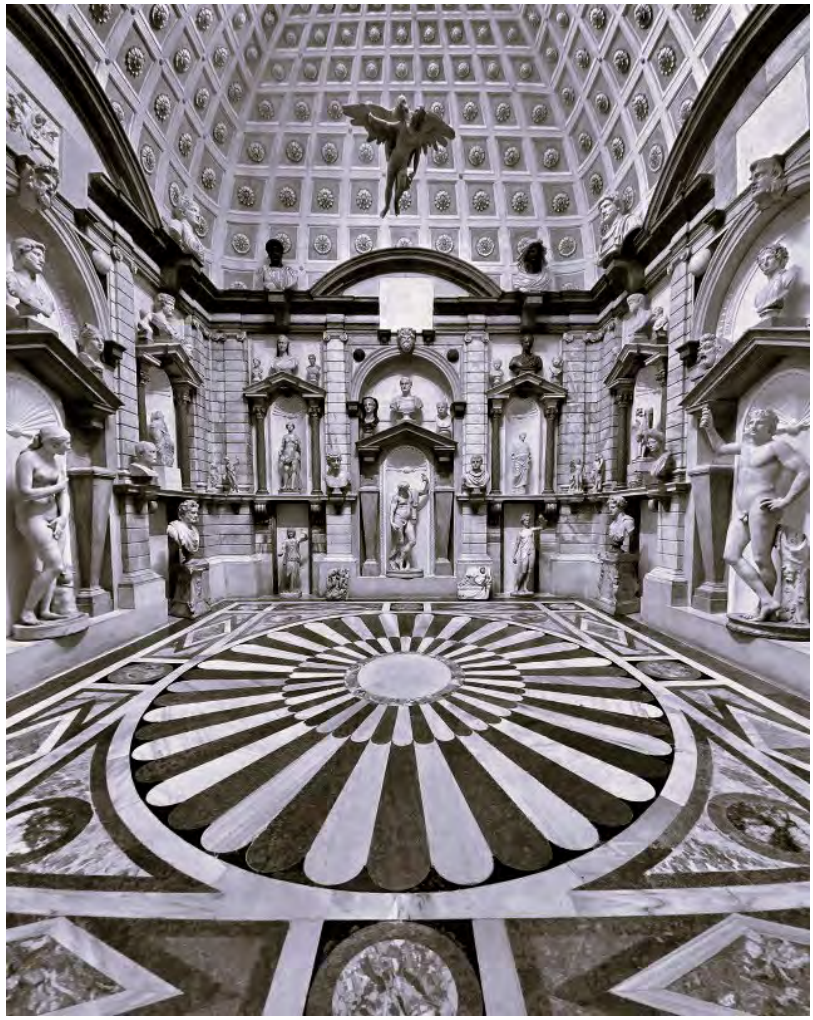
In appendice alla premessa, alcune note di ricerca storica. Un esempio pratico ci è proprio fornito dalla narrazione su Giovanni Domenico Sebenico.

Risulta assolutamente plausibile, che fortuna e carriera del "Nostro" possano essere partite da Venezia, città che da sempre sa coniugare le circostanze trasformandole in opportunità.

Dal 29 luglio 1663 al 1666, Sebenico fu tenore nella Basilica di San Marco in Venezia. L'esserlo, a quell'epoca, significava già essere ben introdotti presso le alte sfere, partendo dal Doge, dal "Pregadi" incluso il "talon rouge" della Nobiltà e del Clero e dei Notabili della città. L'ipotesi quindi, tutt'altro che infondata, è quella che proprio in questi ambienti siano potuti avvenire gli incontri, e maturate anche quelle importanti conoscenze, data la presenza di una platea eterogenea, composta anche da delegati ospiti di Paesi stranieri, come avveniva di sovente ai tempi della Serenissima, che gli permisero di raggiungere i vertici nella sua professione. Fu proprio questo contesto, ça va sans dire, favorito dalle sue frequentazioni altolocate, a permettergli di raggiungere gli ambiti più prestigiosi: dalla Corte di Carlo II d'Inghilterra, 1667 "very able singer", sino ad approdare alla corte sabauda, una volta terminata l'esperienza londinese, come "Maestro di Cappella", 1673. Nel 1692 si esibirà in uno dei Teatri di proprietà della famiglia Grimani, con L'Oppresso sollevato, "Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di SS. Giovanni e Paolo nel 1692".

Per quanto riguarda le fonti, specialmente in una ricerca di questo tipo, oltre alla bibliografia disponibile, che come ho già avuto modo di stigmatizzare, è piuttosto scarna, un luogo simbolo deputato alla ricerca è rappresentato dall'Archivio Parrocchiale, (in Venezia ve ne sono circa una settantina!) congiuntamente, rimanendo nell'ambito veneziano, all'Archivio di Stato dei Frari e alle Biblioteche. L'Archivio Parrocchiale rappresenta da sempre un vero e proprio scrigno di notizie e documenti poco conosciuti e spesso inediti: salvo che per i pochi "addetti ai lavori", rappresenta un passaggio obbligato per qualsiasi studioso. Nel lavoro di ricerca dedicato al musicista-compositore di Corbolone ho contattato le istituzioni che a vario titolo avrebbero potuto fornirmi del materiale documentario. Qui appresso un breve elenco con l'intento di mostrare il percorso seguito: Archivio della Parrocchia di S. Maria Assunta di Cividale del Friuli; Archivio del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli; Archivio Parrocchiale di Corbolone; Biblioteca Nazionale Marciana; Biblioteca Querini Stampalia; Biblioteca Fondazione Cini, Fondazione per la Musica; Museo Casa di Carlo Goldoni; Museo Palazzo Grimani; Patriarcato

di Venezia; Archivio di Stato Vaticano; Pontificium Institutum Musicae Sacrae, Vaticano; Archivio di Stato di Torino, Archivi della Musica; Biblioteca Civica Centrale di Torino; Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino; Library of Congress Washington. Da ultimo, una volta raccolto il materiale di studio, si opera una selezione, secondo la propria competenza e discrezione, confrontando le varie fonti e verificandone l'attendibilità, trattenendo poi solamente ciò che si reputa idoneo ad una pubblicazione.



Palazzo Grimani, Ruga Giuffa, 4858, 30122 Venezia.

Archivio di Stato di Venezia, Campo dei Frari, 3002, 30125 Venezia.

Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini,
Isola San Giorgio Maggiore, 30124, Venezia.

VENEZIA E LA MUSICA: L'INIZIO DI UN PERCORSO

"In vista" di Palazzo Ducale, (Veduta del Palazzo Ducale, Canaletto).

Come anticipato nella premessa, Venezia rappresentò per Sebenico il proscenio ideale per quell'inizio di "percorso introspettivo" che lui seppe così mirabilmente tradurre in musica.

Fu quasi un punto di partenza già scritto, essendo Venezia per sua natura, in grado di "elevare ed esaltare" ciò che in qualsiasi altro ambito potrebbe assumere le sembianze di una scontata, banale routine.

"Unicuique suum"! Venezia sa assegnare, al pari di un grande regista, un ruolo a chiunque entri in sintonia con essa e con la sua profonda spiritualità. "Se dovessi cercare una parola che sostituisce Musica, potrei pensare soltanto a Venezia" ...(F. W. Nietzsche)

In tema di musica sacra, le istituzioni più rilevanti trovarono dimora nella "Città lagunare". Qui si rende opportuno un breve excursus storico per meglio comprendere l'ambiente con il quale venne a contatto il "Nostro".

Nel 1451 il vescovo Lorenzo Giustinian aveva assunto il titolo di Patriarca in continuità e contiguità con la sede patriarcale di Grado, che pur subiva l'influenza e lo strapotere di quella aquileiese. In conseguenza di questa situazione, a Venezia si venne a creare una sorta di dualismo tra la sede vescovile e la Basilica di San Marco, chiesa ducale alle dirette dipendenze del Doge che ne disponeva mediante un primicerio di sua nomina. La convivenza più o meno forzata di questa duplice autorità fece di Venezia un unicum che consentì alla classe politica locale di fungere nello stesso tempo da punto di riferimento e di promozione di tutte le attività ecclesiastiche. Quando il dominio della Serenissima iniziò ad estendersi anche sulla terra ferma, a cominciare dal XV secolo, i vescovi di città come Vicenza, Padova e dello stesso Friuli, furono quasi sempre i membri delle famiglie veneziane più altolocate.

Quale tipo di esibizione musicale prevedeva la liturgia ecclesiastica dell'epoca? La polifonia, che nei secoli precedenti era eseguita ex practica, fu posta per iscritto verso la fine del '300, il che ingenerò l'assidua frequentazione di maestri e cantori professionisti dotati di programmi esecutivi tali da mostrarsi all'altezza di una Chiesa Ducale, e ai fasti della nomenclatura e dei notabili veneziani. Nel tardo '400 fu assunto tale maestro Albertus Francigena, "magistrum puerorum nostrorum"...[4] era il 1485. La sua origine francese introduce un particolare che andrà ad interessare ambiti geografici esterni ai domini veneziani stessi. Molti di questi, provenivano da regioni nordiche, in particolare dalla Francia e dai Paesi Bassi. Un compositore di grande nome, Johannes Ciconia proveniente da Liegi, giunse a Padova sul finire del '300, ove s'impose con la sua dottrina e le sue composizioni, che furono nel contempo liturgiche e celebrative di personalità padovane, attività che proseguì con il suo arrivo a Venezia. Il '400 veneziano è illuminato dal poeta e cantore Leonardo Giustinian, celebrato ed imitato autore di canzonette e laude e autore di un ricercatissimo "aere vinitiano"[5]. Purtroppo però le testimonianze a lui riconducibili sono davvero scarse. Qualche anno più tardi, grazie ad una riforma ed un riordino delle Istituzioni Musicali, fortemente voluta da Papa Eugenio IV, discendente diretto della famiglia veneziana dei Condulmer, ebbe inizio un'opera di vero e proprio riordino di questo settore.

Nel 1491, con la nomina del fiammingo Pietro de Fossis, s'inaugura il filone dei maestri di cappella di San Marco, il tutto finalmente, documentato.

---

4 La Musica Sacra nel Veneto dopo il Concilio di Trento, pg. 348, Giulio Cattin, Professore emerito di Storia della Musica dell'Università di Padova

5 GIULIO CATTIN, Op. cit, pg. 348

A scadenza di mandato del de Fossis (1527), ed in linea con gli intenti del doge Andrea Gritti, salì agli onori delle cronache marciane del tempo Adrian Willaert, nella cui persona molti studiosi tendono ad individuare il fondatore della Scuola Polifonica veneziana e, più in generale, del Veneto.[6] Nel 1498, l'editore Ottaviano Petrucci, ottenne dal Consiglio dei Pregadi il privilegio di stampare la polifonia per quasi un ventennio e nel 1501 uscì con il suo primo volume dal titolo Harmonice Musices Odhekaton, una raccolta di cento canti dei più noti compositori europei, seguita a ruota da due altre antologie nel 1503 e 1505. L'opera è la prima raccolta di musiche interamente stampata con caratteri mobili!

A partire dal 1504 produsse inoltre una serie di undici volumi di "frottole", un genere di musica profana allora molto in voga, per poi passare ai madrigali. Il successo di queste stampe, si dovette alla cernita del materiale accuratamente selezionato, unitamente ad una insuperabile perfezione tecnica ed estetica, che spinsero la città lagunare ad occupare la posizione di una delle capitali europee della tipografia musicale.

La polifonia a Venezia assunse poi delle caratteristiche tutte sue: l'architettura della Basilica di San Marco, ad esempio, con la presenza dei suoi spazi elevati per più di un coro, permise ai musici di creare delle partiture sfruttando proprio questa particolarità. Venezia, una città nata e predisposta ad elevare e sviluppare qualsiasi forma d'ingegno umano e in cui ogni elemento esterno rappresenta un mezzo per arrivare all'eccellenza! Non si spiegherebbe altrimenti come i talentuosi Willaert, Andrea e Giovanni Gabrieli, Giovanni Croce, Monteverdi, chiamato a San Marco nel 1612, solo per citarne alcuni, fossero riusciti a raggiungere quivi l'apogeo delle loro carriere. Quest'evoluzione, che manteneva, almeno al momento, invariata sia la conduzione delle voci sia l'utilizzo degli altri strumenti oltre all'organo, produsse nei decenni a seguire un mutamento radicale dei gusti, che andarono privilegiando la "Monodia Accompagnata" del periodo barocco, inaugurando di fatto la "Scuola Veneta". Vennero così a contrapporsi due modi diversi di concepire la rivelazione cristiana: quello romano, le cui radici affondavano nell'ortodossia apostolica e l'altro consistente in una nuova interpretazione e lettura del Vangelo, che s'intestava non solo una pari credibilità, ma anche il diritto a rimpiazzare quella vetusta interpretazione e visione del cristianesimo romano, ormai destituito di qualsiasi autorità e bisognoso di una vera riforma al passo coi tempi.

6 "In 1527, Willaert was appointed chaplain of San Marco Basilica in Venice, a position he held for 35 years, until his death in 1562

"Et ces deux grands débris se consolaient entre eux"...[7] due mondi, quindi, che obtorto collo, e almeno al momento, dovevano imparare a coesistere sino al punto nel quale uno dei due avrebbe prevalso sull'altro. Da questo punto di vista il Concilio di Trento (1545-1563), con la sua radicale riforma della Chiesa cattolica, non mancò d'influenzare anche l'ambito della "Musica Sacra" oltre a quello della Liturgia, almeno per come era stata conosciuta sino ad allora. I temi discussi dall'Assemblea Tridentina furono i più disparati, partendo dal "canto gregoriano", allora semplicemente indicato con l'appellativo di "cantus" o "cantus planus", ove l'aggettivo si andava a contrapporre a "mensuratus". Il suffisso "gregoriano", fu aggiunto in un secondo tempo quando ormai era un'opinione diffusa che fosse dovuto ad un volere di Papa Gregorio I Magno. In sede consiliare, l'argomento venne trattato durante la XXII sessione, 17 settembre 1562, ma precipuamente per stigmatizzare tutto ciò che di "lascivum aut impurum" potesse essere inserito nel canto o nelle composizioni organistiche...Nel novembre dello stesso anno, in un passaggio inerente al comportamento da tenersi in coro, gli orari, l'abbigliamento dei coristi...si dispose, o meglio s'impose, l'obbligo di "hymnis et canticis Dei nomen reverenter, distincte devoteque laudari".[8]

Il 3 e il 4 di dicembre del 1563, avendo preso atto del fatto che non fosse possibile incaricare della verifica di tutti i libri una sola Commissione, venne deciso che i giudizi colà raccolti fossero inviati direttamente al Papa, ed in concomitanza con i responsi degli esami effettuati sia sui Messali che sui Breviari. Il riferimento esplicito in materia era già stato deliberato e approvato il 8 agosto 1562: "Item animadvertendum, an species musicae, quae nunc invaluit in figuratis modulationibus , quae magis aures quam mentem recreat et ad lasciviam potius quam ad religionem excitandam comparata videtur, tollenda sit in missis in quibus etiam profana saepe cantantur, ut illa della caccia et della battaglia".[9]Di seguito venne inoltre disposto, per ciò che riguardava il comportamento, che:"Quae vero rithmis musicis atque organis agi solent, in iis nihil profanum, sed hymni tantum et divinae laudes intermisceantur, ita tamen, ut quae organis erunt psallenda [...]eadem antea simplici claraque voce recitentur. [...] Tota autem haec modis musicis psallendi ratio non ad inanem aurium delectationem erit componenda, sed ita, ut verba ab omnibus per-

7 Les Jardins, Jacques Delille, /Chant IV
8 GIULIO CATTIN, Op. cit, pg. 351
9 GIULIO CATTIN, Op. cit, pg. 352

cipi possint […]". È evidente quindi, che il nuovo assetto, oltre a ribadire il parametro secondo il quale sarebbe stato escluso qualsiasi testo profano, andò ad investire anche il tema della "intelligibilità" dei testi. In seguito a questa disposizione, si andò ad aggiungere l'obbligatorietà, per i futuri preti formatisi nei Seminari, di apprendere il cantus planus.[10] Nel 1577, per ordine di Papa Gregorio XIII, due grandi compositori, Pierluigi da Palestrina e Annibale Zoilo ricevettero l'incarico di purgare, correggere, riformare il canto gregoriano, ma la ferma opposizione del re Filippo II di Spagna e del suo compositore, Don Fernando de las Infantas, rese vana la disposizione papale. Un nuovo incarico fu affidato nel 1611 da Papa Paolo V a due musici romani, Francesco Soriano e Felice Anerio, i quali redassero in poco tempo la celebre Editio Medicea, che uscì negli anni 1614-1615 per i tipi G.B. Raimondi di Firenze, stampatore della tipografia Medici (donde il nome con la quale l'opera sarà tramandata ai posteri.) L'Editio Medicea rappresenterà dunque la più clamorosa rottura con la precedente consuetudine gregoriana: le melodie furono modificate ed abbreviate, i melismi mutilati, per non parlare delle complicazioni ingeneratisi per ricondurre le scale ai moderni modi maggiori e minori.

A Venezia, per esempio, il contrappunto fitto e la policoralità poterono godere ancora di una certa longevità, mentre altrove non ottennero il medesimo riscontro.

Gli esordi della carriera di Giovanni Domenico Sebenico, pur avendo "mosso i primi passi", tra il 1660 e il 1663, nella Cattedrale di Cividale del Friuli, ove si accreditò come Vice-Maestro di Cappella, come più volte accennato in precedenza, ricevette un'accelerazione esponenziale con lo stabilirsi a Venezia, tra il 1663 e il 1666, ove cantò come tenore nella Cappella di San Marco: la sua arte, "un petit divertissement", visto il luogo ed il tema trattato, imboccherà due canali convergenti in unico percorso identificativo: quello interiore e quello reale.

10 In seguito al celebre decreto del Concilio di Trento del 1563, vennero istituiti i Seminari per la formazione dei candidati al sacerdozio raccogliendo quindi l'eredità delle Scuole Cattedrali.

Papa Eugenio IV, nato Gabriele Condulmer, "Eugenius IV, Venezia, 11 gennaio 1383 – Roma, 23 febbraio 1447".

CON GRATIA ET PRIVILEGIO
Della Illustrissima Signoria di Venetia, & di tutti li Prencipi Christiani, come ne i loro priuilegi appare.

In Venetia appresso di Antonio Gardano. 1559.

Ritratto del compositore fiammingo Adrian Willaert (c. 1490 – 1562), fondatore della Scuola Veneziana di musica e maestro di cappella presso la Basilica di San Marco a Venezia dal 1527 fino alla sua morte.

ISTORIA
DEL
CONCILIO DI TRENTO
SCRITTA DAL PADRE
SFORZA PALLAVICINO
DELLA COMPAGNIA DI GIESV
Oue insieme rifiutasi con autorevoli testimonianze vn'Istoria falsa diuolgata nello stesso argomento sotto nome di Pietro Soave Polano.
ALLA SANTITÀ DI NOSTRO SIGNORE
PAPA ALESSANDRO VII.
PARTE PRIMA.
IN ROMA, MDCLVI.
Nella Stamperia d'Angelo Bernabò dal Verme Erede del Manelfi.
Per Giouanni Calosni Libraro all'Insegna di San Paolo.
CON LICENZA DE' SVPERIORI, E PRIVILEGIO.

Frontespizio di "Istoria del Concilio di Trento" di padre Sforza Pallavicino, Compagnia di Gesù.

GIOVANNI DOMENICO SEBENICO: VITA E OPERE

Data di nascita e origini di Giovanni Domenico Sebenico, rappresentano a tutt'oggi una sorta di storia controversa, più per le discrepanze individuate nella varia interpretazione della documentazione disponibile che per le testimonianze dell'epoca, quasi tutte, data la loro scarsità, sostanzialmente concordi.

Sui natali del "Nostro" si è raggiunta almeno una certezza, visto il ritrovamento, presso l'Archivio Parrocchiale di Cividale del Friuli, di un documento attestante la sua nascita a Corbolone, cinque chilometri da San Stino di Livenza.[11] Non ce ne vogliano gli amici Croati...! V'è piuttosto da disquisire sulla provenienza della famiglia e sul suo cognome..."

An alternative assumption is given weight by his surname - Sebenico - and in keeping with the practice of many notables who added the town of their birth to their name, could point to the Dalmatian town of Sibenik as his birthplace...."[12] il che farebbe supporre che quantomeno i suoi familiari fossero di origine dalmata, che poi per qualche motivo si fossero, secondo alcune ricostruzioni storiche, stabiliti in luoghi più sicuri in concomitanza con la guerra turco-veneziana di Candia (1645-1669) .Per quanto riguarda la data di nascita, essendo andato smarrito l'atto, si avanza l'ipotesi che:"...Benché sia incerta la data in cui il compositore venne alla luce, molto più tarda di quella di Ivan Lukacic e fissata dai repertori al 1630 o meglio al 1640, bisogna supporre che avesse almeno una ventina d'anni quando divenne cantore e poi Vice-Maestro di Cappella a Cividale del Friuli nel 1660".[13]

Pochi anni dopo, nel 1663 Sebenico approda a Venezia, dove l'ensemble del Doge Domenico II Contarini lo accoglie conferendogli il ruolo di tenore

---

11 Vedi foto documento a pg. 1 e nota relativa a pié di pagina

12 V. KATALINIC, Giovanni Sebenico, a pupil of Legrenzi? In Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di San Marco. Atti del Convegno di studi (Venezia, 24-26 maggio / Clusone, 14-16 settembre 1990), a cura di F. PASSADORE - F. ROSSI, Firenze, Olschki, 1994, 201-206 [pg. 202]

13 ANNA LAURA BELLINA, Giovanni Sebenico o Ivan Sibencanin? Andata e ritorno dalla Serenissima all'Europa, pg. 219-220, tratto da Venice, Schiavoni and the Dissemination of Early Modern Music, A Companion to Ivan Lukacic, edited by Vito Balic, Vincent Besson & Ennio Stipcevic.

a San Marco, con il compenso di 70 ducati, sino al 1666. (La stampa riportata ad inizio capitolo mostra "Il coro che canta nella Basilica di San Marco", Venezia, 1766).

Le date del soggiorno veneziano del compositore di Corbolone, dal 1663 al 1666, evidenziano un particolare di non poco conto: "...Improbabile quindi la notizia che in questa occasione abbia studiato con Giovanni Legrenzi che allora lavorava a Ferrara per l'Accademia dello Spirito Santo e che raggiunse la Serenissima intorno al 1670, contribuendo al vivace mercato operistico..."[14], qui entrano a contatto due teorie che porteranno ad un'unica deduzione: la prima avanzata da V. Katalinic,

Professore Ordinario di Storia della Musica presso l'Università di Zagabria e Ricercatrice presso Istituto Storico Croato, dip. Storia della Musica Croata, "Giovanni Sebenico, a pupil of Legrenzi?" e la seconda della A. L. Bellina, Professore già Ordinario di Musicologia e Storia della Musica presso l'Università di Padova, "...Giovanni Legrenzi...raggiunse la Serenissima intorno al 1670..."

Per via di questo anacronismo, tesi avanzata dalla Bellina, potrebbe quindi risultare inverosimile che Legrenzi possa essere stato mentore di Sebenico, pur essendo, quest'ultimo, venuto a contatto con altri musicisti di chiara fama.

Un piccolo inciso: nella premessa ho accennato ad alcune regole base riguardanti la metodologia della ricerca storica, e tra queste l'importanza del confronto e l'analisi delle varie fonti...ebbene, l'aver espletato questa semplice operazione ha prodotto, pur non avendo la pretesa di assurgere ad un apoftegma della storia, un esempio pratico di come e con quali criteri vada incanalata la metodica ricostruzione dei fatti.

Conclusa, al momento, la parentesi "lagunare", molto proficua sul piano professionale, Sebenico lascia Venezia alla volta dell'Inghilterra di Carlo II Stuart e della moglie Caterina di Braganza, "infanta devotissima del Portogallo", che assisteva alle funzioni ed era il fulcro di un salotto nel quale "there was but one voice that alone did appear considerable" quella del "seignor Joanni".

A Londra ottenne l'ambita carica di "Master of Italian music" e di organista nel 1668. Nel settembre del medesimo anno, passò agli annali una sua apprezzatissima esibizione canora in un concerto tenutosi lungo le rive del Tamigi: very able singer! Nelle sue Memorie, Roger North (1653 - 1734),

14 ANNA LAURA BELLINA, Op. cit, pg. 219-220

avvocato e biografo inglese", described Sebenico's playing on the grand organ in the chapel of Queen Catherine, while the famous English composer of the time, Matthew Locke (1621/2 - 1677), played on the positive during the service...".[15] Sempre secondo l'attestazione del North, il "Nostro" si era affermato anche come organista di successo. Un altro illustre cronista dell'epoca, Samuel Pepys (1633 - 1703), politico e scrittore inglese, discettava di Sebenico nel suo Diario, sostenendo che egli fosse un eccellente cantore, nonché un abile direttore d'orchestra, e che per questi suoi meriti abbia ricevuto una serie di ambiti e prestigiosi riconoscimenti tanto dal re d'Inghilterra che, alcuni anni più tardi, dal sovrano sabaudo. Nel 1673, su disposizione di Carlo II, il Parlamento deliberò di licenziare i dipendenti cattolici di Whitehall e Sebenico, obtorto capite, dovette ritornare in Italia, dove però era pronto ad attenderlo un impiego presso la Corte Sabauda, che subito si adoperò nel mettergli a disposizione il proprio entourage composto da circa quindici cantori e da un'orchestra di oltre venti elementi...Era evidente che la sua fama, che già aveva travalicato i confini nazionali, incominciava ad essere universalmente riconosciuta. Giunto a Torino, venne assunto come Maestro di Cappella. La capitale sabauda, accolse il "Nostro" in mezzo ad un fermento di iniziative nelle quali, di fatto, fu subito coinvolto. Solo pochi anni prima, nel 1668, una ripresa di "Eliogabalo", intonato da Giovanni Antonio Boretti per il San Giovanni Crisostomo di proprietà dei fratelli Vincenzo e Giovan Carlo Grimani, che mantenevano uno stretto contatto epistolare con Carlo Emanuele II, "raccomandando castrati e virtuose alla sua protezione". Ma il 6 dicembre 1673 é la volta di Sebenico, che nel piccolo Teatro della Venaria Reale, si esibirà con "L'Atalanta", in occasione del Zapato per la Festa di San Nicola, al cospetto e con dedica particolare a S.A.R., Giovanna Battista di Nemours, moglie di Carlo Emanuele II di Savoia e madre di Vittorio Amedeo II, allora infante di sette anni.

