Euterpe, Aspasie et les sirènes :

polémiques autour des pratiques musicales féminines dans les églises de Venise

Caroline Giron-Panel

> « La Semaine Sainte arriva, le concours à nos Ténèbres fut nombreux. Je chantai assez bien pour exciter avec tumulte ces scandaleux applaudissements que l'on donne à vos comédiens dans leurs salles de spectacle, et qui ne devraient jamais être entendus dans les temples du Seigneur, surtout pendant les jours solennels et lugubres où l'on célèbre la mémoire de son fils attaché sur la croix pour l'expiation des crimes du genre humain. Mes jeunes élèves étaient bien préparées ; quelques unes avaient de la voix ; presque toutes de l'expression et du goût ; et il me parut que le public les avait entendues avec plaisir et que la communauté était satisfaite du succès de mes soins[1]. »

Les « scandaleux applaudissements » que reçoit la célèbre religieuse de Denis Diderot sont un lieu commun de la littérature polémique s'intéressant aux pratiques musicales en usage dans les monastères féminins, au même titre que l'assimilation des religieuses pratiquant le chant aux comédiennes de l'Opéra. Le plaisir ressenti par les auditeurs à l'occasion de ces concerts sacrés est présenté comme impur, notamment en temps de pénitence, lorsque la musique conventuelle devrait s'adresser à l'âme des pêcheurs, incités à la repentance, et non combler leurs sens. Depuis le célèbre « *Mulieres in ecclesia taceant* » de Paul (I *Cor*. 14, 34), le chant religieux féminin fait en effet l'objet de nombreuses limitations, liées à la fois aux interrogations générales sur la décence des pratiques musicales féminines et à des considérations plus prosaïques sur les possibilités matérielles d'apprendre et d'exercer la musique dans la clôture. Le concile de Trente ayant réaffirmé l'importance de la musique tout en laissant aux autorités ecclésiastiques le soin de déterminer les conditions précises de son exécution, la simple interdiction de toute pratique musicale par les femmes cloîtrées n'est toutefois pas envisageable, ce qui implique de composer avec, d'un côté, les nécessités liturgiques, de l'autre, les limitations nécessaires au maintien de la perfection des « épouses du Christ ».

A Venise, la relative indépendance du patriarche vis-à-vis du Saint-Siège s'ajoute à l'influence des familles patriciennes, dont les filles peuplent les couvents les plus prestigieux, pour faire de la République Sérénissime un cas particulier. Alors

[1] DIDEROT D., *La Religieuse* [1796], Paris, A. Lemerre, 1925, p. 90-91.

que la musique occupe une place de choix dans le mythe artistique de la République, la pratique musicale féminine fait l'objet d'une réflexion menée à la fois dans les couvents et dans les *ospedali*, institutions charitables fondés au début du XVI^e^ siècle pour accueillir lépreux, malades incurables, enfants abandonnés et miséreux de toute sorte et dans lesquels se développent dès le XVII^e^ siècle des écoles de musique fournissant aux orphelines une instruction musicale de grande qualité. Chargés d'éduquer les filles de Venise, mais aussi de participer à la réputation artistique de la République en offrant aux visiteurs des concerts de qualité, les *ospedali* sont au centre de nombreuses polémiques, l'exercice de la musique à un niveau professionnel semblant – notamment aux étrangers – incompatible avec le but affiché par ces institutions de former de bonnes chrétiennes destinées à se marier ou à prendre le voile. Même si elles ne vivent pas sous la clôture, les musiciennes des *ospedali* ont en commun avec les religieuses un certain nombre de restrictions, notamment celles relatives à l'exercice de la polyphonie vocale, à la pratique d'instruments jugés inconvenants ou à la fréquentation de professeurs de musique de sexe masculin. Ces trois éléments, irréductibles dans les couvents, trouvent dans les *ospedali* des solutions, alors que ces institutions deviennent au XVIII^e^ siècle le fer de lance de la politique d'excellence musicale menée par les autorités vénitiennes afin d'attirer voyageurs et mélomanes. A la fin de l'époque républicaine, couvents et *ospedali* se trouvent au cœur de nouvelles polémiques, conséquences de l'image dégradée d'une République en pleine décadence, dans laquelle les femmes, fussent-elles cloîtrées, sont décrites comme légères, l'exercice de la musique constituant une circonstance aggravante.

1. Pratiques inconvenantes et instruments indécents

Parmi les « abus » signalés lors des travaux préliminaires à la vingt-deuxième session du concile de Trente, consacrée à la doctrine et aux canons de la messe, figure en bonne place la polyphonie « qui ranime l'oreille plus que l'esprit et qui semble inciter à la lascivité plus qu'à la religion[2].» Le concile ayant laissé aux autorités épiscopales le soin de trancher cette épineuse question, les patriarches qui se succèdent à Venise ne manquent pas d'attirer l'attention des abbesses sur les restrictions à apporter à la