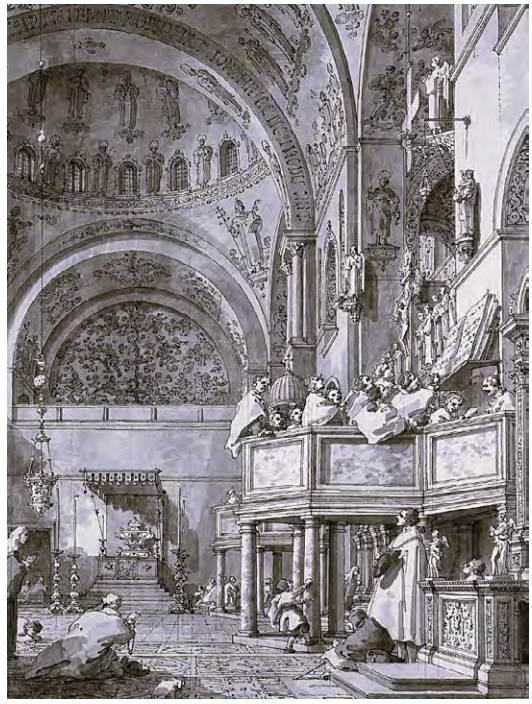
"Il libretto di Bernardino Bianco, Segretario di Stato, di Finanze e de' Cerimoniali, musicato dal signor Sebenico, Maestro di Cappella già perfettamente a suo agio nella nuova sede, va in scena con le decorazioni di Francesco Mauro e di Giovanni suo figliuolo, veneziani, architetti e machinisti del Duca".[16]

La Festa dello Zapato, fu istituita verso la fine del '500 da Caterina Michela d'Asburgo, sposa madrilena di Carlo Emanuele I.

---

15 *M. LEFKOWITZ, Locke, Mathew, in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, MacMillan, 1980*

16 ANNA LAURA BELLINA, Op. cit, pg. 222



Canaletto, “Il Coro che canta nella Basilica di San Marco", 1766.

Ritratto di Carlo II, Re d'Inghilterra (1630–1685).

Celebrata sino alla prima metà del XVIII secolo, ancorché circoscritta ad una ben determinata area geografica ed identificativa, in particolare, della Corte Sabauda, la manifestazione raggiunse uno sfarzo particolare grazie all'iniziativa delle "madame reali" Cristina di Borbone, vedova di Vittorio Amedeo I dal 1637, e la già citata Giovanna Battista di Nemours, reggente alla morte prematura del marito nel 1675.

Un piccolo preambolo merita l'etimologia del termine "Zapato", come abbiamo potuto constatare così in voga in quel periodo... (Potrebbe essere esaustiva la lettura del saggio di Luciano Tamburini, L'Atalanta: un ignoto zapato secentesco, Centro Studi Piemontesi, Ca de studi piemontèis, Torino, anno?) La sua origine potrebbe essere riconducibile ad un termine arabo, come annota il Pianigiani nel suo Vocabolario, abbastanza simile al termine italiano ciabatta e potrebbe derivare addirittura dal basso latino sabaudia e dunque indicare le calzature tipiche usate nelle *Alpi occidentali...V'è però anche un'altra interpretazione che in realtà assomiglia più ad un "velleitario cimento", che farebbe derivare il termine dal femminile zapata che nelle case dei poveri (sembra che i ricchi ne fossero esenti), stava ad indicare la rondella di pelle con la quale si alza il cardine per agevolare lo scorrimento della porta, sotto la quale potevano scivolare i regali a sorpresa.

Molto più sobriamente, come nella migliore delle tradizioni, la spiegazione risulta essere quella più semplice e meno contorta: la ricorrenza prende un nome spagnolo, in omaggio a Caterina Michela, figlia di Filippo II e nipote dell'Imperatore Carlo V d'Asburgo, e descrive l'usanza in occasione della festa di San Nicolò, il 6 dicembre di ogni anno, consistente nel nascondere dei doni all'interno della scarpa, che poi in seguito venivano distribuiti nella villa suburbana di Venaria. Nel resoconto pubblicato, dal "libraro di sua altezza", che un destino beffardo scelse, forse in base al suo cognome, in Bartolomeo Zapatta o Zappata, si narrava che L'Atalanta di Sebenico offrisse il destro per ostentare una colluvie di effetti speciali... juste pour épater les bourgeois!

L'Ozio, uno dei personaggi, interpreta, con una prosa ridondante, l'Introduzione alla festa avanti l'apertura del teatro..." E qual d'amico Ciel sorte felice.

Tra queste mura accolse Sì gentil Radunanza? Io vedo tante Belle Sì vagamente ornate Che qui "le credo per danzar portate" Tanto più, che del Ballo Sò che piace l'usanza Alle Donne, che son sempre in mutanza Forse qui della Scena Il diletto vi trasse?

Secondo lo studio di A. L. Bellina, questo melodramma di Sebenico risulta dotato di una trama esile appesantita da numerosi e sconclusionati inserti coreografici... "...la Curiosità impersonata da 'cinque [...] giovinetti', i passeggeri scesi da un vascello che rappresentano la Libertà, gruppi di due e di sei fanciulli che interpretano il Commodo e l'Interesse, quattro ridicole vecchie, le furie Tisifone, Aletto e Megera col solito armamentario di serpenti e per ultimi dodici cavalieri..."[17] Tout compte fait, un'Opera su misura, scritta per compiacere la Famiglia Reale e la Nobiltà Sabauda, seguendo il dettame "...che chi scrive per Musica deve servire più al diletto di chi ascolta, che all'argomento per cui si scrive...." , concetto che il "Nostro" espresse nel "Al Lettore" del Leonida in Sparta", che andò in scena nel 1689, sempre a Torino.

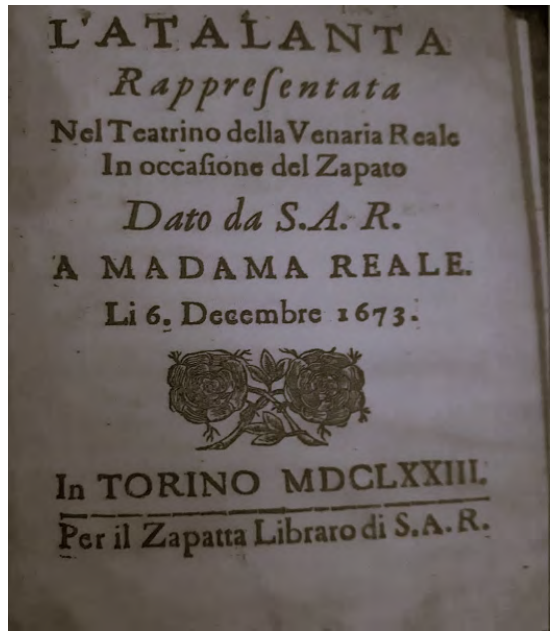
Se mi è permessa una piccola digressione, la copia digitale dell'Atalanta in mio possesso, reca in dote una curiosa appendice manoscritta in lingua francese, probabile lascito del proprietario del libretto (vedi foto pagina successiva). Si tratta di alcune considerazioni, che molto probabilmente l'attento lettore dell'epoca stilò di suo pugno a lettura appena ultimata. "Les Zapatos, qui ne sont guère plus en usage, qu'un la Cour de Savoye sont un espace [...], qui se font le jour de Saint Nicolas avec quelque [...] qui surprenne agréablement les personnes."

In pratica si tratta di una riconferma della precisa collocazione geografica dello Zapato e di come questa tradizione non fosse rimasta in auge che presso la Corte Sabauda.

Si presume poi, dall'acutezza della disamina, che lo scrivente stesso fosse inserito nel novero degli studiosi che a vario titolo erano legati al mondo della Musica Sacra... lo si può evincere dalla sua annotazione finale. "...Congrégation (?) de la Compagnie de Jésus des représentations en musique..[...] pag-313".

Alcuni anni dopo la messinscena dell'Atalanta, un Conte francese, il parigino Jacques d'Alibert, organizzatore della festa di carnevale a Torino tra il 1677 e il 1678, prova ad avviare una produzione stabile a pagamento, ma constatato l'insuccesso del suo tentativo, rientra a Roma, da dove era partito. Sarà solamente nel 1680, per via del "perituro" fidanzamento del quattordicenne Vittorio Amedeo II con la cuginetta Isabella Luisa di Braganza, infanta del Portogallo, che si potrà allestire un teatro nel Palazzo di San Giovanni, chiamato "Regio" come l'attuale. Il quale venne commissionato

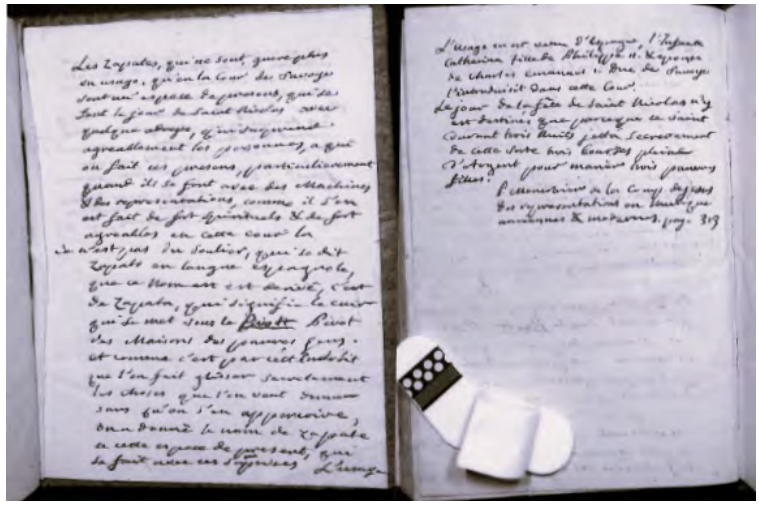
17 ANNA LAURA BELLINA, Op. cit, pg. 223



L'ATALANTA
Rappresentata
Nel Teatrino della Venaria Reale
In occasione del Zapato
Dato da S.A. R.
A MADAMA REALE.
Li 6. Decembre 1673.

In TORINO MDCLXXIII.
Per il Zapatta Libraro di S.A.R.

Libretto dell'opera "L'Atalanta", stampato da Bernardino Bianco, "libraro di S.A.R. e musicato dal signor Sebenico



Alcune interessanti annotazioni a cura del proprietario del libretto dell'opera succitata.

anni dopo a Filippo Juvarra dal sovrano stesso, ma inaugurato solamente nel 1740 dal suo successore Carlo Emanuele III, dopo che il progettista era venuto a mancare. Tuttavia, stando ad una satira manoscritta e non a caso rimasta tale, intitolata "La Ramira", il matrimonio voluto dall'indiscreta "Madama Reale" e risolutamente osteggiato dal giovane Duca, non giungerà mai al suo compimento. Maturerà in questo clima la decisione di destinare la vecchia sala di corte, in occasione del Carnevale del 1688, a "Gli amori delusi da Amore", / "Les amours trompez par l'Amour", con la traduzione francese stampata a pagina dispari e definita una "tragédie en musique", non cantata perché in prosa. L'edizione bilingue, se questo non rappresenta un'ipotesi azzardata, potrebbe costituire un omaggio indiretto ad Anna Maria di Borbone Orléans, con la quale il Savoia era convolato a nozze nel 1684![18]

Medesimo tipografo, trama che ricalca schemi già collaudati: il mito di Dafne con testo in italiano molto simile per il "melodrama" dal titolo Amore vendicato. Anche gli imprimatur dei due libretti riportano la medesima data, 'octavo [die] kalendas februarii 1688, ossia il 25 gennaio, sempre a firma di Giuseppe Maria Revelli, al quale un autorevole repertorio attribuisce la paternità dei versi: una scappatella inverosimile e troppo frivola per un delegato del Sant'Uffizio. Fonti più che attendibili rivelano anche che il suddetto sarebbe un medico pagato duecento lire 'per conto stampa dell'opera'...in pratica un improbabile omonimo del censore che avrebbe intascato un anticipo sulle spese per la pubblicazione. Le fonti sabaude lungi dall'accreditare questa, che parrebbe essere ben più di una supposizione, convergono invece in una sorta di ironico comunicato ben dissimulato nelle righe d'apertura dedicato "A chi legge".

Con il "Leonida in Sparta" andato in scena al Teatro Regio nel 1689, Sebenico conclude il prolifico ciclo sabaudo e si appresta al rientro a Cividale del Friuli, da dove tutto era partito.

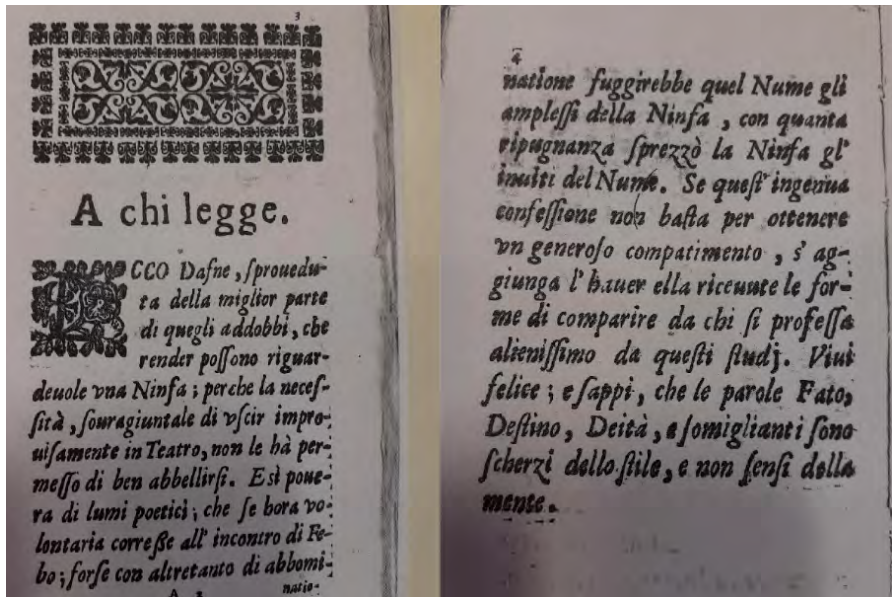
Tornando all'opera rappresentata al Regio, sarà proprio 'Don Giovanni Sebenico, Maestro di Cappella di sua Altezza', ad intonare, nella vecchia sala il "Leonida in Sparta", seguito nel 1690 dagli anonimi "Gemelli rivali" 'dell'a. D'A., secondo quanto recita il frontespizio sibillino della stampa.[19] (d'A. stà per d'Averara, che già aveva debuttato a Venezia nel 1684, con *L'amante fortunato per forza e Publio Elio Pertinace*, e produsse,

18 ANNA LAURA BELLINA, Op. cit, pg. 224
19 ANNA LAURA BELLINA, Op. cit, pg. 227

GLI AMORI
DELVSI DA AMORE,
DRAMA PER LA MVSICA,
Rappresentato nel Regio Teatro di Torino alla presenza delle R. R. A. A.
NEL CARNEVALE DELL' ANNO M. D. C. LXXXVIII.

IN TORINO, Per l'Erede del Colonn
Con licenza de' Superiori.

Frontespizio e antiporta (incisione di Ippolito Mazarino) dell'opera "Gli amori delusi da Amore", Torino: Colonna, 1688.



A chi legge.

ECCO Dafne, sproveduta della miglior parte di quegli addobbi, che render possono riguardevole vna Ninfa; perche la necessità, souragiuntale di vscir improuisamente in Teatro, non le hà permesso di ben abbellirsi. Esì pouera di lumi poetici; che se hora volontaria corresse all' incontro di Febo; forse con altretanto di abbomi-

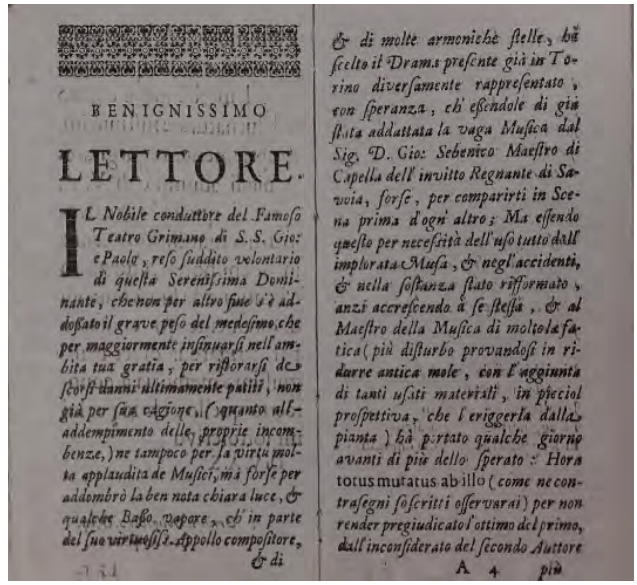
natione fuggirebbe quel Nume gli amplessi della Ninfa, con quanta ripugnanza sprezzò la Ninfa gl' inuiti del Nume. Se quest' ingenua confessione non basta per ottenere vn generoso compatimento, s' aggiunga l' hauer ella riceuute le forme di comparire da chi si professa alienissimo da questi studj. Viui felice; e sappi, che le parole Fato, Destino, Deità, e somiglianti sono scherzi dello stile, e non sensi della mente.

Dedica al lettore da "Gli amori delusi da amore". Esiste anche l'edizione bilingue, probabile omaggio ad Anna Maria di Borbone Orléans.

sempre nello stesso periodo, una trentina di opere destinate in gran parte al Regio di Milano e dedicate ai "Grandes de Espana" che allora governavano la città). Nel 1690 il "Nostro" lascia Torino alla volta di Venezia, preludio del rientro, come detto poc'anzi, a Cividale del Friuli, il 30 giugno 1692. Nella città lagunare, Sebenico si produsse in un'edizione riadattata del "Leonida in Sparta", dal nuovo titolo "L'oppresso sollevato", che andò in scena nel 1692 nel teatro dei Grimani a San Giovanni e Paolo. Va notato, comunque, che i tempi non coincidono né con le date del suo trasferimento in Friuli, né con la stampa del rifacimento, che non fa cenno all'attribuzione delle modifiche, ragion per cui si tende ad escludere che Sebenico fosse presente per l'occasione. La premessa rivolta al 'Benignissimo lettore' precisa solamente che il dramma 'già in Torino diversamente rappresentato' con la 'vaga musica' di 'Sebenico, Maestro di Cappella dell'invitto regnante di Savoia', 'per necessità dell'uso locale é stato negli accidenti e nella sostanza rifformato' da un 'secondo' poeta che ha lavorato per cambiarlo più di quanto non avrebbe faticato a inventarlo di sana pianta..." Argomento, così scritto dal primo auttore", ovvero dal librettista della redazione piemontese, risulta un po' tagliato, precedente al testo dell'opera e per di più pasticciato da una selva di trattini, di punti e di virgolette a margine. Difatti l'antiporta della stampa, impressa da Girolamo Albrizzi e distribuita da Francesco Nicolini nella sua bottega di Spadaria, nei pressi di Piazza San Marco, reca un'incisione del veronese Alessandro Dalla Via, rappresentante il crollo di un edificio classico, sovrastato da un cartiglio col motto 'ut erigam'.

Tra le diverse interpretazioni, quella che trova maggior credito, propende nel sostenere che si trattasse del fragile tempio della Fortuna, con il non dissimulato intento di distruggere l'antico per il nuovo, in modo da poterlo adattare alle mutate esigenze scenografiche dettate dalle mode correnti ed allora in voga a Venezia, e grazie all'apporto di un poeta e di un musicista, dei quali però non si conosce l'identità. Rispetto all'originale del 1689, suddiviso in tre parti per un totale di settantadue scene, la nuova versione ne riporta ben quindici di meno. Il revisore taglia i personaggi da dodici a otto, mantenendo comunque intatto il ruolo principale, consistente in tre coppie ed un solo comico, ossia il 'servo faceto' che assume, per l'occasione, il nome esplicito di 'Buffo'. Se l'impianto è grosso modo il medesimo, in un certo qual modo le parole del testo risultano diverse, con i medesimi *topoi* rimescolati: in pratica una convenzione ripresa da una consuetudine già ampiamente sperimentata. L'editore Albrizzi, in maniera non del tutto

Da "L'oppresso sollevato", l'antiporta della stampa impressa da Girolamo Albrizzi, recante un'incisione del veronese Alessandro Dalla Via, rappresentante il crollo di un edificio classico, sovrastato da un cartiglio recante il motto "ut erigam".



BENIGNISSIMO

LETTORE.

IL Nobile conduttore del Famoso Teatro Grimano di S. S. Gio: e Paolo, reso suddito volontario di questa Serenissima Dominante, che non per altro sue è addossato il grave peso del medesimo, che per maggiormente insinuarsi nell'ambita sua gratia, per ristorarsi de' scorsi danni ultimamente patiti, non già per sua cagione, (quanto all'addempimento delle proprie incombenze,) ne tampoco per la virtù molta applaudita de Musici, mà forse per addombrò la ben nota chiara luce, & qualche Basso Vapore, ch' in parte del sue virtuosi Appollo compositore, & di molte armoniche stelle, hà scelto il Drama presente già in Torino diversamente rappresentato, con speranza, ch' essendole di già stata addattata la vaga Musica dal Sig. D. Gio: Sebenico Maestro di Capella dell' invitto Regnante di Savoia, forse, per comparirti in Scena prima d'ogni altro; Ma essendo questo per necessità dell'uso tutto dall' implorata Musa, & negli accidenti, & nella sostanza stato rifformato, anzi accrescendo à se stessa, & al Maestro della Musica di molto la fatica (più disturbo provandosi in ridurre antica mole, con l'aggiunta di tanti usati materiali, in picciol prospettiva, che l'eriggerla dalla pianta) hà portato qualche giorno avanti di più dello sperato: Hora totus muratus ab illo (come ne contrasegni soscritti osservarai) per non render pregiudicato l'ottimo del primo, dall'inconsiderato del secondo Auttore

A 4 più

Sempre dal medesimo libretto, a mo' d'introduzione, un'interessante indicazione al lettore...

disinteressata, ma in modo da compiacere agli uni e agli altri, rivolse una dedica affettata a Giorgio Guglielmo di Braunschweig Luneburg del ramo di Celle. La casata era 'benemerita' della 'Serenissima patria' , in quanto il duca forniva i mercenari per la guerra di Morea, allora in corso, ed era nel contempo lo zio nonché suocero dell'elettore Giorgio di Hannover, in seguito futuro Re d'Inghilterra, che partecipò nel 1683 alla difesa di Vienna dai turchi. Nel 1684, Venezia aderiva alla Santa Lega con Vittorio Amedeo II come alleato, per contrastare la pressante minaccia ottomana; ciononostante mantenne un'orchestra a quadri quasi completi, arrivando persino a prestare quattro oboisti a Vincenzo Grimani in modo che potessero suonare durante la recita de *l'Oppresso*, in una circostanza quantomeno inconsueta, poiché stavolta la *pièce* avrebbe percorso il tragitto inverso, ovvero da Torino al teatro veneziano di San Giovanni e Paolo. L'anonimo revisore non perse l'occasione per rimarcare ed esaltare quello che fu l'emblema della potenza di Venezia, il mito marittimo e l'assonanza tra il nome Leonida e il Leone Marciano, alludendo quindi, nel nuovo finale, all'egemonia sul Peloponneso, con chiaro riferimento alle recenti vittorie che la Serenissima stava conseguendo nella penisola greca durante la guerra di Morea.

Conclusa anche quest'ultima parentesi veneziana, Sebenico, fece ritorno a Cividale del Friuli, come detto, il 30 giugno 1692, e fu accolto con tutti gli onori..." ...la di lui singolare virtù, e concetto essendo universalmente noti", ragion per cui venne eletto in modo plebiscitario dai canonici. Il 13 febbraio del 1693 il "Nostro" chiese la collazione della cappella di S. Eustachio in duomo ed il 13 aprile prestò giuramento. Nel 1695 viene chiamato come pievano a Corbolone "sua patria", con rendite sicuramente più alte rispetto a quelle cividalesi. Per raggiunti limiti d'età, il Patriarca decise di esentare Sebenico dalle solennità e dalla compieta. Il 29 settembre 1705 morì a Cividale del Friuli. L'Archivio musicale conserva una sua messa a due cori di due voci e basso continuo detta "l'imitatione Zoccolantissima" dai frati francescani del convento di San Francesco; inoltre il salmo *Lauda Jerusalem* a cinque voci e archi e il responsorio Si *quaeris miracula per* S. Antonio da Padova a soprano, due violini e basso continuo. Si trovano anche dei manoscritti *O dolor o maeror* per contralto, tenore, basso e basso continuo nell'Archivio arcivescovile di Kromeriz, *Dedit abyssus* per voce di basso e *Laudate pueri* a due voci alla Minster Library di York.[20]

20 ALBA ZANINI, Dizionario Biografico dei Friulani

CONCLUSIONE

"Noi non viviamo per il futuro, viviamo affinché ci resti un passato" (F. W. Nietzsche)

Il passato di Giovanni Domenico Sebenico possiede un filo conduttore che lo lega al presente, perpetuandone così la memoria.

Luigi Giorgio Berbenni

Bibliografia

V. KATALINIC, Giovanni Sebenico, a pupil of Legrenzi? In Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco.

Atti del convegno di studi (Venezia, 24-26 maggio / Clusone 14-16 settembre), a cura di F. PASSADORE - F. ROSSI, Firenze, Olschki, 1994, 201-206;

MILOS M. VELIMIROVIC, (Prispevek k biografiji), Giovanni Sebenico;

GIULIO CATTIN, La Musica Sacra nel Veneto dopo il Concilio di Trento;

ANNA LAURA BELLINA, Giovanni Sebenico o Ivan Sibencanin? Andata e ritorno dalla Serenissima all'Europa, tratto da Venice, Schiavoni and the Dissemination of Early Modern Music; A companion to Ivan Lukacic, edited by Vito Balic, Vincent Besson & Ennio Stipcevic; M.LEFKOWITZ, Locke, Matthew, in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, MacMillan, 1980;

LUCIANO TAMBURINI, L'Atalanta, un ignoto Zapato secentesco, Centro Studi Piemontesi, Ca de Studi Piemontèis, Torino;

ALBA ZANINI, Dizionario Biografico dei Friulani;

GASTONE VIO, L'Arte dei sonadori e l'insegnamento della musica a Venezia, Journal for the study and practice of early music, 2007;

ESTER LAVINIA LEBEDINSKY, Roman Vocal Music in England, 1660-1710, Court, Connoisseurs, and Culture of Collecting;

SAMUEL PEPYS, The Diary, Edited and with a Preface by Richard Le Gallienne, Introduction by Robert Louis Stevenson, Modern Library, 26 giugno 2001;

ROGER NORTH, Memoirs of Music, Cambridge Library Collection, Edited by Edward F. Rimbault; NICHOLAS EZRA FIELD, Outlandish Authors: Innocenzo Fede and musical patronage at the Stuart Court in London and in exile, A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, (Music: Musicology), in the University of Michigan, 2013.

UN MUSICISTA TRA CIVIDALE, VENEZIA, LONDRA E TORINO

Marco Rosa Salva

Non è un compito semplice cercare di dar conto delle caratteristiche dell'attività musicale e delle opere di Giovanni Domenico Sebenico. Non solo le notizie biografiche a nostra disposizione sono frammentarie e povere di dettagli; ma, cosa ben più grave, le partiture a lui attribuite giunte fino a noi sono purtroppo molto poche. A quanto risulta, non ha mai dato alle stampe le sue composizioni; i manoscritti noti che portano il suo nome come autore sono solo cinque, distribuiti tra Cividale del Friuli, York in Inghilterra e Kroměříz nella Repubblica Ceca. È molto probabile che esistano composizioni manoscritte anonime che potrebbero essergli attribuite, ma al momento l'identificazione è molto difficile, anche per la scarsità di studi musicologici: manca infatti un lavoro complessivo sulla sua figura e sulla sua opera musicale. L'interesse verso di lui si è concentrato sui singoli aspetti legati alle sue presunte origini croate[1] (la traduzione del suo nome in Ivan Šibenčanin, non giustificata da nessuna delle fonti, ha generato qualche confusione), oppure sull'accertata nascita veneto-friulana e sulla sua attività cividalese o, nella musicologia britannica, sul suo ruolo, assieme ad altri suoi colleghi musicisti, nel diffondere lo stile musicale italiano nell'Inghilterra di Carlo II. Il saggio che Anna Laura Bellina gli ha dedicato è finora quello più approfondito, con uno sguardo rivolto però particolarmente al suo rapporto col teatro musicale.[2] D'altro canto, le pur scarse notizie ci dicono di una carriera musicale alquanto particolare e perciò degna di attenzione; e le sue composizioni superstiti non sono certo prive di interesse.[3]

1 Si veda ad esempio I. Ajanović-Malinar, *Ivan* Šibenčanin, in *Hrvatski biografski leksikon*, https://hbl.lzmk.hr/clanak/ivan-sibencanin.

2 A. L. Bellina, *Giovanni Sebenico o Ivan Sibencanin? Andata e ritorno dalla Serenissima all'Europa*, in *Venice, Schiavoni and the Dissemination of Early Modern Music* a cura di V. Balić, V. Besson e E. Stipcević, Brepons, Tours 2022. Colgo l'occasione per un ricordo affettuoso di Anna Laura, recentemente scomparsa.

3 Sono rare pure le esecuzioni di musiche di Sebenico. Un'incisione discografica delle quattro sue composizioni allora note fu realizzata nel 1981 dal gruppo *Zagrebački Madrigalisti*, operazione certo lodevole ma che risente del tanto tempo trascorso.

Sebenico proviene da un piccolo villaggio, piuttosto periferico, nella Repubblica di Venezia; il suo cognome[4] non è quello di una dinastia di musicisti e non è noto nessun suo congiunto attivo nell'ambito musicale; ma la sua è una carriera lunga più di quaranta anni; è attivo (e con sorprendente successo) in ambienti molto differenti tra loro, cosa che dimostra una non comune capacità di assimilazione di stili musicali diversi e di adattamento a differenti situazioni e contesti. È anche fortunato, certo in base ai suoi meriti, perché i cambiamenti nella sua attività sono repentini e apparentemente non attraversa periodi di difficoltà, alla ricerca di nuovi impieghi.

Questo lavoro intende descrivere brevemente i diversi ambienti musicali con cui Sebenico entrò in contatto e dare uno sguardo alle sue musiche, senza pretese di completezza e sperando semmai che possa dare spunto a studi più organici ed esaustivi.[5]

LA FORMAZIONE: UDINE?

Un primo quesito sulla carriera di Sebenico riguarda la sua formazione. Possiamo dare per certo che prima della pubertà sia stato fanciullo cantore. Con ogni probabilità contemporaneamente al canto intraprese lo studio dell'organo. Dal momento che ricevette la tonsura ad Udine[6] è probabile che lì compisse la sua prima formazione musicale.

Udine ebbe una vita musicale particolarmente ricca nel XVI secolo e le sue tradizioni proseguirono nel corso del secolo successivo.[7] Pur aperto a influssi austriaci, l'ambiente culturale udinese era, come è ovvio, particolarmente legato a Venezia da cui dipendeva politicamente. Sono testimoniati scambi reciproci tra le due città: la famiglia Dalla Casa, detta anche Da Udine, nella seconda metà del Cinquecento fornì alla cappella

4 Il cognome testimonia effettivamente una probabile origine croata della famiglia, ma non sappiamo a quando questa potrebbe risalire. C'è invece traccia di Sebenico successivi, probabilmente appartenenti alla stessa famiglia: un Antonio Sebenico della stessa Corbolone, frazione di San Stino di Livenza, dove è attestata la nascita del compositore, fu eletto nel 1924 presidente del comitato per l'erezione del monumento ai caduti della Grande Guerra. Cfr. https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500677605.

5 Ringrazio il Dott. Luigi Giorgio Berbenni per avermi messo a disposizione i facsimili di composizioni e documenti da lui pazientemente raccolti.

6 A. Zanini, *Sebenico Giovanni Domenico* in *Dizionario biografico dei friulani*, *Nuovo Liruti on line*, www.dizionariobiograficodeifriulani.it.

7 Sulla storia della cappella musicale del Duomo di Udine cfr. G. Fava, *Le pratiche musicali presso le chiese di Udine in epoca pre-napoleonica*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia e Università degli studi di Padova, 2016.

ducale di Venezia e alle altre istituzioni veneziane una famosa compagnia di strumentisti a fiato;[8] Giulio Cesare Martinengo fu maestro di cappella del Duomo di Udine a partire dall'anno 1600 fondandovi una scuola di canto per i chierici, divenendo maestro di cappella di San Marco a Venezia nel 1608; Giovanni Antonio Rigatti, viceversa, fu prima cantore a San Marco per poi essere eletto maestro di cappella nel Duomo di Udine nel 1635.

Tra i doveri del maestro di cappella del Duomo c'era quello dell'insegnamento del canto ai chierici.[9] Stando alla cronologia, un possibile insegnante di Sebenico potrebbe essere stato Cirillo Pacini, eletto maestro di cappella nel 1649, «soggetto di molta stima nella musica et molto atto insieme per la sua erudizione nella medesima arte a rimetter l'istessa Capella nell'antico suo splendore».[10] Mancano purtroppo notizie biografiche e sue composizioni note.

CIVIDALE

Le doti canore di Sebenico devono essere state davvero non comuni se ottiene, già nel 1658, un incarico presso Cividale del Friuli venendo definito «in cantu peritissimus»; soli due anni dopo è eletto vicemaestro di cappella.[11]

La storia della cappella musicale del Duomo di Cividale è antica ed assai prestigiosa. A Cividale fiorirono, durante il Medioevo, forme di polifonia liturgica e paraliturgica, tramandate in manoscritti dell'Archivio musicale capitolare, presso il quale sono anche tre delle composizioni di Sebenico.

Nel Seicento la Cappella manteneva un'attività rilevante: dagli inventari sappiamo che aveva a disposizione due organi, spinette, arpe, due tromboni, un cornetto, due flautini, cosa che testimonia l'uso consueto di strumenti

---

8 *Laudario Giustinianeo: Musiche a modo proprio, ricostruzione e 'cantasi come' nella tradizione musicale dei secoli XV-XVI-XVIII per le fonti delle laude attribuite a Leonardo Giustinian*, a cura di F. Luisi, Edizioni Fondazione Levi, Venezia 1983, pp. 419-420.

9 Nel 1649, anno attorno al quale Sebenico potrebbe aver iniziato i suoi studi, il Consiglio maggiore della città di Udine deliberò di non elargire lo stipendio ai maestri di cappella se non dimostrassero «d'haver non solo adempito agli obblighi di musiche ne giorni consueti, ma di haver quotidianamente ancora aperta nelle hore solite l'ordinaria scuola di musica, ed atteso ad instruir quelli che desiderassero d'apprendere questa virtù». *Annali del Comune di Udine*, vol. 78, cc. 62-63, citato in G. Fava, *Le pratiche,* cit., p. 29.

10 Annali del Comune *di Udine*, vol. 78, c. 171, citato in G. Fava, *Le pratiche,* cit., p. 29.

11 A. Zanini, *La Cappella musicale del Duomo di Cividale nell'età barocca*, in *Ecco mormorar l'onde. La musica nel Barocco,* a cura di C. de Incontrera e A. Zanini, s.e., s.d. [1995], p. 295. La stessa Zanini nella voce biografica *Sebenico Giovanni Domenico*, in *Dizionario biografico dei Friulani*, cit., lo dice erroneamente già maestro di cappella.

per accompagnare i cantori. La Cappella possedeva una ricca biblioteca di stampe musicali, soprattutto opere di maestri attivi a Venezia (Claudio Merulo, Gioseffo Zarlino, Andrea e Giovanni Gabrieli tra gli altri) il che prova che era lì in uso la pratica policorale.[12]

Una caratteristica assai particolare del repertorio musicale della Cappella cividalese è la straordinaria longevità di parte del suo repertorio più antico, nonostante i cambiamenti imposti dal Concilio di Trento.

Sebenico entra quindi in contatto con un ambiente con tradizioni musicali peculiari e arcaiche. Un caso eclatante è il tropo *Submersus jacet Pharao*, composto forse nel secolo XIII nello stile protopolifonico del *canto binatim* e che era ancora sicuramente in uso ai tempi di Sebenico, dal momento che veniva cantato addirittura ancora nel 1960.[13] È affascinante pensare che un musicista del Seicento abbia ascoltato ed eseguito (forse cantandolo personalmente) questo repertorio così lontano dai canoni musicali della sua epoca.

È un fatto sorprendente che dopo solo tre anni Sebenico lasci il suo incarico. Ciò potrebbe essere legato a difficoltà della cappella che non conosciamo, ma forse anche alla volontà di fare esperienza nella composizione (sotto la guida di un compositore veneziano?) e anche nell'esplorazione di generi musicali nuovi.

C'è traccia del fatto che abbia comunque sempre mantenuto legami con Cividale,[14] fino a tornarvi ben 29 anni più tardi, nell'ultima fase della sua carriera, per essere acclamato maestro di Cappella.

Questo lungo intervallo di tempo tra i suoi incarichi, aggiunge ai tanti quesiti della sua carriera un grande problema di datazione delle composizioni probabilmente composte per Cividale.

VENEZIA

Sebenico è cantore nella Cappella ducale di Venezia per soli tre anni, ma sembrano questi i più importanti per la sua formazione di compositore.

A San Marco trova come maestro di cappella Giovanni Rovetta (1596 ca.-1668). Primo organista è Massimiliano Neri (1644-1665) cui succederà,

---

12 F. Colussi, *Tracce di musica policorale in alcuni centri del Friuli storico tra Cinque e Seicento*, in *La musica policorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento* a cura di A. Papatlas e M. Toffetti, Fondazione Levi, Venezia 2012, pp. 109-112.

13 P. Petrobelli, *Cividale del Friuli*, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, a cura di S. Sadie e J. Tyrrell, Oxford University Press, London-New York 2001.

14 «Sebenico D. Gio. prese possesso della preb. sud. sort. 33 porz. e del Macaropio l'anno 1658 29 7bre e la tenne sino l'anno 1688». Archivio capitolare di Cividale, Registro decime 1638-1765, c. 282. cit. in A. Zanini, *La Cappella musicale del Duomo di Cividale*, cit., p. 311.

nel 1665, Francesco Cavalli (1602-1676), che era secondo organista fin dal 1639. Sebenico entra dunque in contatto con i due più importanti collaboratori di Claudio Monteverdi.

La musica di Rovetta, già vicemaestro di Monteverdi e suo successore, ha senza dubbio avuto influenza sulla produzione musicale di Sebenico e qualche eco è rintracciabile in alcune delle composizioni sopravvissute.

In generale, lo stile concertato con strumenti, molto praticato da Rovetta, è utilizzato da Sebenico in due delle sue composizioni conosciute (*Lauda Jerusalem* e *Si queris miracula*). Un *Lauda Jerusalem* è messo in musica anche da Rovetta nei suoi *Salmi concertati* opera 1 (Venezia 1620) a cinque voci, ma senza strumenti. Quattro composizioni dell'opera 11 di Rovetta (*Mottetti libro IV a due, tre e quattro,* Venezia 1650) hanno lo stesso organico (alto, tenore, basso e basso continuo) di due composizioni di Sebenico (*O dolor o maeror* e *Laudate pueri Dominum*), organico che ritroviamo prima anche in *Spuntava il dì quando la rosa, sovra una piaggia herbosa*, nella *Selva morale e spirituale* di Claudio Monteverdi, SV 255.

Francesco Cavalli fu tenore e organista, esattamente come Sebenico. È noto che fu maestro di allievi prestigiosissimi come, ad esempio, Barbara Strozzi (il soggiorno di Sebenico si situa tra l'opera 7, Venezia 1659 e l'opera 8, Venezia 1664 di quest'ultima). Ci si può chiedere se Cavalli, elogiato nella dedica a lui rivolta dei *Madrigali concertati* di Rovetta, per «l'organo di S. Marco reso divino dalla dotta mano di V. S. e per le tre qualità esimie, ch'ella, e sa vestire nobilmente i soggetti, e impareggiabilmente cantarli, et accompagnarli con la leggiadra accuratezza su l'istromento», non abbia contribuito alla formazione di Sebenico il quale sarà parimenti elogiato per le sue doti canore e per il modo di suonare l'organo.[15]

Cavalli era inoltre il compositore di riferimento per il dramma per musica. Venezia, già culla dell'opera in musica impresariale, era ancora in quegli anni sicuramente il più importante centro di produzione e diffusione.

Cavalli era da poco tornato da Parigi (estate 1662). Durante la permanenza di Sebenico a Venezia Cavalli compose lo *Scipione africano* per il Teatro SS. Giovanni e Paolo (1664), il *Muzio Scevola* per il San Salvatore

15 Invece l'affermazione fatta da Francesco Caffi nel suo *Storia della musica sacra nella cappella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Antonelli, Venezia, 1854, vol. I, p. 314, ripresa in V. Katalinić, *Giovanni Sebenico, a pupil of Legrenzi?* in *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di S. Marco*, a cura di F. Passadore - F. Rossi, Firenze, Olschki, 1994, pp. 201-206, che Sebenico sia stato allievo di Giovanni Legrenzi, sembra priva di fondamento.

(1665) e, per lo stesso teatro, il *Pompeo Magno* (1666). Complessivamente in quei tre anni nei teatri veneziani andarono in scena diciannove opere.

1663
Teatro SS. Giovanni e Paolo
L'amor guerriero, musiche di Pietro Andrea Ziani
Gli amori di Apollo e di Leucotoe, musiche di Giovanni Battista Volpe
Teatro S. Salvatore
La Dori, musiche di Antonio Cesti

1664
Teatro S. Salvatore
L'Achille in Sciro, musiche di Giovanni Legrenzi
Teatro di Murano
La barbarie del caso, musiche di Pietro Molinari
Teatro ai Saloni
Il Giasone, musiche di Francesco Cavalli
Teatro SS. Giovanni e Paolo
La Rosilena, musiche di Giovanni Battista Volpe
Scipione africano, musiche di Francesco Cavalli

1665
Teatro SS. Giovanni e Paolo
Ciro, musiche di Francesco Provenzale
Perseo, musiche di Andrea Mattioli
Teatro S. Salvatore
Muzio Scevola, musiche di Francesco Cavalli
1666
Teatro S. Moisè
L'Aureliano, musiche di Carlo Pallavicino
Il Demetrio, musiche di Carlo Pallavicino
Teatro S. Cassiano
Il Giasone, musiche di Francesco Cavalli
La Zenobia, musiche di Giovanni Antonio Boretti
Teatro SS. Giovanni e Paolo
L'Orontea, musiche di Antonio Cesti
Tito, musiche di Antonio Cesti

Teatro S. Salvatore
Pompeo Magno, musiche di Francesco Cavalli
Seleuco, musiche di Antonio Sartorio[16]

È realistico pensare che Sebenico abbia assistito a molti di questi drammi per musica e che in questo modo si sia impadronito dello stile compositivo di questo genere musicale, seppure passeranno otto anni prima che componga un lavoro per il teatro e ben ventiquattro prima che metta in scena un'opera vera e propria.

Non è da escludere che Sebenico, nonostante l'abito talare e nonostante il suo impiego nella cappella ducale, possa aver anche cantato in qualcuno dei teatri veneziani.

LONDRA

Approdato a Venezia, Sebenico avrebbe potuto cercare di scalare le posizioni nella cappella ducale, aspirando forse, col tempo, al posto di organista o di maestro di cappella. Oppure, o contemporaneamente, avrebbe potuto tentare la carriera di compositore di drammi per musica: questa fu, ad esempio, la carriera di Francesco Cavalli. La carriera di Sebenico ha invece una nuova improvvisa svolta: solo tre anni dopo il suo arrivo a Venezia è reclutato come musicista presso la corte inglese che, terminato il periodo del Commonwealth, era stata restaurata nel 1661.

Re Carlo II aveva passato gli anni di esilio in Francia presso il cugino Luigi XIV, imbevendosi della cultura musicale francese nonché di quella italiana, patrocinata dal cardinal Mazzarino.[17] Aveva dunque un particolare interesse per i musicisti stranieri. Inoltre nel 1662 aveva sposato Caterina di Braganza, figlia del Re del Portogallo Giovanni IV, la quale mantenne la fede cattolica e istituì una propria Cappella musicale, in un primo tempo formata da musicisti portoghesi e poi da italiani.[18] Un primo ensemble di musicisti italiani era stato formato attorno al 1664

16 Cronologia tratta da A. Chiarelli e A. Pompilio, *Or vaghi, or fieri*, CLUEB, Bologna 2004, pp. 202-204.
17 E. Lebedinski, *Obtained by peculiar favour, & much difficulty of the Singer: Vincenzo Albrici and the Function of Charles II's Italian Ensemble at the English Restoration Court*, Journal of the Royal Musical Association, Vol. 143, No. 2 (2018), pp. 325-359.
18 P. Leech, *Musicians in the Catholic Chapel of Catherine of Braganza, 1662-92*, Early Music, Vol. 29, No. 4 (Nov. 2001), pp. 570-587.

per l'iniziativa dei fratelli Vincenzo e Bartolomeo Albrici.[19] Nel 1665 essi ottennero il permesso di viaggiare nel continente per assumere nuovi musicisti e furono certamente loro a ingaggiare Sebenico. Il primo aprile 1666 egli prese ufficialmente servizio, giungendo a Londra quando si era appena spenta la grande epidemia di peste del 1665, e in tempo per assistere al grande incendio della città (settembre 1666).

Nel 1667 l'ensemble di musicisti italiani era formato da un castrato, la cui identità non traspare dai documenti, dai due fratelli Albrici e dalla loro sorella Leonora, dal contralto Pietro Cefalo - attivo precedentemente a S. Antonio a Padova e nei teatri musicali veneziani - da Sebenico come tenore e dal basso bolognese Matteo Battaglia.

Nel 1668, quando Vincenzo Albrici lascia l'Inghilterra, Sebenico prende il suo posto come capo dell'ensemble italiano: ancora una volta un veloce avanzamento di carriera. Dalla sua supplica al Re evinciamo quale fosse il ruolo dell'ensemble italiano:

The humble petition of Giovanni Sebenico one of your Majestys Musicians.

Humbly shewth that haveing served your Majesty for the space of two years and the place of Master of y. Italian Musick being now vacant as well as for your Majestys Chamber or Cabinett as of her Majestys Chapell and Cabinett.

Most humbly beggs your Majestys gracious favour to be pleased to confer upon me the sayd place and I shall be ever ready with my fellow Musicians to serve your Majesty and every festival day her Majesty in her Chappell as wee shall be ordred.[20]

Dunque Sebenico e compagni si esibivano sia nelle sale private del Re e della Regina, sia nella Cappella di quest'ultima. La musica veniva eseguita anche su imbarcazioni, come testimoniato dal diarista Samuel Pepys nel settembre 1668.

19 E. Lebedinski, *Obtained by peculiar favour*, cit., pp. 332-336. A. R. Walking, *Masque and opera in England*, Londra 2017, pp. 198-199.
20 The National archives UK, *State papers*, 9/239, fol. 43. cit. in E. Lebedinski, *Obtained by peculiar favour*, cit., p. 343.

The Italians came in a barge under the leads before the Queen's drawing-room, and so the queen and the ladies went out and heard it for almost an hour; and it was endeed very good together but yet there was but one voice that alone did appear considerable, and that was Seignor Joanni.[21]

Dove «Seignor Joanni» è senza dubbio il nostro Sebenico.

Non solo venne apprezzato come cantante, ma pure come organista. Secondo quanto riferisce il filosofo e storico della musica Roger North, il suo modo di suonare l'organo era preferito a quello di Matthew Locke.

Mr. Mathew Lock (...) was organist at Somerset House chappell as long as he lived, but the Itallian masters, that served there, did not approve of his manner of play, but must be attended by more polite hands; and one while one Sabinico and afterwards Signor Babtista Draghi used the great organ, and Lock (...) had a smaller chamber organ.[22]

Il fatto è assai degno di nota perché Locke è un compositore di straordinario livello. È probabile che il tipo di basso continuo che un cantore-organista come Sebenico praticava fosse più specialmente adatto allo stile italiano di melodia accompagnata, rispetto alla (pur raffinata ed elegante) tradizione inglese maggiormente basata sulla polifonia imitativa e della quale Locke era uno dei principali esponenti.[23]

Si evince dalle cronache che in questi stessi anni venne fatto qualche tentativo per introdurre in Inghilterra l'opera in musica. I pareri dei musicologi sono discordanti di fronte alla scarsità di documentazione,[24] ma è stata fatta l'ipotesi che Sebenico fosse in qualche modo coinvolto in questi tentativi, peraltro infruttuosi, vista la sua conoscenza dell'opera

21 S. Pepys, *The diary of Samuel Pepys*, 11 voll., a cura di R. C. Latham e W. Matthews (Londra, 1970-1983), IX (1976) p. 322, cit. in J. K. Wood, *A Flowing Harmony: Music on the Thames in Restoration London*, Early Music, Nov. 1995, Vol. 23, No. 4, p.570.

22 Roger North, *Memoires of Musick* (1728), f. 134, cit. in R. Herissone, *To fill, forbear or adorne*, RMA, Londra 2016, p. 87.

23 Sul particolare stile di accompagnamento organistico di Matthew Locke si veda R. Herissone, *To fill, forbear or adorne*, cit., pp. 76-110, dal quale si può forse desumere, a contrario, qualche caratteristica dello stile di Sebenico.

24 «Giovanni Sebenico might also have proven a useful resource: he would later make a name for himself as an opera composer, presenting the first of his three known operatic compositions at Turin on 6 December 1673, a mere five months after leaving England for the last time»: A. R. Walking, *Masque and opera in England*, cit. p. 213; di parere contrario E. Lebedinski, *Obtained by peculiar favour*, cit., pp. 355-357.

veneziana, anche se apparentemente Sebenico non si era ancora dedicato al genere.

Il clima politico inglese divenne ostile per i musicisti italiani e in particolar modo per Sebenico, sacerdote cattolico, con la promulgazione da parte del Parlamento del *Test Act* del 1673, «per prevenire i pericoli che potrebbero provenire dai dissidenti papisti», che obbligava chiunque avesse un incarico pubblico a un giuramento di fedeltà e una dichiarazione contro il dogma della transustanziazione.

A seguito di ciò, nel 1673, Sebenico chiede ed ottiene di ritornare in Italia. Riceve dal re una catena e una medaglia d'oro di grande valore in segno di riconoscimento dei suoi otto anni di servizio.[25]

TORINO

Ancora un mutamento di carriera repentino e forse improvviso; e ancora una volta Sebenico, in brevissimo tempo, ha un impiego di grande prestigio. In questo caso, oltre al merito del musicista, intervengono evidentemente i legami familiari di Caterina di Braganza. Suo fratello Pietro, reggente del Portogallo, aveva sposato nel 1668 Maria Francesca di Savoia-Nemours (ramo collaterale dei Savoia). La sorella di costei, Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, aveva sposato il Duca Carlo Emanuele di Savoia nel 1665.

Il permesso di tornare in Italia è del 5 luglio 1673; e già il 6 dicembre dello stesso anno va in scena a Torino la sua prima composizione teatrale, *l'Atalanta*, che firma come maestro di Cappella di Sua Altezza reale.[26]

Lettore amorevole, condona la debolezza del componimento alla brevità del tempo, poiché quest'Operetta comunque si sia è stata meditata, composta, ridotta in musica, stampata, e rappresentata in meno di un mese, e vivi felice

si legge nella postfazione. Non sorprende tanto la velocità nella composizione, caratteristica comune a molti musicisti dell'epoca (in modo particolare per chi si occupava d'opera), quanto, ancora una volta, la veloce capacità di adattamento ad un ambiente nuovo e diverso. La corte savoiarda è una corte fortemente francesizzante. L'organizzazione musicale è fatta ad imitazione

25 A. R. Walking, *Masque and opera in England*, cit., p. 205.

26 *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, a cura di C. Sartori, Bertola e Locatelli, Cuneo1990-1994. p. 358, scheda 3382a.

delle istituzioni create da Luigi XIV: nel 1673 era stato creata una *Banda de musici sonadori* formata da ventiquattro violini, sulla falsariga dei *vingt-quatre violons* du Roi francesi e, nel 1683, la *Scuderia*, a imitazione della *Grande Écurie*.

Negli anni in cui Sebenico è maestro di Cappella il numero di musicisti impiegati cresce fino al numero considerevole di quarantanove.[27] Anche gli strumenti musicali utilizzati rispecchiano il gusto francese. *L'Atalanta* prevede ad esempio un intero ensemble di *musettes*, piccola cornamusa appena entrata in voga[28] in Francia come strumento fintamente pastorale; improbabile che Sebenico ne avesse qualche cognizione prima di giungere a Torino.

Finita la Canzonetta al rimbombo delle trombe e Musette e al concento di tutti i Stromenti s'aprirà il Prospetto del giardino e si vedrà il Sole circondato da risplendentissimi raggi. Nel Sole sarà assiso il Serenissimo PRENCIPE rappresentante la Verità.

L'Atalanta è definita *operetta* nella postfazione: non si tratta di un dramma per musica vero e proprio, quanto piuttosto di una sorta di festa teatrale infarcita di musica dal curioso nome di *Zapato*, tradizione peculiare della corte torinese. Fu offerta da S. A. R. a *Madama reale* nel teatrino della Venaria reale.

La drammaturgia della vicenda è scarna e piuttosto rudimentale; preceduta da un prologo cantato dall'Ozio e dai suoi seguaci e seguita dal «balletto del serenissimo prencipe»; il tutto è intramezzato da una serie di balli eseguiti da membri della corte stessa, oltre che dal maestro di danza Paul de La Pierre; una commistione tra spettatori e attori sulla scena molto tipica dello spettacolo privato di corte e in particolare di quello legato a Luigi XIV, il quale, come è noto, amava danzare in teatro.

Nel 1676 va in scena un altro Zapato musicato da Sebenico su testo dello stesso librettista dell'*Atalanta*, Carlo Bianco, segretario di Stato, dal titolo I *doni dell'affetto*.[29]

---

27 A. Basso, *La musica in città (1630-1730)*, in *Storia di Torino*, a cura di G. Recuperati, IV, Einaudi, Torino 2002, pp. 1051-1062.

28 Il primo trattato su questo strumento è solo dell'anno precedente: B. de Scellery, *Traité de la musette*, Girin e Riviere, Lione, 1672.

29 *I doni dell'affetto. Zappato dell'anno 1676. Dato da Madama Reale à sua Altezza Reale, In Torino: Per Bartolomeo Zappata libraro di S.A.R., 1676. La poesia è del Bianco Segretario di Stato, e de cerimoniali di S.A.R., e fu posta in musica dal Sig. Gio. Sebenico Maestro di capella della medesima Altezza*

Nel 1689 Sebenico compone il suo solo vero e proprio dramma per musica a lui sicuramente attribuito: *Leonida in Sparta*.[30] Questa volta il dramma va in scena nel teatro regio di Torino, situato all'epoca nel Palazzo vecchio di San Giovanni.[31] Al contrario dell'*Atalanta*, questa è un'opera (a giudicare dal libretto: la musica, come anche nel caso dei due *zapati*, è perduta) con tutte le caratteristiche e gli stereotipi dello stile veneziano di quegli anni, sebbene alcuni particolari la rendano piuttosto fuori moda, come la ripetuta infrazione alla *liaison des scènes* e il prologo con deità (Pallade, il Fato, le Virtù) e uso di macchine.

È un peccato, salvo un fortunoso ritrovamento in qualche biblioteca, non poter sapere come Sebenico abbia affrontato i requisiti compositivi formali e stilistici che il genere del dramma per musica richiedeva, in accordo col lavoro fornito dal librettista: l'aderenza del recitativo alla prosodia del testo, l'eventuale inserimento di recitativi accompagnati, la varietà dello stile e dell'*affetto* delle arie, la loro conformazione alle caratteristiche delle voci dei cantanti, la loro equa distribuzione tra i personaggi. Avremmo forse la prova del suo contatto con Francesco Cavalli, ormai risalente a più di vent'anni prima.

Siamo negli anni che precedono e preparano la guerra di Successione spagnola; diplomazia e musica si intrecciano strettamente. Vincenzo Grimani, nobile veneziano, cardinale nonché proprietario, con il fratello Giovanni Carlo, di alcuni dei più importanti teatri musicali veneziani, capeggia una fazione filo austriaca e trama perché i Savoia si schierino contro i Francesi sfruttando i contatti con il Duca e con il Principe Eugenio.[32] Per ragioni politiche dunque, oltre che per motivi artistici, comincia uno scambio di produzioni teatrali: alcune opere veneziane vengono riallestite a Torino, sempre con i necessari adattamenti al diverso gusto del pubblico, ai mutamenti nel cast, alle differenti caratteristiche dei teatri.

Anche in questo caso Sebenico ci sorprende perché il suo *Leonida in Sparta* fa il cammino inverso: da Torino approda al teatro Grimani di SS. Giovanni e Paolo di Venezia nel 1692. Non solo il titolo è mutato in l'*Oppresso*

Reale. Unica copia conservata: Biblioteca Universitaria di Genova (BUG) SALA 3 /F /6 15.

30 In alcuni saggi sono attribuite a Sebenico anche le musiche (perdute) dei drammi per musica *Gli amori delusi da Amore* e *Amore vendicato*, entrambi dati a Torino nel 1688; ma l'autore fu Giovanni Carisio detto l'Orbino. Cfr. A. L. Bellina, *Giovanni Sebenico o Ivan Sibencanin?*, cit., pp. 226-227 e M. Viale Ferrero, *Repliche a Torino di alcuni melodrammi veneziani e loro caratteristiche*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M. T. Muraro, Olschki, Firenze 1976, p. 154.

31 A. Basso, *La musica in città*, cit., pp. 1057-1059.

32 S. Romanin, *Storia documentatata di Venezia*, Naratovich, Venezia 1853-1861, pp. 359-361. A Borrelli, *Grimani, Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Isitiuto dell'Enciclopedia Italiana, Treccani, Roma 2002.

sollevato ma la prefazione testimonia un tormentato lavoro di adattamento.

Dopo l'apertura del grande e sontuoso San Giovanni Grisostomo nel 1678, anche questo di proprietà dei fratelli Giovanni Carlo e Vincenzo Grimani, il SS. Giovanni e Paolo stava perdendo gradatamente di importanza e finirà per chiudere all'inizio del nuovo secolo. Il lavoro di rifacimento del *Leonida* consiste in questo caso nell'accorciare, per limiti economici e tecnici, un dramma originariamente pensato con un certo sfarzo per un teatro regio, oltre che per conformarsi al diverso gusto del pubblico veneziano. Era abitudine consolidata che, nel suo rifacimento, un dramma fosse rimusicato anche completamente da un diverso compositore. Non è chiaro quindi se Sebenico stesso abbia apportato modifiche alle sue musiche e nemmeno se qualcosa della sua composizione originale sia stato eseguito nella rappresentazione veneziana.[33]

La prefazione del libretto è poco chiara al riguardo. Vi si legge che il nobile conduttore del famoso teatro Grimano di SS. Giovanni e Paolo

(...) ha scelto il dramma presente già in Torino diversamente rappresentato, con speranza ch'essendole di già stata adattata la vaga Musica dal Sig. D. Giovani Sebenico Maestro di Capella dell'invitto Regnante di Savoia, fosse per comparirti in scena prima d'ogn'altro. Ma essendo questo per necessità dell'uso tutto dall'implorata Musa e negli accidenti e nella sostanza stato riformato; anzi accrescendo a se stessa e al Maestro della Musica di molto la fatica (più disturbo provandosi in ridurre antica mole, con l'aggiunta di tanti usati materiali, in picciol prospettiva che l'eriggerla dalla pianta) ha portato qualche giorno avanti di più dello sperato.

Il fatto che il nome di Sebenico sia citato, da un lato fa pensare che ciò fosse in qualche misura un elemento di richiamo per il pubblico, dunque che godesse di una certa fama a Venezia, dall'altro può far sospettare che in fin dei conti sia stato egli stesso a prendersi il *disturbo* di ridurre questa *antica mole*. Inoltre, proprio per l'esecuzione dell'*Oppresso*, Vincenzo Grimani, per conto del fratello Giovanni Carlo, chiede al Duca di Savoia il prestito di «quattro Suonatori di Aboa [oboe]»; organico decisamente inusuale per i drammi veneziani di quegli anni: parrebbe quindi che almeno qualche musica originale di Sebenico sia in fin dei conti giunta da Torino fino a Venezia.[34]

33 Scettica al riguardo Anna Laura Bellina, *Giovanni Sebenico o Ivan Sibencanin?*, cit., p. 228.
34 Lettera di Vincenzo Grimani del 25 gennaio 1692, Archivio di Stato di Torino, Sezione

Nel frattempo Sebenico aveva terminato il suo servizio presso i Savoia e, dopo esperienze così diverse, era tornato come maestro di Cappella a Cividale, dove rimase fino alla morte nel 1705.

LE MUSICHE

Solo cinque[35] composizioni di Sebenico sopravvissute ci sono, allo stato, note. Sono tutte manoscritte e sono tutte composizioni vocali di genere sacro.

Tre sono conservate presso l'Archivio capitolare di Cividale:

Messa chiamata L'imitazione zoccolantissima;[36]

Lauda Jerusalem Dominum, per due soprani, contralto, tenore, basso, 4 strumenti *ad libitum* e basso continuo;

Responsorio di Sant'Antonio di Padova Si quaeris miracula, per soprano, due violini e basso continuo.

Una è presso la Minster Library di York:

Laudate pueri Dominum, per contralto, tenore, basso e basso continuo, notata in un manoscritto dove gli è attribuito pure un *Dedit abyssus vocem suam*, per basso e basso continuo.

Una si trova nell'Archivio arcivescovile di Kroměříž:

O dolor, o maeror, per contralto, tenore, basso e basso continuo.

A quanto risulta, Sebenico non ha mai fatto stampare alcuna delle sue composizioni, cosa che senza dubbio ha molto influito sulla scomparsa di gran parte della sua produzione e sul parziale oblio dell'autore.

Apparentemente Sebenico non ne ebbe bisogno: la stampa, compresa di dedica, qualora possibile, a un personaggio influente, aveva per il compositore la funzione di presentarsi per un nuovo impiego; di trovare un mecenate più o meno generoso; di farsi conoscere e confrontarsi con gli altri compositori. Se, probabilmente, Sebenico non ebbe particolari velleità riguardo quest'ultima finalità, non ebbe bisogno di servirsene per le prime due, dal momento che la sua carriera appare un susse-

---

Corte, *Lettere* particolari G, mazzo 51, cit. in M. Viale Ferrero, *Repliche a Torino*, cit., p. 168.

35 Vedi sotto per il numero delle composizioni attribuibili a Sebenico.

36 Vedi sotto per l'indicazione dell'organico.

guirsi di incarichi da un luogo all'altro senza soluzione di continuità; e probabilmente i legami mai interrotti completamente con Cividale gli garantivano in ogni caso qualche beneficio economico.[37]

37 Oltre alla prebenda citata alla nota 14, questo fa pensare il fatto che il 28 ottobre 1670, durante il suo servizio in Inghilterra, ricevette l'autorizzazione «to go on business to his own country and return»: cit. in R. Walking, *Masque and opera in England*, cit., p. 205.

Messa zoccolantissima

La Messa chiamata l'imitazione zoccolantissima è definita «unpretentious» nella breve biografia dedicata a Sebenico da Lovro Županović nel Grove Dictionary.[38]

È certamente vero che la destinazione francescana ha fatto optare Sebenico per un contrappunto piuttosto semplice (forse con qualche reminiscenza di pratiche improvvisative tradizionali su canto fermo), quasi nota contro nota, con poche imitazioni, in ogni caso arcaizzante, anche se non possiamo stabilire a che fase della carriera di Sebenico appartenga. Può darsi che lo strano organico apparente di due soprani e due bassi più basso continuo, con sezioni distinte in soli e tutti, sia stato determinato dalla specifica destinazione ad un ambiente musicale con mezzi limitati.

Il manoscritto pone però qualche dubbio. È formato da due distinti materiali: una copia molto curata di ciascuna delle parti per *Kyrie, Gloria, Sanctus* e *Agnus*, dove in tutte le parti al *Gloria* segue il *Sanctus* sullo stesso foglio; e fogli vergati da una mano molto più incerta per il *Credo zoccolantissimo*. Questi fogli portano una diversa armatura di chiave (due bemolli invece del solo si bemolle nella notazione tradizionale per il tono di re trasposto) nella parte del basso continuo che qui non è numerato, e hanno chiavi sbagliate, di tenore e di mezzosoprano nelle due parti vocali, dove la musica notata richiederebbe chiave di basso e di tenore (non è chiaro dunque se la parte acuta per il *Credo* sia pensata per voce di soprano o di tenore).

Un primo dubbio riguarda quindi l'inserimento del *Credo* che potrebbe essere dunque successivo alla composizione originale e forse di un altro autore. Un secondo dubbio riguarda l'organico generale della *Messa*. È possibile che altre parti siano andate disperse e che l'organico previsto fosse in realtà più ampio? Due indizi fanno pensare questo: alcune parti hanno un contrappunto non molto ortodosso: la sezione finale *dell'Agnus* ad esempio ha improvvisamente una sequenza di quinte e ottave alternate tra basso e soprano, cosa che sarebbe più giustificata dal punto di vista contrappuntistico solo con l'inserimento di altre voci.

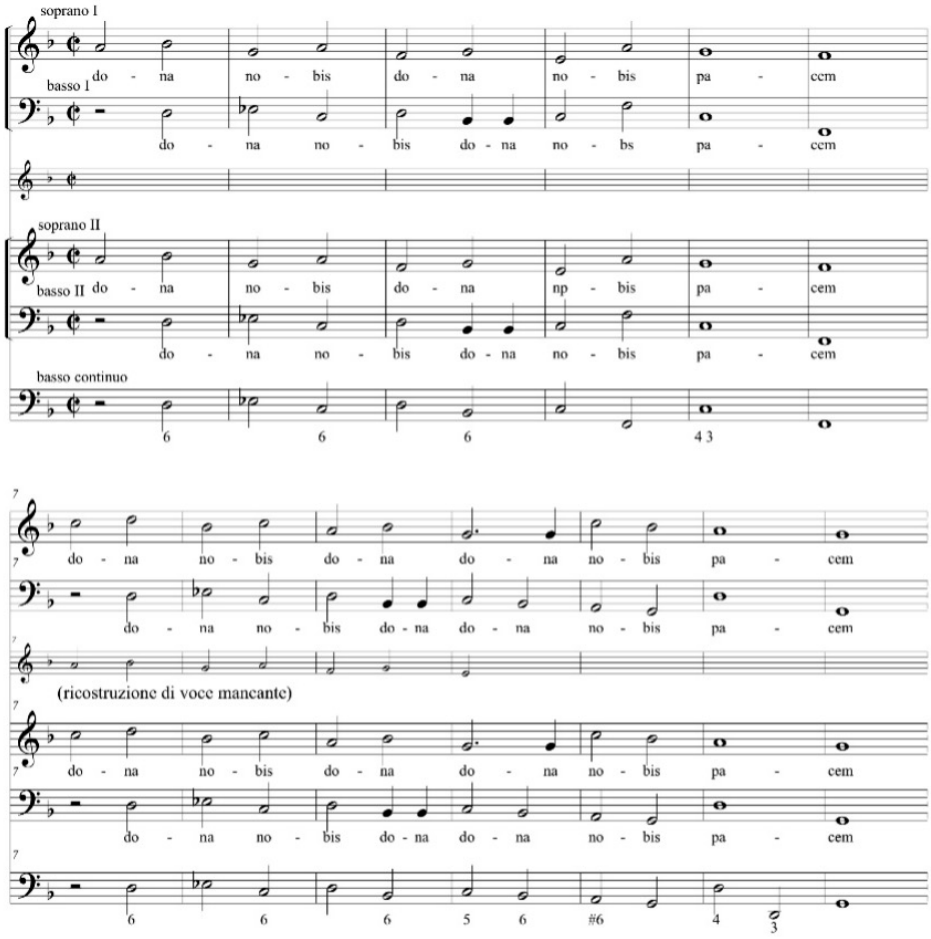
In secondo luogo la cifratura del basso continuo spesso indica movimenti non espressi dalla voce superiore, cosa che potrebbe essere una traccia di altre voci originariamente previste.[39]

Una ricerca approfondita presso l'Archivio patriarcale di Cividale potrebbe forse fortunatamente far riemergere qualche foglio disperso.

---

38 L. Županović, *Sebenico, Giovanni [Šibenčanin, Ivan]*, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, a cura di S. Sadie e J. Tyrrell, Oxford University Press, London-New York 2001.

39 Ma si veda sotto lo stile di numerazione di *O dolor, o maeror.*



Giovanni Domenico Sebenico, Messa chiamata l'imitazione zoccolantissima, sezione dall'Agnus

Lauda Jerusalem Dominum

Al contrario della *Messa*, il mottetto *Lauda Jerusalem Dominum* è in partitura e il frontespizio ne chiarisce senza alcun dubbio l'organico.

È una composizione agli antipodi della *Zoccolantissima* e ricorda piuttosto composizioni per una cappella nutrita di voci e strumenti sulla falsariga di quella di San Marco a Venezia.

L'accompagnamento strumentale è definito prudentemente *ad libitum* per indicare che può essere eseguito anche a cappella (ma con l'imprescindibile basso continuo) per ristrettezze della Cappella musicale o per occasioni liturgiche che vietano o sconsigliano l'uso di strumenti.

La funzione degli strumenti è di ripieno delle voci; non c'è una indicazione strumentale precisa, probabilmente per lasciare libertà di assegnazione a seconda della disponibilità degli strumenti; può senza dubbio essere eseguita da archi, ma potrebbe essere adatta anche un ensemble di fiati formato da due cornetti e due tromboni. La struttura del brano alterna in modo assai scenografico *soli* di ciascuna delle cinque voci, accompagnate dal solo basso continuo, con i *tutti*. I *soli* hanno una scrittura, se non virtuosistica, molto ornata di melismi e la linea del basso del basso continuo è molto movimentata. Il *Gloria* finale comincia senza gli strumenti (però sempre col basso continuo), con movimenti ornamentati di tutte le voci assieme, in imitazione tra loro. Il *sicut era*t, intonato dal soprano secondo, è ripetuto con effetto dinamico senz'altro imponente dal *tutti* conclusivo.

Primo soprano solo
Lauda Jerusalem Dominum. Lauda Deum tuum, Sion.

Tutti con strumenti
Quoniam confortavit, ecc.

Contralto solo
Qui dat nivem sicut lanam, ecc.

Tutti con strumenti
Mittit cristallum suam sicut buccellas, ecc.

Soli [primo] *soprano e basso*
Emittet verbum suum et liquefaciet ea, ecc.

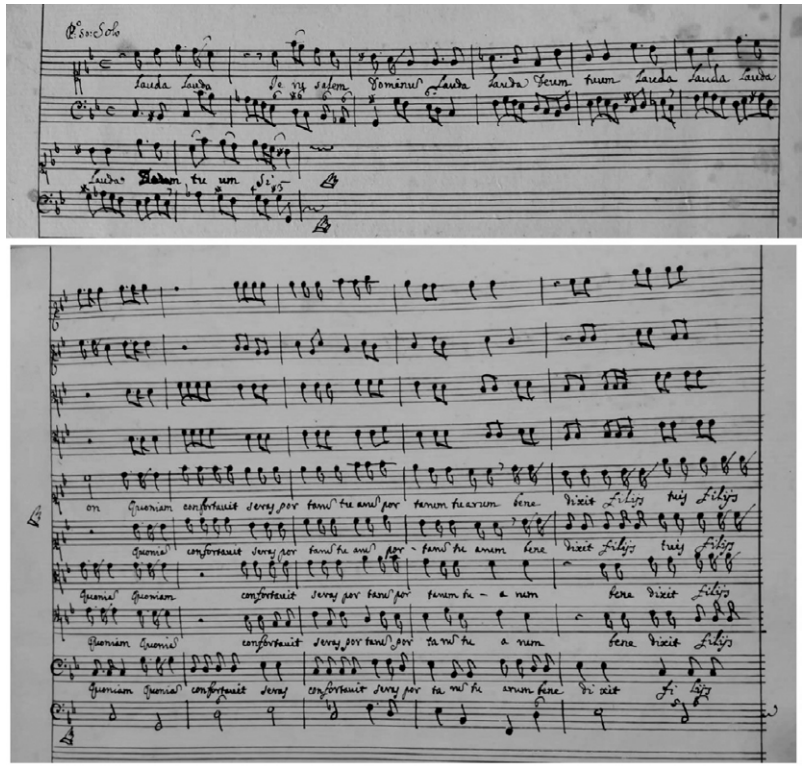
Tutti con strumenti
Qui annuntiat verbum suum Iacob, ecc.

Soli tenore e basso
Non fecit taliter omni nationi, ecc.

A cinque senza strumenti
Gloria Patri et Filio et Spiritui sancti

Secondo soprano solo
sicut erat in principio, ecc.

Tutti con strumenti
et in secula seculorum, amen.



Giovanni Domenico Sebenico, Lauda Jerusalem, pagine iniziali.

Si quaeris miracula

Come la *Messa zoccolantissima* anche questo brano, che mette in musica il famoso responsorio in onore di Sant'Antonio, è presumibilmente legato all'ambiente francescano. L'organico è ridotto, il che fa pensare ad un ambiente musicale non molto ricco di mezzi; la composizione è però musicalmente ricca e festosa: la parte vocale, di un certo impegno tecnico, è intessuta di melismi particolarmente ampi. I violini aprono con un lungo ritornello introduttivo con un carattere quasi di danza, il cui soggetto è ripreso dalla parte vocale proprio alla fine della prima strofa, conducendo ad una ripresa del ritornello strumentale. Per tutto il corso del brano canto e violini non concertano mai tutti e tre assieme, ma rimangono sempre in dialogo. La ripetizione del materiale musicale, in accordo con la ripetizione testuale della strofa *cedunt mare vincul*a, dà al brano una forma quasi di *rondeau*.

Laudate pueri

Il manoscritto M5/1 della Minster Library di York conserva un *Laudate pueri* di *Johannes Sabinisco* a tre voci, alto tenore e basso più basso continuo.[40] Il testo del salmo 112 è tra quelli più frequentemente messi in musica. Alto e tenore procedono spesso omofonicamente per terze (*laudate pueri, laudate nomen Domini, excelsus, ecc.)*; ai due risponde il basso solo con passaggi che fioriscono la linea del basso continuo (*sit nomen Domini, Quis sicut Dominus, ut collocat eum, ecc.*); le parti finali di ogni sezione hanno imitazioni a tre (l*audabile nomen Domini, filiorum laetentem*), con una coda più ampiamente imitativa *sull'amen* finale; mutamenti di tempo da binario a ternario servono a delimitare le diverse sezioni; riprese del semplice soggetto iniziale, costruito sull'accordo di si bemolle maggiore (*excelsus super omnes gentes*, oltre al tradizionale *sicut erat)* contribuiscono a conformare la struttura formale del brano.

Poche le forti dissonanze e pochi i cromatismi, come si addice ad un brano dal carattere gioioso.

[Dedit abyssus]

Lo stesso manoscritto M5/1 attribuisce a Sebenico un *Dedit abyssus* per voce di basso accompagnata dal basso continuo. La musica però corrisponde in ogni dettaglio alla composizione con lo stesso titolo contenuta nel

40 Il manoscritto è stato segnalato da P. Leech *Musicians in the Catholic Chapel of Catherine of Braganza*, cit. p. 580. Un'edizione moderna è stata curata dal Muzički informativni Centar Koncertne direkcije, Zagabria 2008. È però da segnalare nella trascrizione qualche errore di allineamento delle voci (bb. 39-42).

Primo libro de mottetti a voce sola di Bonifazio Graziani (Belmonti Roma, 1655), versione ampliata (questo mottetto è tra quelli aggiunti) della prima edizione edita da Vitale Mascardi (Roma 1652) e già inserita nel catalogo delle opere di questo autore.[41] Il brano è inoltre attribuito a Graziani in diverse copie manoscritte, quindi è l'attribuzione del singolo manoscritto di Minster che è da considerare erronea. Spiace doverla quindi espungere dallo già scarso catalogo di Sebenico.

O dolor o maeror

Il manoscritto di questo mottetto è conservato nella Biblioteca del Museo arcidiocesano di Kroměříž, Repubblica Ceca, e proviene dal repertorio musicale della chiesa di San Maurizio di quella città. Il frontespizio, dove Sebenico è detto Maestro di Cappella di Sua Altezza Reale, indica che la composizione dovrebbe appartenere al suo periodo torinese. È assai probabile che la copia del mottetto sia stata richiesta alla corte sabauda dal Principe Vescovo Carlo II di Liechtenstein-Kastelkorn (1623-1695), amante della musica e collezionista musicale, il quale ebbe al suo servizio il compositore e violinista Heinrich Ignaz Franz Biber.

È da notare però che l'organico di tre voci più basso continuo è lo stesso del mottetto *Laudate pueri* conservato a York, quindi non si può escludere che questa composizione faccia parte del repertorio composto da Sebenico in Inghilterra e che sia stato in seguito riutilizzato nella corte torinese.

Il testo è il lamento di un peccatore pentito che invoca il perdono divino e assembla assieme diverse citazioni dai Salmi penitenziali.

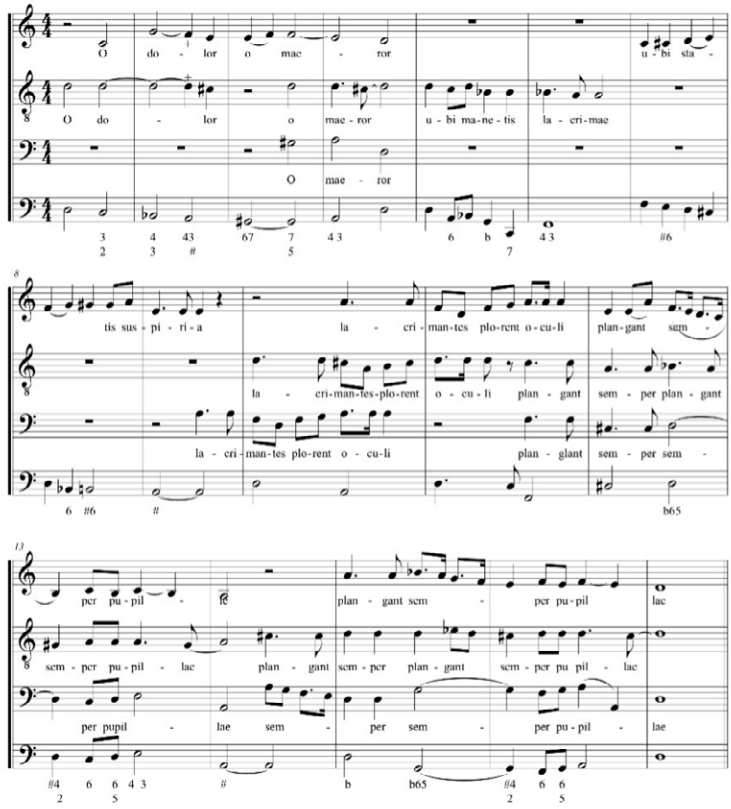
La messa in musica è molto efficace nell'esprimere gli affetti dolorosi tramite ritardi dissonanti, cromatismi e false relazioni, esaltati anche dal timbro scuro dato dalla mancanza della voce di soprano; nelle invocazioni in imitazione tra le tre voci ma con diverso testo (*et anima plorans / et spiritus maerens / et paenitens cor*) si può ravvisare un certo gusto teatrale.

La struttura alterna sezioni tutti con un solo per ciascuna delle tre voci, come nel *Lauda Jerusalem* (ma non nel *Laudate pueri*) e cerca varietà anche nell'alternanza del metro binario e ternario.

La cifratura del basso continuo di questo brano merita qualche attenzione. Fin dalle prime battute è molto meticolosa, al di là delle necessità

41 S. Shigihara, *Bonifazio Graziani (1604/05-1664). Biographie, Werkverzeichnis und Untersuchungen zu den Solomotetten*, tesi dottorale, Bonn 1984. La circostanza è sfuggita a P. Leech (vedi nota precedente), e conseguentemente in tutta la bibliografia successiva.

dovute al fatto che il manoscritto è in parti staccate. Inoltre non si tratta di una numerica meramente descrittiva dell'andamento delle voci superiori, ma in più punti prescrittiva in modo spesso non banale riguardo il completamento delle armonie. Forse il confronto con diversi stili di esecuzione del basso continuo (come nel citato confronto con Matthew Locke) in fin dei conti lasciò qualche traccia nel modo di scrivere del nostro compositore.[42]



Giovanni Domenico Sebenico, O dolor o maeror, prima sezione.

42 Ringrazio gli esperti continuisti Anne Marie Dragosits e Pietro Prosser per i preziosi consigli.

GIOVANNI DOMENICO SEBENICO A CIVIDALE DEL FRIULI

Franco Colussi

Allo stato delle conoscenze, il servizio iniziato dal «clericus Joannes Sebenicus de Corbolone, dioecesis Aquileiensis» il 29 settembre del 1658, presso l'Insigne Capitolo di Santa Maria Assunta in Cividale del Friuli, è il primo comprovato documentalmente.[1] Il Capitolo cividalese, istituzione di grande potere e prestigio, era un collegio di canonici e mansionari che gestiva, attraverso una rete gerarchica e una complessa macchina amministrativa, il servizio divino continuo in una chiesa non cattedrale e amministrava un patrimonio comune indiviso, distribuendo redditi quotidianamente o a scadenze periodiche fisse a seconda dei servizi prestati, e assegnando prebende individuali. Aveva origini assai remote e difficili da documentare adeguatamente (la sua formazione potrebbe risalire alla seconda metà del V secolo, ma notizie sicure si hanno soltanto dall'VIII secolo). Nel tempo era stato beneficato da pontefici e patriarchi di ampie donazioni e privilegi riuscendo a estendere la sua giurisdizione in un territorio assai vasto comprendente decine di parrocchie. Aveva sede nella chiesa dedicata a Santa Maria Assunta, comunemente chiamata "il duomo", ed era composto, all'epoca di Sebenico, da una quarantina di canonici e dodici mansionari che supplivano ai canonici nei molteplici uffici necessari al quotidiano servizio liturgico e nelle frequentazioni del coro (i mansionari godevano di benefici economici inferiori ed erano privi del diritto di voto).[2]

Un grazie ad Alba Zanini, Elisa Morandini, Alessandra Negri e Lorenzo Nassimbeni, per l'aiuto datomi nella stesura di queste pagine, oltre che, naturalmente, alle Istituzioni custodi della documentazione consultata.

1 Archivio del Museo Nazionale di Cividale (d'ora in poi AMNC), Capitolare F01-42, *Definizioni 1653-1666*, c. 113r; Alba Zanini, *La Cappella Musicale del Duomo di Cividale nell'Età Barocca*, in *Ecco mormorar l'onde. La musica nel Barocco,* a cura di Carlo De Incontrera e Alba Zanini, Monfalcone, Teatro Comunale, 1995, pp. 285-315: 295; Ead., *Sebenico Giovanni Domenico (1630 - 1705), musicista*, in *Nuovo Liruti. Dizionario Biografico dei Friulani*, 2. *L'età veneta*, 3 voll., a cura di Cesare Scalon, Claudio Griggio, Ugo Rozzo, II, Udine, Forum, 2009, pp. 2321-2323 (anche in https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/sebenico-giovanni-domenico/).

2 Cfr. Claudio Mattaloni, *L'insigne Capitolo di S. Maria Assunta di Cividale del Friuli*, in *Cividât.*

Sebenico si era presentato a questo Capitolo il 28 settembre 1658 per chiedere che gli venisse assegnata una mansioneria rimasta vacante a seguito della morte di don Marcello Noassio. La sua richiesta venne accolta, verosimilmente anche grazie alle sue notevoli capacità vocali (era un buon tenore) testimoniate nel verbale da quel «in cantu cum sit peritissimus». La formazione musicale per i mansionari era un titolo importante: infatti uno dei più onerosi compiti che avevano era quello di solennizzare col canto (monodico o polifonico, con o senza accompagnamento strumentale, a seconda delle circostanze) le numerosissime liturgie festive che si celebravano all'epoca.[3]

Assumendo il servizio Sebenico prese anche possesso di una prebenda suddiaconale, ossia di beni di varia natura destinati al suo sostentamento, che mantenne fino al 1688 quando optò per una prebenda diaconale.[4] I documenti superstiti ci dicono ben poco circa l'attività musicale da lui svolta in questi suoi primi anni cividalesi. Sappiamo che il 14 agosto del 1660 venne nominato, con 21 voti a favore e 6 contrari, vice-maestro della cappella musicale, ossia di tutti i cantori e degli strumentisti che assicuravano la musica nelle liturgie quando richiesto.[5] Ritengo tuttavia probabi-

---

76n Congres, 26 setembar dal 1999, a cura di Enos Costantini, Claudio Mattaloni e Mauro Pascolini, Udine, Società Filologica Friulana, 1999, pp. 405-426; *Il Capitolo dell'Insigne Collegiata di Santa Maria Assunta in Cividale. Inventario*, a cura di Alba Zanini, Soprintendenza archivistica del Friuli Venezia Giulia (https://sa-fvg.cultura.gov.it › archivi_ecclesiastici).

3 In mancanza di informazioni relative agli anni di servizio di Sebenico, può essere utile trascrivere qui un elenco delle numerose festività celebrate nel 1605, nel quale peraltro non sono comprese le domeniche e neppure le feste mobili come Ascensione, Pentecoste, Santissima Trinità, Corpus Domini ecc.

Gennaio: Circoncisione (1), Epifania (6), Paolino patriarca d'Aquileia (11), SS. Fabiano e Sebastiano martiri (20), Conversione di S. Paolo (25). *Febbraio*: Purificazione della B. Vergine (2), SS. Biagio e Martino (3), S. Valentino (14), S. Mattia apostolo (24). *Marzo*: Annunciazione (25). *Aprile*: S. Marco Evangelista (25). *Maggio*: SS. Filippo e Giacomo apostoli (1), Inventio S. Crucis (3), Maria Vergine (3). *Giugno*: S. Barnaba (16), Natività di S. Giovanni Battista (24), SS. Pietro e Paolo (29). *Luglio*: Visitazione di Maria (2), SS. Ermacora e Fortunato (12), S. Maria Maddalena (22), S. Giacomo apostolo (25), S. Anna (26), S. Pantaleone martire (28). *Agosto*: S. Pietro in vincoli (2), Dedicazione alla Beata Vergine (5), Trasfigurazione (6), S. Lorenzo martire (10), Assunzione (15), S. Rocco (16), S. Donato patrono di Cividale (22), S. Bartolomeo apostolo (24), S. Agostino (28). *Settembre*: Natività di Maria (8), S. Matteo apostolo (21), Dedicazione a S. Michele (29). *Ottobre*: S. Giustina (2), S. Luca apostolo (18), SS. Simone e Giuda apostoli (28). *Novembre*: tutti i Santi (1), commemorazione defunti (2), S. Martino (11), S. Elisabetta (19), Presentazione di Maria (21), S. Caterina (25), S. Andrea apostolo (30). *Dicembre*: S. Nicola vescovo (6), Immacolata Concezione (8), vigilia della Natività (24), Natività (25), S. Stefano (26). L'elenco è tratto da Zanini, *La Cappella* cit., pp. 307-308.

4 Archivio Capitolare di Cividale (d'ora in poi ACC), Busta 121, *Prebende repertori, 1738-1765*, c. 282. Al momento della permuta, nel gennaio 1688, Sebenico era in servizio presso la corte dei Savoia. Non sappiamo se abbia dovuto recarsi di persona a Cividale per questa permuta.

5 AMNC, Capitolare F01-42, *Definizioni 1653-1666*, c. 148r.

le abbia svolto le funzioni di maestro, in quanto il titolare, Gioseffo Maria Zenari (Genari) di Lendinara, era allora in procinto di partire per assumere la direzione della cappella del Duomo di Montagnana, oggi in provincia di Padova, assegnatagli il 4 giugno.[6] Nella nomina non sono esplicitati gli obblighi fissi cui Sebenico era tenuto, ma, stando ai precedenti cronologicamente più vicini, è verosimile dovesse far cantar messa e vespro in tutte le feste di precetto, le litanie nelle processioni, gli offici durante la settimana santa; assicurare l'insegnamento musicale ai chierici due volte al giorno impiegando circa due ore per ciascuna volta; ottenere licenza dal Capitolo prima di allontanarsi dalla città. A ciò si aggiungevano presumibilmente gli interventi per eventuali funerali, matrimoni, cerimonie per l'ingresso di personaggi altolocati, ricorrenze particolari, ecc. Per questi anni mancano anche informazioni circa i libri musicali a disposizione della cappella e i repertori da essa eseguiti tanto che per averne un'idea è necessario guardare ai decenni precedenti. Per certo accanto al canto piano si praticava quello figurato ossia polifonico: in un inventario del 1618 infatti compaiono messe, mottetti, vesperi e compiete di grandi autori operanti tra la fine del XIV e gli inizi del XVII secolo come Jachet de Mantua, Vincenzo Ruffo, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Costanzo Porta, Claudio Merulo, Orazio e Orfeo Vecchi, Giovanni Croce, Pietro Lappi ecc. Quanto alla presenza di strumenti nel 1618 venivano registrati «Dui tromboni novi con le sue casse, et chiavi, un cornetto novo, doi flautini novi», nel 1620 un organo portatile, tra 1636 e 1637 un'arpa e una spinetta; nella prima metà del Seicento l'organo principale era stato più volte oggetto di manutenzione e, nel febbraio del 1651, a questo se ne aggiungeva uno nuovo acquistato a Palmanova, proprio quando iniziava il suo lungo servizio l'organista Cristoforo Scalettaris, originario di San Vito al Tagliamento.[7]

Dopo la nomina a vicemaestro, per ulteriori informazioni sul conto di Sebenico bisogna attendere fino al 25 marzo 1662, quando, nella chiesa di S. Antonio a Udine, ricevette dal patriarca Giovanni Delfino gli ordini minori ossia l'ostiariato, il lettorato, l'esorcistato e l'accolitato. Nei verbali di queste ordinazioni risulta sempre indicato come «Joannes Sibenicus de Corbolono»; è interessante rilevare che non presentò le lettere dimissorie, che gli sarebbero state richieste se la sua parrocchia di provenienza non

6 Cfr. Pier Paolo Scattolin, *La Cappella Musicale del Duomo di Montagnana (1592-1682). Profilo storico*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», 15-16 (1999-2000), pp. 287-374: 319. La delibera di assunzione prevedeva un compenso annuo di ben 150 ducati.

7 Cfr. Zanini, *La Cappella* cit., pp. 288-289, 292, 301, 304.

fosse stata allora spiritualmente soggetta al patriarcato di Aquileia.[8] Ancora ignoro invece quando e dove sia stato ordinato sacerdote; forse a Venezia negli anni immediatamente seguenti (in proposito segnalo che Cicogna nel secondo volume delle sue *Inscrizioni* lo ricorda tra i «Preti veneziani»), ma sono necessarie ulteriori indagini.[9]

Tre mesi più tardi, il 24 giugno, ebbe un violento diverbio con il collega mansionario Pietro Sanfior, per questioni legate alle prebende, tanto che del fatto fu informato il Capitolo: la notizia risulta in ogni caso utile perché il verbalizzante nel registrare i nomi dei contendenti qualificò Sebenico come maestro di cappella, a conferma che, ricevuto o meno che avesse questo titolo, comunque ne svolgeva il ruolo.[10] Tuttavia alcuni mesi dopo questo episodio abbandonò Cividale, non è dato sapere se per problemi conseguenti al litigio o solamente per desiderio di trovare una sistemazione migliore. Il 6 gennaio del 1663 aveva sicuramente già lasciato l'incarico perché il mansionario Paolo Sanfior, avuta notizia che la carica di maestro di cappella era vacante, presentò la propria candidatura che venne accettata, grazie a buone credenziali veneziane, senza bisogno di votazione.[11] Presumibilmente dunque il primo servizio cividalese di Sebenico si era chiuso verso la fine del 1662. Non fu, come vedremo, un addio definitivo.

Lasciata la cittadina ducale, nei tre decenni seguenti egli ebbe una prestigiosa carriera (anche alternandosi nei diversi ruoli di tenore, organista, maestro di cappella, compositore), illustrata da Luigi Berbenni e Marco Rosa Salva in questo stesso volume: dapprima fu in San Marco a Venezia, quindi alla corte di Carlo II re d'Inghilterra, poi presso i duchi di Savoia a Torino, infine nuovamente per un breve periodo a Venezia.

Il 30 giugno 1692, venne chiamato dal Capitolo di Cividale a riprendere il ruolo da lui ricoperto in gioventù. Poco si sa, a causa di lacune documentarie, su chi abbia guidato la cappella nei trenta anni della sua lontananza: con certezza il già ricordato Paolo Sanfior, insediatosi nel 1663, e Paolo Bettella dimissionario che Sebenico fu invitato a sostituire proprio nel 1692; si trattava in entrambi i casi di figure pittosto modeste. All'organo invece non

8 Archivio della Curia Arcivescovile Udinese, 630, *Ordinationum a die 21 septembris 1658 usque ad annum 1663*, cc. 60, 61v, 62v, 63v.
9 Cfr. Emanuele Antonio Cicogna, *Delle inscrizioni veneziane*, II, Venezia, tip. Giuseppe Picotti, 1827, p. 470; a p. 469 Sebenico figura invece tra i «Musicanti».
10 AMNC, Capitolare F01-42, *Definizioni 1653-1666*, alla data.
11 AMNC, Capitolare F01-42, *Definizioni 1653-1666*, c. 148r.

sedeva più Cristoforo Scalettaris, morto verso la fine del 1682, ma suo figlio Carlo che mantenne l'incarico fino al 1715.

> Essendo vacante la carica di maestro di capella di questa insigne collegiata per la renontia del molto reverendo signor don Paolo Betella e dovendo farsi neccessariamente provisione di soggetto capace alla medesima, il reverendissimo monsignor decano propose il molto reverendo signor don Giovanni Sebenico, la di cui singolare virtù, e concetto, essendo universalmente noto, li reverendissimi signori canonici concordemente l'acclamorono alla carica sudetta ed alla mansionaria annessa, onde ora per la pr(ossi)ma residenza restò per acclamatione eletto, nemine penitus etc.[12]

L'eletto accettò e prese servizio al termine del mese seguente.[13] Circa il suo operato e le condizioni della cappella neppure per questo secondo periodo i documenti superstiti, perlopiù di carattere amministrativo, sono prodighi di informazioni. Tuttavia, accanto a ricevute di pagamenti periodici, ve ne sono taluni che comunque permettono di aggiungere qualche tessera a un mosaico ancora largamente incompleto. Il 13 aprile 1693 gli venne conferita, su sua richiesta, la cappella di San Venceslao in duomo, dopo un rigoroso cerimoniale:

> dall'illustrissimo et reverendissimo signor Ladislao Puppi decano gli fu datto a legger il statutto antico di detto reverendissimo Capitolo, et nel fine ingenichiatosi giurò sopra il medesimo al Santi e Dei Evangelia, et dal detto reverendissimo decano con l'impositione della baretta in testa gli fu datto il solito possesso.[14]

Un altro documento ci informa che Sebenico attendeva anche alle necessità musicali della fraterna dei Battuti, la più importante di Cividale per numero d'iscritti e disponibilità economiche, sorta sul finire del XIII secolo e divenuta capace di esercitare, fin quasi ai nostri giorni, un ruolo primario nel campo ospedaliero. La fraterna era solita ricompensarlo di volta in volta a ogni suo intervento, verosimilmente in occasione delle proprie ricorrenze importanti, ma il 13 maggio del 1693 egli richiese e ottenne, «hauto riguardo alla qualità del soggetto», un compenso annuale di due staia di frumento e due conzi di vino, così come veniva corrisposto ai suoi predecessori.[15]

---

12 AMNC, Capitolare F01-44, *Definizioni 1670-1694*, c. 309r.
13 ACC, Busta 343, *Mansionari*, alla data 1692.
14 AMNC, Capitolare F01-44, *Definizioni 1670-1694*, c. 323r.
15 Biblioteca Comunale di Cividale del Friuli, Archivio Storico dell'Ospedale di Santa Maria dei Battuti, *Deliberazioni Libro XI, 1679-1709*, c. 134.

Il 29 settembre 1694, resasi vacante una mansioneria in Duomo per la morte di don Andrea Bigozzi, Sebenico si impegnava per far giungere da Venezia un «giovane non solo di ottimi costumi che de virtù nella professione in particolare del suono d'instromenti di corda», forse sentito suonare personalmente due anni prima nel suo ultimo soggiorno lagunare: Giacomo Mariani, questo il suo nome, venne effettivamente accettato dal Capitolo il 30 ottobre, dopo aver superato la prova di canto propostagli dal maestro del coro Alfonso Bonino, ed entrò così a far parte della cappella musicale.[16]

L'anno seguente si prospettò per Sebenico una nuova e più remunerativa sistemazione, non è noto se a seguito di un suo diretto interessamento o se propostagli per le sue riconosciute qualità. Infatti gli giunse una allettante offerta dalla parrocchia di Corbolone, suo paese natale, della quale siamo informati grazie a un accalorato e lungo intervento tenuto in Capitolo il 20 marzo 1695 dal canonico Giovanni Gallo al fine di trattenerlo a Cividale:

> Discorso del reverendissimo signor Giovanni Gallo in ordine di raguagliar il reverendissimo Capitolo per la partenza del signor maestro di capella. Ove nel sudetto reverendissimo Capitolo per il reverendissimo signor Giovanni Gallo, con tutto fervore et demostranza di passione, fu raguagliato come il signor maestro di capella Giovanni Sebenico, soggetto notorio d'una tanta virtù et esemplarità di vita, era chiamato a Corbolò sua patria, già fatto pievano con non pocco avantaggio di rendita di quello ricceve di cotesto reverendissimo Capitolo, et che però ha stimato bene far consapevole detto reverendissimo Capitolo affine di ritrovar se fia possibile modo di non perdere un tanto virtuoso per altro invidiat[o] da non poche città, che però stima bene come scrupuloso del servitio già ottenuto del hora di Matutino sì per l'ettà un poco avanzata, che per le fatiche della compositione, come pur anco restasse assicurato stante che alcuno de presenti chierici non sono in statto d'aprendere, né per la qualità delle voci, né per haver orecchia nel amaestramento musicale, per quello riguarda la provisione creduta da diversi contribuita a tal oggetto, far restare libero d'ogni minimo scrupolo [...].[17]

L'oratore continuava suggerendo alcune misure per convincere Sebenico a restare: che la parte di proviggione fin lì corrispostagli in cereali e vino venisse liquidata in contanti «col levargli l'incomodo di riccever biade, vini o altro»; che fosse esonerato dall'obbligo di partecipazione ai mattutini (la prima delle ore canoniche di preghiera comune in Capitolo che quotidia-

16 AMNC, Capitolare F01-44, *Definizioni 1670-1694*, c. 404 r-v.
17 AMNC, Capitolare F01-45, *Definizioni 1695-1701*, cc. 34-36.

namente prevedeva il canto o la recita di salmi, letture e orazioni); che si sentisse libero dall'obbligo di ammaestrare i chierici «per non trovarsi di presente delli detti soprani, resti disobligato per l'imposibile».

Il Capitolo si convinse e accettò di fare queste concessioni «come per special gratia durante però sua vita, a riguardo del gran merito della sua virtù et che però come dissero per special gracia, non dovendo in alcun modo passar detta deliberatione in altri che nella di lui persona», quindi assolutamente riservate solo a lui, per il resto della sua vita, e non trasmissibili ai successori. Incaricò infine quattro autorevoli canonici (Lorenzo del Torre, Alfonso Bonecco, Giovanni Gallo e Francesco de Brandis) di illustrare al maestro tali offerte straordinarie ribadite ancor più chiaramente in un documento del 24 marzo che merita di essere qui trascritto integralmente:

> Nel qual Capitolo havuto circolar discorso, in cui seriamente furono considerate le riguardevoli condizioni che a gara concorrono a qualificare la persona del signor don Giovanni Sebenico maestro di cappella che, con la modestia del costume, con la pietà della vita e con la continua assistenza al choro e singolari virtù, fa ammirare l'universale di questa città non admettendo che l'uguagli e particolarmente la generosa propensione del di lui animo verso questo reverendissimo Capitolo, così che ha posposte le vantaggiose rendite di opulento beneficio in sua propria patria; e se seppe aprir le bocche di tutti per inalzare sino a quella delle sfere la di lui armonica virtù, ha anco voluto consolare i sospiri universali, sacrificando la voce, la penna e 'l cuore all'estensione del serviggio di questa Chiesa.
>
> Fatto parimente maturo riflesso alla di lui avvanzata età, all'acutezza dell'aria, ch'alla di lui salute nella mattina riesce non poco perniciosa, et alla necessità del tempo che giustamente ricchiedono le sue virtuose composizioni, restò stabilito:
>
> - che l'esenzione dal Matutino già concessagli per tutti li giorni feriali dell'anno, si estenda ancora per tutti li giorni festivi delli sei mesi novembre, dicembre, gennaio, febbraio, marzo et aprile;
> - che l'assegnamento delle stara dieci formento, conzi dieci vino e ducati dieci in contanti s'intenda fatto ad oggetto della composizione musicale et non per altro;
> - che le misure dieci formento, misure dieci vino et altre misure ch'egli esigge per la capella da lui ufficiata gli siano corrisposte dal signor caniparo pro tempore con tanto denaro al prezzo delle mete capitolari con la minorazione d'una lira per misura.

Quali però esenzione, assegnamento e commutazione, non s'intendano giamai dover estendersi a qualunque altro maestro di capella, ma solamente a questo signor Sebenico a riguardo del di lui distinto merito ch'essige questa privilegiata gratitudine.[18]

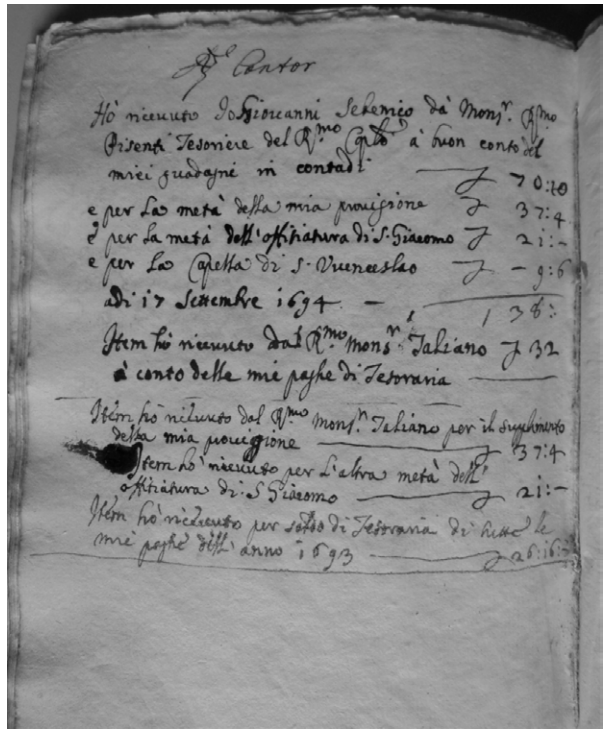
Questo verbale, oltre a ben testimoniare l'alta e generale considerazione di cui godeva Sebenico, la sua condotta di vita esemplare, l'assiduità nell'assistere il coro, la generosa dedizione dimostrata nei confronti del Capitolo ecc., pone anche l'accento sulla sua attività compositiva, tanto apprezzata da meritargli un riconoscimento economico *ad hoc.* Ciò rende ancor più amara la constatazione che, di quanto da lui composto per le necessità della cappella che dirigeva, l'Archivio musicale capitolare di Cividale conserva davvero pochissimo: una messa per due cori a due voci (soprano e basso) con basso continuo detta «l'imitatione Zoccolantissima», il salmo *Lauda Jerusalem* a cinque voci e archi e il responsorio *Si quaeris miracula* per S. Antonio di Padova per soprano, due violini e basso continuo.[19] Restando in ambito sacro a queste si possono aggiungere soltanto altre tre composizioni difficilmente riconducibili però ai periodi cividalesi: *O dolor o maeror* per contralto, tenore, basso e basso continuo custodito nell'Archivio arcivescovile di Kromeriz, *Dedit abyssus* per voce di basso e *Laudate pueri* a due voci alla Minster Library di York. Detto per inciso una sorte ancor peggiore hanno avuto le opere da lui composte durante il lungo servizio torinese delle quali ci sono giunti soltanto i libretti: *Atalanta* (1673), *Gli amori delusi da amore* (1688), *Leonida in Sparta* (1689, poi rielaborato in *L'oppresso sollevato*, 1692). A questo breve elenco va aggiunto un ulteriore titolo sinora sfuggito ai repertori musicali: *I doni dell'affetto* (1676).[20]

Declinata l'offerta corbolonese, dopo il 1695 Sebenico non lasciò affatto Cividale per trascorrere un periodo indefinito a Corbolo vicino ad Adria come ha scritto Stanislav Tuksar una decina d'anni fa, peraltro confondendo

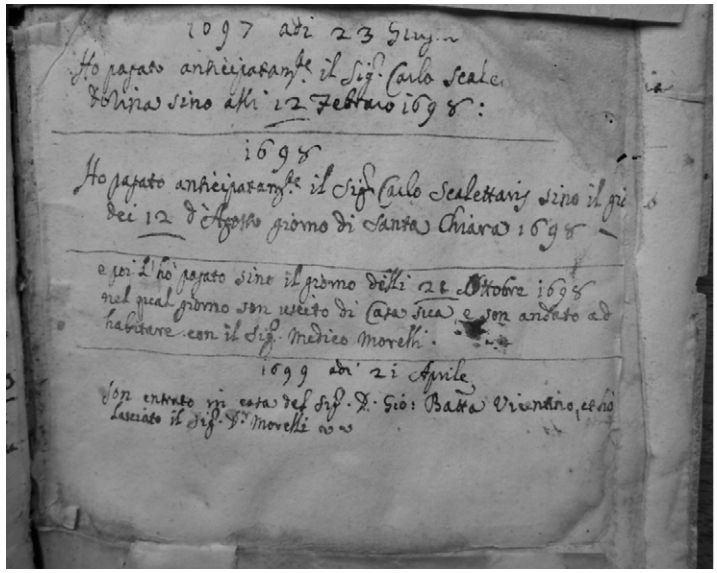
18 AMNC, Capitolare F01-45, *Definizioni 1695-1701*, cc. 37-38.

19 Cfr. *Archivio Musicale Capitolare. Cividale del Friuli*, CD-Rom, catalogo a cura di A. Zanini, Regione Autonoma F. V. G., Centro regionale di Catalogazione, Associazione Mittelfest, 2000.

20 *I doni dell'affetto. Zappato dell'anno 1676. Dato da Madama Reale à sua Altezza Reale*, In Torino, per Bartolomeo Zappata libraro di S.A.R., 1676. «In fine: La poesia è del Bianco Segretario di Stato, e de' cerimoniali di S.A.R., e fu posta in musica dal Sig. Gio. Sebenico Maestro di capella della medesima Altezza Reale» (copia presso la Biblioteca Universitaria di Genova). Lo zapato era una particolare forma musicale che si eseguiva presso la corte dei duchi di Savoia il 6 dicembre, giorno di S. Nicola, nella cornice di uno spettacolo a sorpresa con scambio di doni; tre anni prima Sebenico ne aveva già composto uno, l'*Atalanta*.



Ricevute autografe di G.D. Sebenico. (ACC, b. 140).



Attestazioni autografe di pagamenti effettuati da G.D. Sebenico. (ACC, b. 77).

Corbola con Corbolone.[21] Le misure approvate dal Capitolo, infatti, lo convinsero a restare e a mantenere la sua carica. Documenti successivi al 1695 certificano indubitabilmente la sua permanenza insieme al riguardo di cui era fatto oggetto: per rispetto all'età, il 14 agosto del 1698 gli venne concessa l'esenzione da tutti i mattutini dell'anno e il 29 giugno del 1700, su interessamento del patriarca, fu esonerato anche dalle compiete delle solennità (l'ultimo momento di preghiera in comune della giornata).[22] Sappiamo infine che negli ultimi anni di vita fu ospite in diverse abitazioni: presso l'organista Carlo Scalettaris, presso il medico Morelli e, infine, dal 21 aprile 1699 in casa del mansionario Giovanni Battista Vicentino.[23] La morte lo raggiunse il 29 settembre 1705, sicuramente quando era ancora in attività, visto che il compenso maturato per gli ultimi suoi due mesi di lavoro venne riscosso da un fratello nel periodo d'insediamento del nuovo maestro, l'operista romano Pietro Romolo Pignatta.[24]

21 Cfr. Stanislav Tuksar, *Croatian musicians in Venice, Rome and Naples*, in *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel 1650-1750*, a cura di Anne-Madeleine Goulet, Gesa zur Nieden, Kassel, Bärenreiter, 2015, pp. 193-211: 206-207.

22 Cfr. Zanini, *La Cappella* cit., p. 297.

23 Cfr. ACC, Busta 77, registro 1692.

24 ACC, Busta 142, Tesoreria 1700-1706, *Libro delle ricepute ... 1705*, c. XII: «Have il quondam signor maestro di capella Sebenico midiante il signor suo fratello per mesi due ducati due val L. 12 s. 8». La data di morte di Sebenico è annotata in più registri come, per esempio, in ACC, Busta 121. *Prebende repertori 1738-1765*, c. 282 e in Busta 343, *Mansionari*, alla data 1692. Per notizie sul suo successore rinvio a Zanini, *La Cappella* cit., pp. 297-299.

RIPENSARE GIOVANNI SEBENICO - UNA PROSPETTIVA CROATA

Filip Novosel, ***Istituto di Ricerce Storiche di Croazia***

La poesia e la pittura hanno raggiunto la perfezione nel nostro Paese; la musica è invece ancora nella sua infanzia [immaturità, commento dell'autore], un fanciullo promettente, che lascia sperare in ciò che potrà diventare un giorno in Inghilterra, quando i suoi maestri riceveranno maggior sostegno.[1]

Queste sono le parole del noto compositore inglese Barocco Henry Purcell (1659-1695), tratte dall'introduzione alla sua opera *King Arthur*, indirizzata a "Sua Grazia Carlo, Duca di Somerset". Questa breve citazione illustra quanto i musicisti inglesi dell'epoca seguissero le tendenze musicali emergenti dal Continente. È ben noto che, come molte altre corti europee del XVII secolo, anche la corte inglese reclutava attivamente musicisti italiani per rimanere all'avanguardia nell'innovazione artistica. Tra coloro che parteciparono a questi scambi musicali transnazionali vi fu Giovanni Sebenico. Durante il suo soggiorno e impegno professionale a Londra, tra il 1666 e il 1673, potrebbe aver incontrato il giovane, sebbene già prodigiosamente talentuoso, Purcell. Tuttavia, ogni possibile conoscenza tra i due rimane ipotetica, poiché le informazioni biografiche su Giovanni Sebenico sono limitate. Al di là dei dati generali relativi alla sua attività professionale, si sa ben poco della sua vita privata.

Anche il suo luogo di origine per lungo tempo rimase incerto a causa della mancanza di fonti d'archivio, e il suo cognome toponimico - "Sebenico" - aggiungeva ulteriore ambiguità riguardo alla sua nascita. Il nome "Sebenico" fa riferimento alla città di Sebenico, sulla costa orientale dell'Adriatico, che all'epoca faceva parte dei territori marittimi della Repubblica di Venezia (*lo Stato da Mar*). Questa associazione ha suscitato l'interesse degli studiosi non solo italiani e in misura minore inglesi, ma anche croati.

1 *King Arthur, An Opera in Five Acts, scritta da John Dryden, composta da Henry Purecell,* a cura di Edward Taylor (Londra: Musical Antiquarian Society, 1843), 3.

Mentre la storiografia croata più risalente affermava con sicurezza che Giovanni fosse nato a Sebenico, tale affermazione, basata unicamente sull'interpretazione del suo cognome, non è mai stata verificata e ha dato luogo a interminabili dibattiti.[2] Tuttavia, è stato proprio grazie a questo libro che il mio collega Luigi Berbenni ha scoperto un documento d'archivio cruciale, il quale dimostra che Sebenico non nacque in Dalmazia, bensì nella Terraferma veneta. Ciononostante, il suo luogo di nascita esatto ha un'importanza secondaria; ciò che conta realmente è collocarlo accuratamente nel suo contesto storico e geopolitico. Giovanni Sebenico era un suddito veneziano, con ogni probabilità la sua famiglia era originaria dei territori d'oltremare della Repubblica, come del resto suggerisce chiaramente il suo nome. Sotto questo aspetto, non è certo un caso isolato. Nonostante alcune divergenze tra gli studiosi, le tradizioni accademiche italiana e croata hanno entrambe prodotto contributi significativi su diversi aspetti della vita e dell'opera di Giovanni Sebenico. Come spesso accade, molte domande restano ancora senza risposta.

Questo capitolo si propone un duplice obiettivo. In primo luogo, a sostegno del suo intento principale, la parte iniziale del capitolo cercherà di delineare alcuni elementi fondamentali del contesto storico più ampio della Dalmazia del XVII secolo, facendo affidamento sulla variegata letteratura scientifica esistente. Tale operazione mira ad illustrare la più ampia circolazione di idee e tendenze artistiche all'interno dei vasti territori della Serenissima. L'obiettivo principale del capitolo, tuttavia, è quello di offrire una lettura critica dei contributi della storiografia croata sull'argomento, analizzando in che modo le prospettive storiche e musicologiche siano state applicate alla biografia e all'eredità di Giovanni Sebenico, nonostante la generale mancanza di un approccio interdisciplinare nella ricerca accademica croata. Ciò sarà realizzato attraverso una rassegna bibliografica esaustiva della letteratura prodotta negli ultimi settant'anni, prima nella storiografia jugoslava e poi in quella croata. Il numero e l'ampiezza delle voci bibliografiche raccolte rifletteranno l'entità della ricerca svolta sull'argomento. Oltre alla letteratura specificamente dedicata a Giovanni Sebenico, questa parte offrirà anche alcune

2 Si veda: Miloš V. Velimirović, "Giovanni Sebenico (prispevek bibliografiji)," *Muzikološki zbornik 1* (1965): 49; Anna Laura Bellina, "Giovanni Sebenico o Ivan Šibenčanin? Andata e ritorno dalla Serenissima all'Europa," in *Venice, Schiavoni and the Dissemination of Early Modern Music. A Companion to Ivan Lukačić,* a cura di Vito Balić, Vincent Besson, Ennio Stipčević (Turnhout: Brepols Publishing, 2022), 219.

osservazioni sui lavori degli studiosi croati riguardanti temi culturali più generali - in particolare quelli legati alla musica - nel periodo in esame. Nel loro insieme, queste analisi aiuteranno a definire il quadro geografico e cronologico in cui Giovanni visse e operò, ma, soprattutto, intendono servire da guida per i futuri ricercatori, offrendo una panoramica della letteratura scientifica esistente. Inoltre, segnalando la ricchezza dei fondi d'archivio presenti in Inghilterra, Italia e Croazia, si auspica che nuove linee di ricerca possano, in futuro, far luce su ulteriori aspetti della vita e della carriera di questa figura enigmatica.

***

Il periodo attorno alla nascita di Giovanni Sebenico fu segnato da un notevole dinamismo nella storia dei possedimenti veneziani lungo la costa orientale dell'Adriatico, conosciuti come *Provincia di Dalmazia e Albania.* Sebbene, sulla base delle fonti disponibili, Giovanni non sia nato a Sebenico, bensì a Corbolo (Corbolone) nella terraferma veneta, il suo cognome indica chiaramente un'origine familiare nella città adriatica di Sebenico. Di conseguenza, è probabile che il contesto storico dinamico della regione abbia influenzato la sua vita, almeno indirettamente. Non si sa se abbia mai avuto contatti con persone della costa adriatica orientale, fossero esse parenti o colleghi. Tuttavia, questa possibilità rimane aperta, dal momento che molti dalmati cercarono fortuna a Venezia, mantenendo spesso i legami con la propria terra d'origine.[3] D'altra parte, anche individui provenienti dalla penisola appenninica si recavano occasionalmente nelle città costiere dell'Adriatico orientale in cerca di lavoro. Probabilmente più simile al caso di Giovanni Sebenico in senso opposto, si può citare tra gli altri Niccolò Fiorentino (1418 ca. - 1506). Benché molto più anziano di Giovanni, Niccolò giunse dalla Toscana in Dalmazia e lasciò una splendida eredità nell'architettura sacra dalmata.[4] La parte seguente del capitolo si propone di fornire una breve panoramica dei principali sviluppi storici della Dalmazia al tempo di Giovanni, con attenzione al ruolo della cultura.

---

3 Sui migranti dalmati a Venezia, si veda: Lovorka Čoralić, *U gradu Svetoga Marka. Povijest hrvatske zajednice u Mlecima* (Zagabria: Golden marketing, 2001), in particolare per i rapporti con la terra d'origine, 263-275.

4 La letteratura su Niccolò Fiorentino (Nikola Firentinac) nell'ambito dell'erudizione croata è abbondante; per la sua biografia e la letteratura corrispondente, ad esempio, si veda: Radoslav Bužančić, "Nikola Firentinac i njegova pojava u Dalmaciji," *Scripta in honorem Igor Fisković,* a cura di Miljenko Jurković, Predrag Marković (Zagabria: Università di Zagabria, 2015), 291-300.

Questo aiuterà a capire meglio l'ambiente a cui Giovanni - e molti dei suoi contemporanei con esperienze simili - sono rimasti legati, e darà un contesto utile per capire come la ricerca di oggi ha affrontato l'argomento.

Cosa stava accadendo sulla costa orientale dell'Adriatico nel periodo in cui Giovanni Sebenico visse? A seguito di una serie di lunghe e devastanti guerre con l'Impero Ottomano nel XVI secolo, la Dalmazia raggiunse il suo nadir del territorio. Era ridotta a una stretta fascia costiera, frammentata da zone sotto controllo ottomano.[5] Nonostante la sua vulnerabilità, questa linea costiera rimase un corridoio marittimo cruciale per la navigazione veneziana, mentre al tempo stesso fungeva da zona di frontiera instabile con l'Impero Ottomano.[6] [6]

Tuttavia, le città della Dalmazia, sebbene situate pericolosamente vicino a un confine ostile, continuarono a funzionare come vivaci centri urbani. Pur essendo relativamente piccole rispetto alle città della Terraferma veneziana - con popolazioni generalmente non superiori a 5.000-6.000 abitanti secondo le stime storiografiche moderne - queste città conservarono tutti gli elementi istituzionali e infrastrutturali essenziali necessari a mantenere il loro carattere urbano.[7]

---

5 Sui confini e le zone di frontiera tra Venezia e l'Impero Ottomano in Dalmazia, si veda: Seid M. Traljić, "Tursko-mletačke granice u Dalmaciji u XVI. i XVII. stoljeću," *Radovi Instituta JAZU u Zadru*, vol. XX (1973): 447-458; Seid M. Traljić, "Tursko-mletačko susjedstvo na zadarskoj krajini XVII. stoljeća," *Radovi Instituta JAZU u Zadru*, vol. IV-V (1959): 409-424; *Constructing Border Societies on the Triplex Confinium*, a cura di Drago Roksandić, Nataša Štefanec (Budapest: Central European University, Dipartimento di Storia, 2002); Drago Roksandić, *Triplex Confinium ili o granicama hrvatske povijesti 1500.-1800*. (Zagabria: Barbat, 2003); *Tolerance and Intolerance on the Triplex Confinium*, a cura di Egidio Ivetić, Drago Roksandić (Padova: CLEUP, 2007); *Life on the Ottoman Border. Essays in Honour of Nenad Moačanin*, a cura di Vjeran Kursar (Zagabria: FF Press, 2021); Maria Pia Pedani, *The Ottoman-Venetian Border (15th-18th Centuries)* (Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2017) .

6 Sui conflitti fino al XVII secolo, si veda: Benjamin Arbel, "Venice's Maritime Empire," in *A Companion to Venetian History 1400–1797*, a cura di Eric Dursteler (Leida: Brill, 2013), p. 199; Josip Vrandečić, *Borba za Jadran u ranom novom vijeku: mletačko-osmanski ratovi u venecijanskoj nuncijaturi* (Split: Facoltà di Filosofia, Dipartimento di Storia, 2013), 21-223.

7 Tomislav Raukar, "Društvene strukture u mletačkoj Dalmaciji," in: *Društveni razvoj u Hrvatskoj*, a cura di Mirjana Gross (Zagabria: Sveučilišna naklada Liber, 1981), 107-109; Egidio Ivetić, "Le comunità nello Stato da Mar adriatico," in *Comunità e società nel Commonwealth veneziano*, a cura di Gherardo Ortalli, Oliver Jens Schmitt, Ermanno Olrando (Venezia: Instituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2018), 3-13. Tuttavia, gli storici urbani generalmente non considerano la dimensione della popolazione un fattore rilevante per definire se un insediamento possa essere considerato urbano o meno, privilegiando invece le sue specifiche funzioni come criterio. Per esempio, si veda: Jan de Vries, *European Urbanization 1500-1800*

Zara fungeva da centro amministrativo e militare della provincia, mentre città come Sebenico, Traù, Spalato, Cattaro e altre comunità urbane più piccole mantenevano le proprie istituzioni comunali, oltre a organismi militari ed ecclesiastici.

Insieme, formavano parte integrante della rete urbana ininterrotta della Serenissima, che si estendeva dalla terraferma veneziana ai suoi restanti possedimenti levantini. In questo contesto, e grazie a un periodo relativamente lungo di pace formale tra la Repubblica di Venezia e l'Impero Ottomano - in particolare tra la Guerra di Cipro (1570-1573) e la Guerra di Candia (1645-1669) - la fine del XVI e la prima metà del XVII secolo videro una modesta ripresa. Il commercio e le attività di transito aumentarono, portando a una misurata rinascita delle attività artistiche, culturali e accademiche, anche se tali sviluppi rimasero di portata limitata. Questa relativa stabilità fu tuttavia interrotta dallo scoppio della Guerra di Candia nel 1645, un conflitto prolungato e costoso che colpì duramente anche la Dalmazia.[8] Sebbene Venezia alla fine perse la guerra - cedendo l'isola di Creta agli Ottomani - le sue campagne militari in Dalmazia segnarono un cambiamento significativo. Per la prima volta, le forze veneziane assunsero una posizione offensiva, ottenendo piccoli ma significativi guadagni territoriali all'interno della provincia. Questo cambiamento, pur non eliminando l'insicurezza, rappresentò un punto di svolta: permise a Venezia di proteggere meglio le sue città costiere e di spingere il fronte nell'entroterra nei successivi conflitti con gli Ottomani.

Per una più completa comprensione del periodo, è importante notare che, oltre alle perturbazioni economiche e alle difficoltà logistiche tipicamente associate al periodo bellico - come la scarsità di rifornimenti e la riduzione del commercio - la Dalmazia fu ulteriormente colpita da una devastante epidemia di peste nel 1649-1650, che causò pesanti perdite demografiche e sociali. Situata tra le principali città dalmate di Zara e Spalato, Sebenico rivestiva un'importanza strategica significativa. Oltre alla sua posizione geografica, il suo status di prospero centro economico - dovuto in

(Londra: Routledge, 2007), 49; Christopher R. Friedrichs, *The Early Modern City, 1450-1750* (Londra: Longman, 1995), 20.

8 Sulla guerra di Candia, si veda: Tea Mayhew, *Dalmatia between Ottoman and Venetian Rule*. Contado di Zara *1645-1718* (Roma: Viella, 2008), 29-48; Domagoj Madunić, *Defensiones Dalmatiae: Governance and Logistics in the Venetian Defensive System in Dalmatia During the War of Crete (1645-1669)* (Tesi di dottorato, Central European University, 2012); Vrandečić, *Borba za Jadran u ranom novom vijeku*, 47-135. Il punto di vista dei contemporanei può essere visto nel resoconto di Francesco Difnico, il nobile di Sebenico, si veda: Franjo Difnik, *Povijest Kandijskog rata u Dalmaciji*, tradotto da Duško Kečkemet (Split: Književni krug, 1986).

gran parte al fiorente commercio del sale - la rendeva un obiettivo ambito per le forze nemiche. Di conseguenza, la città non fu risparmiata dalle calamità che colpirono l'intera provincia durante questo periodo turbolento. Al contrario, Sebenico visse in prima persona l'intera portata della devastazione metaforicamente attribuita ai cavalieri dell'Apocalisse. Nel 1647, durante i primi anni della guerra, un grande esercito ottomano assediò la città. Dopo un assedio durato un mese, Sebenico respinse con successo gli assalitori in quella che le fonti contemporanee e successive spesso descrivono come una difesa "eroica" - un epiteto che sembra ben meritato. All'epoca, le fortificazioni della città erano in uno stato di abbandono, e le strutture difensive moderne furono costruite frettolosamente solo quando le forze ottomane si avvicinarono. Ciò sottolinea non solo il ruolo delle truppe veneziane e dei difensori locali, ma anche il contributo cruciale degli ingegneri militari nella sopravvivenza della città.[9]. Un'altra grave crisi non proveniva da forze nemiche, ma dall'interno dei ranghi di soldati presumibilmente alleati. Nel 1658, un reggimento di truppe papali che servivano come mercenari nell'esercito veneziano si ammutinò. Per un breve periodo, si impadronirono del controllo della città, compiendo diffusi saccheggi, distruzioni e atti di violenza, tra cui aggressioni fisiche e violenze sessuali contro i civili. Anche se la rivolta fu rapidamente repressa, lasciò una profonda e duratura cicatrice sulla città e sui suoi abitanti.[10] A queste difficoltà si aggiunse l'epidemia di peste del 1649-1650, che devastò Sebenico in modo ancora più grave di altre città dalmate. Secondo alcune fonti, ben quattro quinti della popolazione della città perirono nel giro di pochi mesi.[11] L'ultimo decennio della guerra fu relativamente calmo in Dalmazia, e negli anni Sessanta la regione iniziò a stabilizzarsi e a intraprendere una lenta ripresa.

Da un lato, la provincia - compresa Sebenico - soffriva profondamente per gli effetti combinati di guerra, epidemie e disordini sociali. Demograficamente ed economicamente indebolita, e ancora minacciata dal conflitto in corso, la Dalmazia non poteva certo essere considerata un terreno fertile per la prosperità o la fioritura culturale. D'altra parte, la regione ha dimostrato una notevole capacità di recupero. Nonostante le sfide persistenti, è rimasta coinvolta nelle correnti e negli sviluppi europei più ampi, rifiutando di rimanere indietro

9 Difnik, *Povijest Kandijskog rata*, 143-156; Madunić, *Defensiones Dalmatiae*, 89-93; Vrandečić, *Borba za Jadran*, 71-76.

10 Madunić, *Defensiones Dalmatiae*, 160-163.

11 Difnik, *Povijest Kandijskog rata*, 215-217; Slavo Grubišić, *Šibenik kroz stoljeća* (Šibenik: Muzej grada Šibenika, 1974), 102-105.

rispetto alle sue controparti continentali.[12] Sebenico rispecchia questo modello. Tuttavia, è necessario sottolineare che la seconda metà del XVII secolo fu probabilmente il periodo più turbolento della lunga storia della città, colpita dalle catastrofi sopra citate in misura maggiore rispetto ad altri centri urbani dalmati. Gli storici specializzati nella storia di Sebenico sono unanimi nell'affermare che questi eventi cambiarono significativamente la sua struttura demografica ed etnica, come mai prima e dopo. Tuttavia, la città, sebbene scossa, non fu né distrutta dalla guerra né completamente debilitata dalla peste. La sua popolazione, sebbene diminuita, non fu demoralizzata. Si riprese gradualmente, mantenne la sua identità urbana e continuò a svolgere tutte le sue funzioni civiche essenziali, comprese quelle di natura culturale, come si vedrà in seguito.[13]

Lo spazio adriatico orientale divenne parte integrante del più ampio mondo mediterraneo già quando gli antichi greci vi fondarono le loro prime colonie, il che significa che si basò in primo luogo sugli insediamenti urbani. Seguendo ininterrottamente la formazione della rete urbana per tutta l'epoca romana, entrò e visse nel Medioevo come uno spazio urbano altamente sviluppato e saldamente connesso con la sua controparte occidentale, adottando il modello delle società comunali proprio della penisola appenninica.[14] Questo fatto ha reso le città costiere dell'Adriatico orientale portatrici di vita culturale, sia come principali ricettori di tendenze straniere, sia come centri di creazione di forme locali specifiche nel campo dell'attività culturale. Nonostante le guerre veneto-ottomane e la crisi generale del Mediterraneo abbiano fortemente influenzato i movimenti culturali dell'Adriatico orientale, impedendone il progresso, esse rimasero evidentemente centri locali importanti e attivi sotto ogni aspetto, compreso quello culturale. Tuttavia, pur

12 Per un quadro più ampio della costa adriatica orientale, da l'Istria alla Bocche di Cattaro nell'età moderna, si veda: Josip Vrandečić, Miroslav Bertoša, *Dalmacija, Dubrovnik i Istra u ranome novom vijeku* (Zagabria: Leykam International, 2007).

13 Per la significativa trasformazione demografica ed etnica di Sebenico alla luce delle conseguenze delle guerre e delle epidemie della seconda metà del XVII secolo, si veda: Kristijan Juran, *Stari i novi stanovnici Šibenika i njegovih predgrađa u drugoj polovici 17. i početkom 18. Stoljeća* (Šibenik: Državni arhiv u Šibeniku, 2016).

14 Sul periodo dell'antichità, ad esempio, si veda: Mirjana Sanader, *Antički gradovi u Hrvatskoj* (Zagabria: Školska knjiga, 2001), 31-40, 49-82, 89-112, 119-136; Mate Suić, *Antički grad na istočnom Jadranu* (Zagabria: Golden marketing, 2003). Per quanto riguarda il periodo medievale, tra le altre sintesi che prendono in considerazione l'intero spazio medievale croato, la più completa può essere considerata quella scritta da Tomislav Raukar che si concentra in modo significativo proprio sulla Dalmazia, si veda: Tomislav Raukar, *Hrvatsko srednjovjekovlje: prostor, ljudi, ideje* (Zagabria: Školska knjiga, 1997).

essendo saldamente legato a Venezia come principale trasmettitore di informazioni e novità dall'Occidente, il centro stesso riceveva esperienze dalla direzione opposta.[15] Sebbene tutti gli studiosi accettino il fatto che, dopo il Rinascimento, la Dalmazia abbia vissuto una certa stagnazione a tutti i livelli della produzione culturale, concordano anche sul fatto che abbia comunque conservato la continuità, solo su scala minore, implementando il Barocco in ogni aspetto dello sviluppo culturale.[16] Per quanto riguarda la musica, dominava quella sacra. Molti musicisti sia locali che stranieri svolgevano la loro carriera nelle cattedrali e nei monasteri di tutte le città dell'Adriatico orientale, principalmente come esecutori, occasionalmente componendo o insegnando musica ai membri più giovani della città.[17] Tuttavia, la musica profana - sia nelle case private sia in contesti pubblici - esisteva indubbiamente ed era eseguita da vari individui, appartenenti tanto all'élite quanto al popolo, come è evidente da diverse fonti archivistiche che rivelano la cultura materiale della popolazione urbana.[18]

---

15 Sui croati come partecipanti attivi ai processi culturali veneziani, si veda: Lovorka Čoralić, *Hrvatski prinosi mletačkoj kulturi* (Zagabria: Dom i svijet, 2003). Per i vari aspetti degli scambi culturali tra le sponde dell'Adriatico, si veda la serie di raccolte di documenti dedicati all'argomento*: Književnost, umjetnost, kultura između dviju obala Jadrana i dalje od mora / Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico ed oltre,* vol. I-VII (Zara: Sveučilište u Zadru, 2008-2023).

16 Naturalmente la letteratura su questi argomenti è abbondante, quindi a titolo esemplificativo si riportano alcuni titoli di base. Per le arti visive, si veda*:* Kruno Prijatelj, *Kroz povijest umjetnosti u Dalmaciji (XIII-XIX st.) (*Split: Književni krug, 1995), 288-479; Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj (*Zagabria: Sveučilišna naklada Liber, 1982), 651-868. Per la storia della letteratura, un po' datata, ma ancora piuttosto coerente, si veda*: Slavko Ježić, Hrvatska književnost od početka do danas* (Zagabria: Grafički zavod Hrvatske, 1993), 117-157. Per una panoramica generale dei processi culturali croati della prima età moderna, comprese le terre croate continentali, si veda*: Hrvatska i Europa. Kultura, znanost, umjetnost*, vol. 3 Barok i prosvjetiteljstvo (XVII. i XVIII. stoljeće), a cura di Ivan Golub (Zagabria: HAZU, 2003).

17 Per una panoramica con i nomi dei principali musicisti, insieme ad alcune opere citate negli atti, si veda: Vjera Katalinić, "Glazbena kultura u hrvatskim zemljama," in *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost, umjetnost,* vol. 3 Barok i prosvjetiteljstvo (XVII. i XVIII. stoljeće), a cura di Ivan Golub (Zagabria: HAZU, 2003), 706-711; Ennio Stipčević, "Glazba i glazbenici XVII. stoljeća," in *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost, umjetnost,* vol. 3 Barok i prosvjetiteljstvo (XVII. i XVIII. stoljeće), a cura di Ivan Golub (Zagabria: HAZU, 2003), 717-726.

18 Per quanto riguarda la musica profana, Zara e le pratiche musicali dei suoi abitanti nel contesto della vita quotidiana ne offrono una prova. Si veda: Filip Novosel, *Život dalmatinskoga grada u 17. stoljeću. Društvo i svakodnevica Zadra u pozadini vojnih zbivanja za vrijeme Kandijskoga rata (1645. - 1669.*) (Zagabria: Hrvatski institut za povijest, 2024), 261-262. Si veda anche: Katalinić, "Glazbena kultura u hrvatskim zemljama," 715-716.

A differenza di molti altri centri urbani dell'Adriatico orientale, Sebenico era particolare in quanto priva di una tradizione antica, poiché fu fondata nell'XI secolo dalla dinastia regnante croata medievale. Ciononostante, fu rapidamente integrata nella più ampia rete urbana, diventando gradualmente una delle città più grandi e importanti dell'Adriatico orientale.[19] Ai tempi di Giovanni Sebenico, Sebenico vantava già una lunga tradizione di successi culturali in architettura, pittura, letteratura e musica, allineandosi così ad altri centri urbani come Zara, Traù, Spalato, alcune città delle isole come Lesina e, soprattutto, Dubrovnik. Per quanto riguarda le influenze barocche nella vita culturale di Sebenico, si può affermare che la città si inserisce nel più ampio quadro dell'area adriatica orientale sopra descritto - una certa decadenza, ma anche una produttività costante, unita a una riuscita assimilazione delle tendenze europee senza ritardi.[20] Naturalmente, anche la vita musicale cittadina seguiva questo andamento. Era evidente la predominanza della musica sacra, e molti musicisti noti - insieme ad anonimi - eseguivano e componevano musica dell'epoca nelle chiese di Sebenico, contribuendo così anche, implicitamente, alla musica profana. Molti compositori ed esecutori dell'epoca sono oggi conosciuti, ma uno dei più celebri e influenti resta Ivan Lukačić. Sebbene abbia lasciato la città in un certo momento per prestare servizio a Spalato, lasciò comunque un'impronta nella musica di Sebenico, seguendo le orme del suo predecessore, il celebre compositore rinascimentale Julije Skjavetić, ma in chiave barocca.[21]

---

19 Per una panoramica della storia di Šibenik dal Medioevo alla caduta della Repubblica di Venezia, si veda: Slavo Grubišić, *Šibenik kroz stoljeća*, 7-120; Frano Dujmović, "Postanak i razvoj Šibenika od 1066. do 1409. godine," in *Šibenik, spomen zbornik o 900. obljetnici*, a cura di Slavo Grubišić (Šibenik: Muzej grada Šibenika, 1976), 75-120; Slavo Grubišić, "Šibenik i Venecija 1409. - 1412. godine," in *Šibenik, spomen zbornik o 900. obljetnici*, a cura di Slavo Grubišić (Šibenik: Muzej grada Šibenika, 1976), 121-131; Grga Novak, "Šibenik u razdoblju mletačke vladavine (1412. - 1797.)," in *Šibenik, spomen zbornik o 900. obljetnici*, a cura di Slavo Grubišić (Šibenik: Muzej grada Šibenika, 1976), 133-288.

20 Uno studio complessivo sull'arte e la letteratura barocca a Šibenik non è ancora disponibile, ma molte informazioni si possono trovare nelle suddette sintesi sulla Dalmazia e sulla Croazia in generale. Per ora, lo studio più approfondito sull'arte barocca a Šibenik è: Ana Šitina, *Slikarstvo 16. i 17. stoljeća u Šibenskoj biskupiji* (Tesi di dottorato, Università di Zara, 2020). Si veda anche: Radoslav Tomić, "Slikar Angelo Mancini," in *Šibenik od prvog spomena. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa 950 godina od prvog spomena Šibenika*, a cura di Iva Kurelac (Šibenik: Muzej grada Šibenika, 2018), 509-519.

21 Sulla musica del XVI e XVII secolo a Šibenik, con particolare attenzione a Giovanni Sebenico, si veda: Lovro Županović, "Iz glazbene prošlosti Šibenika," in *Šibenik, spomen zbornik o 900. obljetnici*, a cura di Slavo Grubišić (Šibenik: Muzej grada Šibenika, 1976), 503-511. Per l'elenco dei musicisti attivi a Šibenik nel XVII secolo, si veda: Lovro Županović, "Crkvena glazba

***

Poiché non esiste uno studio completo e approfondito dedicato a Giovanni Sebenico, nella maggior parte dei casi egli viene inserito in un contesto più ampio. Pertanto, tutti gli studi che lo citano sono in realtà studi sulla cultura croata in generale o più specificamente sulla musica dell'epoca. In quest'ottica sarà composta la parte principale di questo capitolo. Fornendo una panoramica dettagliata dei risultati della letteratura scientifica contemporanea su Giovanni Sebenico, verrà rivelato lo stato del contributo croato alla sua biografia. Va subito detto che la ricerca su Giovanni Sebenico nei circoli accademici jugoslavi e poi croati è insufficiente.

Ribadisco il concetto che uno studio completo, una monografia, che copra la sua biografia personale o professionale, o più auspicabilmente entrambe, attendono ancora di essere scritti. Inoltre, se si approfondisce l'analisi dei lavori esistenti, risulta evidente che gli studi su Giovanni Sebenico scritti finora dopo che Miloš V. Velimirović ha pubblicato nel 1965 il suo articolo sulla rivista slovena *Muzikološki zbornik (Raccolta musicologica)*, qui già citato, sono piuttosto ripetitivi. Inoltre, nonostante fosse sicuramente noto agli studiosi croati del periodo antecedente la seconda guerra mondiale attraverso la letteratura italiana della fine del XVIII e del XIX secolo, Giovanni Sebenico non è stato adeguatamente riconosciuto. Ad esempio, lo studioso di fine Ottocento Franjo Ksaver Kuhač ha inserito Sebenico nel suo ampio dizionario *Biografski i muzikografski slovnik*[22] (*dizionario biografico e musicografico*), ma non c'è alcuna menzione di lui né nella prima sintesi musicologica croata di Božidar Širola, *Pregled povijesti hrvatske muzike parentesi (panoramica della storia della musica croata),* pubblicata nel 1922, né nelle opere di uno dei pionieri della storia croata contemporanea della musica - Dragan Plamenac, lo scopritore del famoso musicista croato del primo Seicento Ivan Lukačić.[23]

---

i crkveni glazbenici u Šibeniku," in *Sedam stoljeća Šibenske biskupije. Zbornik radova sa znanstvenog skupa Šibenska biskupija od 1298. do 1998.*, a cura di Josip Ćuzela (Šibenik: Gradska knjižnica 'Juraj Šižgorić', 2001), 971. Lukačić ha attirato molta attenzione nella musicologia e nella storiografia musicale croata. Per una sua breve biografia e una bibliografia estesa, si veda: Marijana Pintar, "Lukačić, Ivan," in *Hrvatski biografski leksikon*, vol. 9, a cura di Nikša Lučić (Zagabria: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021), 150-153.

22 La morte ha impedito a Kuhač di portare a termine questo grande progetto, che non è mai stato pubblicato. Su questo progetto, si veda: Vera Bonifačić, "Biografski i muzikografski slovnik Franje Kuhača," *Vjesnik bibliotekara Hrvatske* 18, no. 1-2 (1972): 35-48; Lovro Županović, *Stoljeća hrvatske glazbe* (Zagabria: Školska knjiga, 1980), 80. Di questo libro esiste anche una traduzione in inglese, si veda: Lovro Županović, *Centuries of Croatian Music*, 2 vols. (Zagabria: Music Information Center, 1984-1989), con Giovanni Sebenico nel primo volume.

23 Si veda: Božidar Širola, *Pregled povijesti hrvatske muzike* (Zagabria: Edition Rirop, 1922); Dragan Plamenac, *Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji. Osam studija* (Split: Književni krug, 1998).

Tuttavia, sarebbe ingiusto affermare che dopo il testo di Velimirović mancano nuove nozioni sull'argomento. Nel corso degli anni ci sono stati dei progressi, ma si può dire che per l'esecuzione di qualsiasi nuova ricerca che possa trovare informazioni finora sconosciute, l'evidente scarsità di nuovo materiale archivistico rappresenta l'ostacolo principale. Velimirović sostiene che fino al 1663, a parte alcuni ritrovamenti, non esiste praticamente nessuna testimonianza sulla vita di Giovanni che riguardi la nascita, la giovinezza e i primi anni di studio.[24]

Tuttavia, gli storici e i musicologi croati sono riusciti a fare luce sul tema di Giovanni Sebenico e sulla sua carriera di musicista, anche se alcune affermazioni sono rimaste a livello di speculazione. Insieme a Velimirović, e dopo di lui, sono diversi gli autori che hanno dedicato almeno una parte delle loro ricerche a Giovanni Sebenico. Egli ha trovato posto nella sintesi della musica jugoslava, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji (Panoramica della storia della musica croata)*, in una parte dedicata alla musica croata scritta da Josip Andreis. Anche se molto breve, la nota su Giovanni Sebenico in quest'opera illustra perfettamente quanto questo musicista fosse sconosciuto prima di Velimirović. In particolare, Andreis si è basato sul manoscritto ottocentesco del già citato Kuhač, aggiungendogli anche un nome sbagliato: Rota-Kolunić.[25]

Nella sintesi della storia della musica croata *Stoljeća hrvatske glazbe (Secoli di musica croata)*, l'autore, il famoso musicologo croato Lovro Županović, ha affermato che con l'opera di Velimirović è rinato Giovanni Sebenico, prima di allora, immeritatamente, era solo vagamente, presente nella storia della musica contemporanea. Seguendo le ipotesi di Velimirović che alcune composizioni di Sebenico del suo periodo in Inghilterra potessero trovarsi a Oxford, Županović condusse ricerche in quella direzione, ma senza alcun successo.[26]

Negli atti del suo testo, Županović si concentrò strettamente sulla musica di Sebenico, piuttosto che sulla sua vita,[27] dandogli ulteriore sostegno nella sua successiva edizione delle partiture da lui preparate per la

24 Velimirović, "Giovanni Sebenico," 50.

25 Josip Andreis, Dragotin Cvetko e Stana Đurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* (Zagabria: Školska knjiga, 1962), 34. Kolunić è un cognome della famiglia nobile croata medievale. Lo stesso cognome compare a Sebenico nel XV secolo, ma tra i cittadini, piuttosto che tra i patrizi, con il più famoso di questa linea il cartografo Martin Kolunić Rota, si veda Pejo Čošković, "Kolunić," in *Hrvatski biografski leksikon*, vol. 7, a cura di Trpimir Macan (Zagabria: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2009), 541-543. Non è chiaro come Kuhač abbia collegato Giovanni Sebenico a questo cognome.

26 Županović, *Stoljeća hrvatske glazbe*, 80.

27 *Ibid*, 81-85.

musica barocca croata, tra cui la *Lauda Jerusalem Dominum* e il *Responsorio di S. Antonio di Padova* di Giovanni Sebenico.[28] Ancora una volta, Josip Andreis nei quattro volumi della sua opera *Povijest glazbe (Storia della musica croata)*, l'ultima dedicata strettamente alla musica croata, menzionò ancora una volta Giovanni Sebenico, questa volta senza l'errato nome particolare e con una biografia più estesa basata per lo più sulle scoperte di Velimirović .[29]

Tuttavia, sono Ennio Stipčević, Vjera Katalinić e Stanislav Tuksar ad aver dedicato la maggiore attenzione a Giovanni Sebenico negli ultimi tre decenni, contestualizzando principalmente la sua vita e la sua opera in un ambito più ampio della storia della musica italiana e inglese o discutendone una certa parte da varie prospettive.

Ennio Stipčević, sebbene nella sua ricerca sulla musica barocca croata si sia concentrato principalmente sul predecessore di Sebenico, Ivan Lukačić, fornisce anche spunti sul ruolo di Sebenico nei circoli musicali dell'epoca e parla delle sue migrazioni dall'Italia all'Inghilterra e viceversa. Stipčević cita Sebenico in diverse sue opere come uno dei musicisti più importanti della fine del XVII secolo che hanno fatto carriera all'estero. In una delle sue prime sintesi sulla musica nella prima Croazia moderna, *Hrvatska glazbena kultura 17. stoljeća (Cultura musicale croata del XVII secolo)*, Stipčević fornisce una breve panoramica biografica della vita e della carriera di Sebenico, sottolineando il suo ruolo nel contesto del fenomeno dei musicisti croati all'estero. Affermando che la qualità di alcune sue composizioni, senza specificare quali esattamente, può essere paragonata ai più alti risultati musicali dell'epoca, segue e ribadisce la prospettiva di Županović.[30]

Inoltre, Stipčević cita Giovanni Sebenico nelle sue altre due opere sintetiche - *Hrvatska glazba (Musica croata) e Hrvatska glazba ranoga novoga vijeka (Musica croata del primo Novecento)*, dedicandogli la stessa attenzione nel contesto del ruolo dei musicisti croati all'estero, ma senza offrire alcuna nuova informazione.[31] Sebbene non abbia proseguito le ricerche su Giovanni Sebenico dopo la pubblicazione del suo articolo *Giovanni Sebenico - un allievo di Legrenzi?* Vjera Katalinić, con questo unico testo, ha dato un importante contributo alle

28 Lovro Županović, *Spomenici hrvatske glazbene prošlosti II. Iz renesanse u barok* (Zagabria: Društvo hrvatskih skladatelja, 1971), 37-64; Lovro Županović, *Spomenici hrvatske glazbene prošlosti IX. Iz baroka u romantiku* (Zagabria: Društvo muzičkih radnika Hrvatske, 1978), 1-34.
29 Josip Andreis, *Povijest hrvatske glazbe*, vol. IV (Zagabria: Sveučilišna naklada Liber, 1989), 97-98.
30 Ennio Stipčević, *Hrvatska glazbena kultura 17. stoljeća* (Split: Književni krug, 1992), 130-131, 141.
31 Ennio Stipčević, *Hrvatska glazba. Povijest hrvatske glazbe do 20. stoljeća* (Zagabria: Školska knjiga, 1997), 112-113; Ennio Stipčević, *Hrvatska glazba ranoga novoga vijeka* (Zagabria: Fakultet hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu, 2022), 119-121.

discussioni sulla vita e la carriera di Sebenico.[32] Tuttavia, non lo ha completamente ignorato nei lavori futuri, e ha menzionato Giovanni nel suo testo pubblicato nella sintesi dei processi culturali e scientifici del Barocco croato e dell'Illuminismo, già citato qui, così come Ennio Stipčević nella stessa pubblicazione.[33] Infine, Stanislav Tuksar ha recentemente dedicato la sua attenzione in alcuni studi a Giovanni Sebenico. Pur non concentrandosi esclusivamente su Sebenico, Tuksar lo inserisce nel contesto dei musicisti croati che lavorarono all'estero, inserendo Giovanni nella lista dei più importanti musicisti europei dell'epoca originari delle terre croate.[34]

Per ora, questo è quanto di più concreto è stato scritto su Giovanni Sebenico nella letteratura accademica croata. Tuttavia, alcuni studi relativamente più recenti per qualche motivo lo hanno omesso, come i due voluminosi studi *The Croatian Music and Musicians (La musica e i musicisti croati)* di Emil Čić e *Discussions and Contributions from Older Croatian Musical Past (Discussioni e contributi dal passato musicale croato più antico)* di Miho Demović.[35]

Tuttavia, Sebenico ha indubbiamente trovato il suo posto negli studi sulla musica barocca croata. Per sottolineare ancora di più questa importanza, oltre agli autori citati e ai loro studi, per lo più basati sui loro risultati, vanno segnalate anche alcune opere enciclopediche su Giovanni Sebenico. Il suo nome si trova nel *The Lexicon of Yugoslav Musiic (Lessico della musica jugoslava),* con una breve biografia e una panoramica dell'opera musicale. Inoltre, Giovanni Sebenico è stato inserito nel L*essico biografico croato* e persino in *The General Encyclopedia of the Yugolslav Institute of Lexicography* (*Enciclopedia generale dell'Istituto jugoslavo di lessicografia*).[36]

---

32 Vjera Katalinić, "Giovanni Sebenico - a Pupil of Legrenzi? (Giovanni Sebenico un allievo di Legrenzi?)," in *Giovanni Legrenzi e la Capella ducalle di San Marco. Atti dei convegni internazionali di studi - Venezia 1990, Clusone 1990)*, a cura di Francesco Passadore, Francesco Rossi (Firenze: Leo S. Olschi Editore, 1994), 189-199.

33 Katalinić, "Glazbena kultura u hrvatskim zemljama," 711-712; Stipčević, "Glazba i glazbenici XVII. stoljeća," 724-725.

34 Stanislav Tuksar, "Croatian Musicians in Venice, Rome and Naples during the Period 1650-1750," in *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750)*, a cura di Anne-Madeleine Goulet and Gesa Zur Nieden (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2015), 206-207.

35 Emil Čić, *Hrvatska glazba i glazbenici. Stotinu izabranih članaka* (Split: Naklada Bošković, 2005); Miho Demidović, *Rasprave i prilozi iz starije hrvatske glazbene prošlosti* (Zagabria: Glas Koncila, 2007).

36 "Šibenčanin (Sebenico), Dominik Ivan (Domenico Giovanni)," in *Leksikon jugoslavenske muzike*, vol. 2 (Zagabria: Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", 1984), 400-401. Ivona Ajanović-Malinar, "Ivan Šibenčanin," in *Hrvatski biografski leksikon* (online). Ultimo accesso il 23 maggio 2025. https://hbl.lzmk.hr/clanak/ivan-sibencanin; "Šibenčanin, Dominik Ivan," in *Opća enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda*, vol. 8 (Zagabria: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1982), 18-19.

Anche un pubblico più vasto ha avuto modo di conoscere Giovanni Sebenico, ovvero alcuni quotidiani o settimanali lo hanno citato un paio di volte. Nel 1969 fu citato in *Telegram*, giornale jugoslavo dedicato a questioni culturali, dove fu pubblicata la sua lettera alla reggente sabauda Jeanne Baptiste de Nemours, e una volta dopo la caduta della Jugoslavia, nel 1997, nel quotidiano croato *Večernji list*, con un titolo un po' sensazionalistico "La prima opera croata trovata!".[37] In ogni caso, anche una menzione così rara e parziale sulla stampa quotidiana indica che Giovanni Sebenico era almeno in qualche misura una figura familiare al grande pubblico, non solo ai musicisti e agli storici della musica specializzati nel periodo barocco.

Nonostante le ricerche siano ancora insufficienti, l'interesse degli studiosi croati per Giovanni Sebenico esiste ancora oggi, ed è più o meno costante dagli anni Sessanta ad oggi, il che dimostra sicuramente che egli è riconosciuto come una figura importante quando si parla di musica croata non solo specificamente del periodo barocco, ma in termini più generali. Tuttavia, per condurre qualsiasi ricerca che possa far emergere nuove nozioni su Giovanni Sebenico, il problema rimane la scarsità di fonti. Dopo aver scavato negli archivi croati, italiani e inglesi, sembra che le ricerche abbiano esaurito i punti più ovvi. Tuttavia, poiché una delle sue opere è stata scoperta nel Museo Moravské di Brno,[38] ci si può aspettare che i luoghi inaspettati siano quelli che oggi nascondono la musica di Sebenico o qualsiasi altra informazione su di lui.

Pertanto, la ricerca non si esaurisce con le opere qui presentate, ma deve piuttosto proseguire in varie nuove direzioni, avendo già solide basi che forniscono un buon inizio. Certamente, Giovanni Sebenico non è l'unico musicista della prima età moderna all'interno della cultura croata la cui vita e il cui lavoro necessitano di maggiore attenzione da parte degli studiosi. Inoltre, anche se rimane un individuo un po' particolare nella storia della musica croata, poiché è ovvio che non è nato a Sebenico e non ci sono prove che la sua opera abbia in qualche modo influenzato direttamente i processi di sviluppo musicale in Dalmazia, questo non è il motivo per espellerlo e cancellare il suo nome dalla lunga serie di musicisti croati dei secoli passati. Al contrario, egli dovrebbe essere considerato come uno

37 Lovro Županović, "Tko je bio orguljaš i skladatelj Ivan Šibenčanin?," *Telegram*, X (marzo 28, 1969): 21; Davor Merkaš, "Pronađena prva hrvatska opera!," *Večernji list* 41 (marzo 23, 1997): 19.
38 Tuksar, "Croatian Musicians," 206.

dei tanti provenienti da uno Stato eterogeneo come la Repubblica di Venezia, che viaggiò alla ricerca di conoscenze e, successivamente, di lavoro in tutta Europa. A questo proposito, negli ultimi dieci anni, in Croazia è stato compiuto un certo sforzo.

Collaborando saldamente con studiosi all'estero, sia come collaboratori di conferenze e autori di raccolte di articoli, sia come organizzatori e curatori delle stesse attività, hanno raggiunto risultati significativi nella comprensione della vasta mobilità dei musicisti provenienti dalle terre croate durante l'epoca premoderna, tra cui Giovanni Sebenico. I risultati che riguardano direttamente Giovanni Sebenico sono già stati sottolineati in questa sede, ma anche altri che non si concentrano su di lui dovrebbero essere almeno menzionati. Per dare un quadro più chiaro, molta attenzione proprio alle migrazioni è stata data in tre innovative raccolte di saggi pubblicate nel 2016: *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe (Mobilità dei musicisti e migrazioni musicali nell'Europa dell'inizio dell'età moderna). Biographical Patterns and Cultural Exchange, Music Migration in Early Modern Age (Modelli biografici e scambi culturali, migrazione musicale nell'età moderna). Centres and Peripheries - People, Work, Styles, Paths of Dissemination and Influence and Music Migrations in the Early Modern Age: People, Markets, Patterns and Styles (Centri e periferie – Persone, lavoro, stili, percorsi di diffusione e influenza e migrazioni musicali nell'età moderna: persone, mercati, modelli e stili)* come progetto congiunto di circoli di studiosi principalmente tedeschi, polacchi e croati.[39]

Alcuni anni dopo, un'altra raccolta di saggi, dedicata alla musicologa croata Vjera Katalinić, è stata pubblicata con un'ulteriore ricerca sulle migrazioni musicali all'interno dei processi culturali europei con il titolo *Glazba, migracije i europska kultura (Musica, migrazioni e cultura europea)*.[40]

I processi premoderni riguardanti la musica sono ben trattati in tutti e quattro i libri qui citati, contestualizzando quindi anche il percorso di vita di Giovanni Sebenico.

---

39 *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchange*, a cura di Geas zur Nieden, Berthold Over (Bielefeld: Transcript Verlag, 2016); *Music Migration in Early Modern Age. Centres and Peripheries - People, Work, Styles, Paths of Dissemination and Influence*, a cura di Jolanta Guzy-Pasiak, Aneta Markuszewska (Warsaw: Liber Pro Arte, 2016); *Music Migrations in the Early Modern Age: People, Markets, Patterns and Styles*, a cura di Vjera Katalinić (Zagabria: Hrvatsko muzikološko društvo, 2016).

40 *Glazba, migracije i europska kultura*, a cura di Ivano Cavallini, Jolanta Guzy-Pasiak, Harry White (Zagabria: Hrvatsko muzikološko društvo, 2020).

Come nel caso della storia culturale italiana e inglese, anche Giovanni Sebenico rimane indiscutibilmente una figura significativa nel panorama musicale della cultura croata del tardo XVII secolo. Sebbene, come già detto più volte, non abbia lavorato all'interno delle istituzioni dalmate, né vi abbia composto la sua musica, rimane un musicista cardine la cui carriera riflette l'interconnessione tra i processi culturali croati e le più ampie tendenze europee dell'epoca. Naturalmente, è vero anche il contrario: le influenze straniere - in primo luogo quelle italiane - giocarono un ruolo fondamentale nel plasmare l'ambiente culturale dell'Adriatico orientale.[41]

L'emergere di Giovanni Sebenico nel mondo della musica rafforza ciò che è già assodato: lo spazio europeo della prima età moderna era caratterizzato da ampi trasferimenti di persone e idee. Inoltre, la sua carriera illustra ulteriormente il fenomeno della mobilità tra gli artisti e gli studiosi del periodo. Tuttavia, questo capitolo ha anche mostrato che la vita e l'opera di Giovanni Sebenico rimangono insufficientemente studiate, lasciando molte domande senza risposta e mettendo in evidenza numerose aree aperte a ulteriori indagini accademiche sia nella storia che nella musicologia. Mentre la questione della sua origine può essere di minore importanza per la comprensione della musica del XVII secolo in sé, sarebbe di notevole interesse se si potessero stabilire connessioni di Giovanni Sebenico con l'Adriatico orientale - sia attraverso i discendenti espatriati in Italia come Giovanni stesso, sia attraverso quelli rimasti in Dalmazia. Altrettanto intrigante è la possibilità che egli abbia incontrato il giovane Henry Purcell, un legame che, se confermato, getterebbe ulteriore luce sulle reti culturali del periodo e sul posto di Giovanni al loro interno.

A seguito di questa breve analisi della storiografia croata relativa alla biografia e alla produzione musicale di Giovanni Sebenico, va sottolineato che le ricerche esistenti sono rimaste strettamente entro i confini della musicologia e della storia della musica. Tuttavia, la sua vita solleva interrogativi che vanno ben oltre tali ambiti disciplinari. Dal punto di vista di uno storico che opera all'interno della tradizione storiografica croata, diventa evidente che Giovanni Sebenico dovrebbe essere esaminato in modo più olistico -

41 Naturalmente, bisogna tenere presente che l'influenza italiana andava ben oltre i confini dell'Adriatico. Per esempio, si veda: *Studies on the reception of Italian music in central-eastern Europe in the 16th and 17th century*, a cura di Marina Toffetti (Kraków: Musica Iagellonica, 2018); Margaret Mabbett, "Italian Musicians in Restoration England (1660-90)," *Music & Letters* vol. 67, no 3 (1986): 237-247. In quest'ultima opera Giovanni Sebenico è citato in diverse occasioni nel contesto dei musicisti italiani in Inghilterra.

come una figura emblematica del suo tempo. La vita e l'opera degli intellettuali della prima età moderna, categoria alla quale Giovanni Sebenico apparteneva, rappresentano un campo di indagine ricco, che si estende alla storia culturale, sociale e persino a quella della vita quotidiana. Questi individui, mossi da ambizioni creative ma spesso limitati dalla scarsa comprensione pubblica e da una remunerazione inadeguata per i loro servizi, erano frequentemente costretti a un costante movimento alla ricerca di occupazione in tutta Europa e oltre. Coloro che non riuscivano a padroneggiare, con termini odierni, le competenze legate all'autopromozione e a creare una rete di contatti, si trovavano spesso in posizioni precarie, talvolta sul filo della sussistenza. Al contrario, chi disponeva di maggiore fortuna o abilità nel navigare il panorama sociale poteva raggiungere posizioni di influenza, stringere legami con mecenati dell'élite e assicurarsi ricchezza e prestigio. Come questi individui affrontavano le molteplici sfide del loro tempo, come venivano percepiti all'interno della società della prima età moderna, come si vedevano e interagivano tra loro, e come operavano nei contesti turbolenti dell'Europa dell'epoca - sono solo alcune delle tante domande ancora da esplorare. E ciò non vale solo per Giovanni Sebenico, ma anche per molti suoi contemporanei della costa adriatica orientale. Molto lavoro attende quindi i futuri studiosi. Tuttavia, la ricchezza delle fonti d'archivio continua a offrire vastissime e affascinanti opportunità di nuove scoperte. Per realizzare tale potenziale, sarà però necessaria una collaborazione interdisciplinare e transdisciplinare - che colleghi studiosi delle scienze umane e sociali e coinvolga metodologie diverse, al fine di comprendere più pienamente figure come Giovanni Sebenico e il mondo in cui vissero.

***

In conclusione, va sottolineato che lo scambio culturale tra le due sponde dell'Adriatico ha radici profonde, che risalgono al Medioevo e continuano ben oltre l'epoca di Giovanni Sebenico e dei suoi contemporanei. In altre parole, il primo periodo moderno rappresenta solo un capitolo di un processo storico molto più lungo. Tuttavia, qualsiasi ulteriore esplorazione di questa traiettoria più ampia esula dallo scopo del presente studio e dovrà essere affidata a future ricerche. Ciononostante, Giovanni Sebenico si presenta - insieme a molti altri - come un paradigma esemplare di questi processi culturali in continuo sviluppo. È evidente che tali scambi sono tutt'altro che conclusi; al contrario, persistono ancora oggi, nonostante i numerosi sconvolgimenti avvenuti nei secoli, che hanno portato profon-

di cambiamenti in ogni aspetto della vita, sia in Italia che in Croazia, così come in tutta Europa in senso più ampio. Inoltre, con l'avvento dei nuovi media e il rapido progresso delle tecnologie della comunicazione, stiamo assistendo a queste interazioni culturali in modo più visibile e frequente che mai - quotidianamente e in tutti gli ambiti. Ciò è evidente non solo in quella che potremmo definire cultura "alta", ma anche nella cultura popolare, che continua a testimoniare duraturi influssi interculturali.[42] Sebbene i collegamenti diretti tra i musicisti barocchi e quelli contemporanei possano non apparire immediatamente evidenti, entrambe le epoche di trasmissione culturale riflettono chiaramente la natura durevole dello scambio, del contatto e della migrazione di persone, idee e saperi attraverso quello che, ai tempi di Giovanni Sebenico, era noto come *Golfo di Venezia.*

42 Sull'influenza della cultura popolare italiana su quella jugoslava nella seconda metà del XX secolo, si veda lo studio brillante di Anita Buhin: Anita Buhin, *Yugoslav Socialism "Flavoured with Sea, Flavoured with Salt". Mediterranization of Yugoslav Popular Culture in the 1950s and 1960 under Italian Influence* (Zagabria: Srednja Europa, 2022).

Bibliografia[43]

Ajanović-Malinar, Ivona. "Ivan Šibenčanin." In *Hrvatski biografski leksikon* (online). Last accessed on 23rd May 2025. https://hbl.lzmk.hr/clanak/ivan-sibencanin.

Andreis, *Josip. Povijest hrvatske glazbe*, vol. IV. Zagabria: Sveučilišna naklada Liber, 1989.

Andreis, Josip, Dragotin Cvetko, Stana Đurić-Klajn. *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagabria: Školska knjiga, 1962.

Arbel, Benjamin. "Venice's Maritime Empire." In *A Companion to Venetian History 1400-1797*, a cura di Eric Dursteler, 125-253. Leiden: Brill, 2013.

Bellina, Anna Laura. "Giovanni Sebenico o Ivan Šibenčanin? Andata e ritorno dalla Serenissima all'Europa." In *Venice, Schiavoni and the Dissemination of Early Modern Music. A Companion to Ivan Lukačić*, a cura di. Vito Balić, Vincent Besson, Ennio Stipčević, 219-231. Turnhout: Brepols Publishing, 2022.

Bonifačić, Vera. "Biografski i muzikografski slovnik Franje Kuhača." *Vjesnik bibliotekara Hrvatske* 18, no. 1-2 (1972): 35-48.

Buhin, Anita. *Yugoslav Socialism "Flavoured with Sea, Flavoured with Salt". Mediterranization of Yugoslav Popular Culture in the 1950s and 1960 under Italian Influence*. Zagabria: Srednja Europa, 2022.

Bužančić, Radoslav. "Nikola Firentinac i njegova pojava u Dalmaciji." In *Scripta in honorem Igor Fisković,* a cura di Miljenko Jurković, Predrag Marković, 291-300. Zagabria; University of Zagabria, 2015.

Constructing Border Societies on the Triplex Confinium, a cura di Drago Roksandić, Nataša Štefanec. Budapest: Central European University, History Department, 2002.

Čić, Emil. *Hrvatska glazba i glazbenici. Stotinu izabranih članaka.* Split: Naklada Bošković, 2005.

Čoralić, Lovorka. *Hrvatski prinosi mletačkoj kulturi*. Zagabria: Dom i svijet, 2003.

Čoralić, Lovorka. *U gradu Svetoga Marka*. *Povijest hrvatske zajednice u Mlecima*. Zagabria: Golden marketing, 2001.

43 Vorrei ringraziare la dott.ssa Vjera Katalinić e la dott.ssa Lucija Konfic della Divisione di storia della musica croata, Accademia croata delle scienze e delle arti, per il loro generoso aiuto nel fornirmi preziosi consigli utili sulla letteratura nel campo della storia della musica.

Čošković, Pejo. "Kolunić." In *Hrvatski biografski leksikon*, vol. 7, a cura di Trpimir Macan, 541-543. Zagabria: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2009.

Demidović, Miho. *Rasprave i prilozi iz starije hrvatske glazbene prošlosti.* Zagabria: Glas Koncila, 2007.

Difnik, Franjo. *Povijest Kandijskog rata u Dalmaciji*, tradotto da Duško Kečkemet. Split: Književni krug, 1986.

Dujmović, Frano. "Postanak i razvoj Šibenika od 1066. do 1409. godine." In *Šibenik, spomen zbornik o 900. obljetnici*, a cura di Slavo Grubišić, 75-120. Šibenik: Muzej grada Šibenika, 1976.

Friedrichs, Christopher R. *The Early Modern City, 1450-1750*. Londra: Longman, 1995.

Glazba, migracije i europska kultura, a cura di Ivano Cavallini, Jolanta Guzy-Pasiak, Harry White. Zagabria: Hrvatsko muzikološko društvo, 2020.

Grubišić, Slavo. "Šibenik i Venecija 1409. - 1412. godine." In *Šibenik, spomen zbornik o 900. obljetnici*, a cura di Slavo Grubišić, 121-131. Šibenik: Muzej grada Šibenika, 1976.

Grubišić, Slavo. *Šibenik kroz stoljeća*. Šibenik: Muzej grada Šibenika, 1974.

Horvat, Anđela, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj. *Barok u Hrvatskoj*. Zagabria: Sveučilišna naklada Liber, 1982.

Hrvatska i Europa. Kultura, znanost, umjetnost, vol. 3 Barok i prosvjetiteljstvo (XVII. i XVIII. stoljeće), a cura di Ivan Golub. Zagabria: HAZU, 2003.

Ivetić, Egidio. "Le comunità nello Stato da Mar adriatico." In: *Comunità e società nel Commonwealth veneziano*, a cura di Gherardo Ortalli, Oliver Jens Schmitt, Ermanno Olrando, 3-13. Venezia: Instituto veneto di science, lettere ed arti, 2018.

Ježić, Slavko. *Hrvatska književnost od početka do danas.* Zagabria: Grafički zavod Hrvatske, 1993.

Juran, Kristijan. *Stari i novi stanovnici Šibenika i njegovih predgrađa u drugoj polovici 17. i početkom 18. stoljeća*. Šibenik: Državni arhiv u Šibeniku, 2016.

Katalinić, Vjera. "Giovanni Sebenico - a Pupil of Legrenzi?," In *Giovanni Legrenzi e la Capella ducalle di San Marco. Atti dei convegni internazionali di studi - Venezia 1990, Clusone 1990)*, a cura di Francesco Passadore, Francesco Rossi, 189-199. Firenze: Leo S. Olschi Editore, 1994.

Katalinić, Vjera. "Glazbena kultura u hrvatskim zemljama." In *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost, umjetnost*, vol. 3 Barok i prosvjetiteljstvo (XVII. i XVIII. stoljeće), a cura di Ivan Golub, 705-716. Zagabria: HAZU, 2003.

King Arthur, An Opera in Five Acts, written by John Dryden, composed by Henry Purecell, a cura di Edward Taylor. Londra: Musical Antiquarian Society, 1843.

Književnost, umjetnost, kultura između dviju obala Jadrana i dalje od mora / Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico ed oltre, vol. I-VII. Zadar: Sveučilište u Zadru, 2008-2023.

Life on the Ottoman Border. Essays in Honour of Nenad Moačanin, a cura di Vjeran Kursar. Zagabria: FF Press, 2021.

Mabbett, Margaret. "Italian Musicians in Restoration England (1660-90)." *Music & Letters* vol. 67, no 3 (1986): 237-247.

Madunić, Domagoj. *Defensiones Dalmatiae: Governance and Logistics in the Venetian Defensive System in Dalmatia During the War of Crete (1645-1669)*. Tesi di dottorato, Central European University, 2012.

Mayhew, Tea. *Dalmatia between Ottoman and Venetian Rule*. Contado di Zara 1645-1718. Roma: Viella, 2008.

Merkaš, Davor. "Pronađena prva hrvatska opera!." *Večernji list* 41 (marzo 23, 1997).

Music Migration in Early Modern Age. Centres and Peripheries - People, Work, Styles, Paths of Dissemination and Influence, a cura di. Jolanta Guzy-Pasiak, Aneta Markuszewska. Warsaw: Liber Pro Arte, 2016.

Music Migrations in the Early Modern Age: People, Markets, Patterns and Styles, a cura di Vjera Katalinić. Zagabria: Hrvatsko muzikološko društvo, 2016.

Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. *Biographical Patterns and Cultural Exchange*, a cura di Geas zur Nieden, Berthold Over. Bielefeld: Transcript Verlag, 2016.

Novak, Grga. "Šibenik u razdoblju mletačke vladavine (1412. - 1797.)." In *Šibenik, spomen zbornik o 900. obljetnici*, a cura di Slavo Grubišić, 133-288. Šibenik: Muzej grada Šibenika, 1976.

Novosel, Filip. *Život dalmatinskoga grada u 17. stoljeću. Društvo i svakodnevica Zadra u pozadini vojnih zbivanja za vrijeme Kandijskoga rata* (1645. - 1669.). Zagabria: Hrvatski institut za povijest, 2024.

Pedani, Maria Pia. *The Ottoman-Venetian Border (15th-18th Centuries).* Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2017.

Pintar, Marijana. "Lukačić, Ivan." In *Hrvatski biografski leksikon*, vol. 9, a cura di Nikša Lučić, 150-153. Zagabria: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021.

Plamenac, Dragan. *Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji. Osam studija.* Split: Književni krug, 1998.

Prijatelj, Kruno. *Kroz povijest umjetnosti u Dalmaciji (XIII-XIX st.)*. Split: Književni krug, 1995.

Raukar, Tomislav. "Društvene strukture u mletačkoj Dalmaciji." In *Društveni razvoj u Hrvatskoj*, a cura di Mirjana Gross, 103-126. Zagabria: Sveučilišna naklada Liber, 1981.

Raukar, Tomislav. *Hrvatsko srednjovjekovlje: prostor, ljudi, ideje*. Zagabria: Školska knjiga, 1997.

Roksandić, Drago. *Triplex Confinium ili o granicama hrvatske povijesti 1500.-1800*. Zagabria: Barbat, 2003.

Sanader, Mirjana. *Antički gradovi u Hrvatskoj.* Zagabria: Školska knjiga, 2001.

Stipčević, Ennio. "Glazba i glazbenici XVII. stoljeća." In *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost, umjetnost*, vol. 3 Barok i prosvjetiteljstvo (XVII. i XVIII. stoljeće), a cura di Ivan Golub, 717-726. Zagabria: HAZU, 2003.

Stipčević, Ennio. *Hrvatska glazba. Povijest hrvatske glazbe do 20. stoljeća*. Zagabria: Školska knjiga, 1997.

Stipčević, Ennio. *Hrvatska glazbena kultura 17. stoljeća*. Split: Književni krug, 1992.

Studies on the reception of Italian music in central-eastern Europe in the 16th and 17th century, a cura di Marina Toffetti. Kraków: Musica Iagellonica, 2018.

Suić, Mate. *Antički grad na istočnom Jadranu*. Zagabria: Golden marketing, 2003.

"Šibenčanin (Sebenico), Dominik Ivan (Domenico Giovanni)." In *Leksikon jugoslavenske muzike*, vol. 2, 400-401. Zagabria: Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", 1984.

"Šibenčanin, Dominik Ivan." In *Opća enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda*, vol. 8, 18-19. Zagabria: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1982.

Širola, Božidar. *Pregled povijesti hrvatske muzike*. Zagabria: Edition Rirop, 1922.

Šitina, Ana. *Slikarstvo 16. i 17. stoljeća u Šibenskoj biskupiji.* Tesi di dottorato, University of Zadar, 2020.

Tolerance and Intolerance on the Triplex Confinium, a cura di Egidio Ivetić, Drago Roksandić. Padova: CLEUP, 2007.

Tomić, Radoslav. "Slikar Angelo Mancini." In *Šibenik od prvog spomena. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa 950 godina od prvog spomena Šibenika*, a cura di Iva Kurelac, 509-519. Šibenik: Muzej grada Šibenika, 2018.

Traljić, Seid M. "Tursko-mletačke granice u Dalmaciji u XVI. i XVII. stoljeću." *Radovi Instituta JAZU u Zadru*, vol. XX (1973): 447-458.

Traljić, Seid M. "Tursko-mletačko susja cura ditvo na zadarskoj krajini XVII. stoljeća." R*adovi Instituta JAZU u Zadru*, vol. IV-V (1959): 409-424.

Tuksar, Stanislav. "Croatian Musicians in Venice, Rome and Naples during the Period 1650-1750." In E*uropäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750)*, a cura di Anne-Madeleine Gouletm, Gesa Zur Nieden, 193-210. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2015.

Velimirović, Miloš V. "Giovanni Sebenico (prispevek bibliografiji)." *Muzikološki zbornik* 1 (1965): 49-58.

Vrandečić, Josip. *Borba za Jadran u ranom novom vijeku: mletačko-osmanski ratovi u venecijanskoj nuncijaturi.* Split: Filozofski fakultet u Splitu, Odsjek za povijest, 2013.

Vrandečić, Josip, Miroslav Bertoša. *Dalmacija, Dubrovnik i Istra u ranome novom vijeku. Zagreb*: Leykam international, 2007.

Jan de. *European Urbanization 1500-1800*. Londra: Routledge, 2007.

Županović, Lovro. *Centuries of Croatian Music*, 2 vols. Zagabria: Music Information Center, 1984-1989.

Županović, Lovro. "Crkvena glazba i crkveni glazbenici u Šibeniku." In *Sedam stoljeća Šibenske biskupije*. *Zbornik radova sa znanstvenog skupa Šibenska biskupija od 1298. do 1998*., a cura di Josip Ćuzela et al., 967-774. Šibenik: Gradska knjižnica "Juraj Šižgorić", 2001), 971

Županović, Lovro. *Spomenici hrvatske glazbene prošlosti II. Iz renesanse u barok.* Zagabria: Društvo hrvatskih skladatelja, 1971.

Županović, Lovro. *Spomenici hrvatske glazbene prošlosti IX. Iz baroka u romantiku.* Društvo muzičkih radnika Hrvatske, 1978.

Županović, Lovro. *Stoljeća hrvatske glazbe*. Zagabria: Školska knjiga, 1980.

Županović, Lovro. "Tko je bio orguljaš i skladatelj Ivan Šibenčanin?" *Telegram*, X (marzo 28, 1969).

www.mazzantilibri.it

Stampato nel mese di settembre 2025
per Mazzanti Libri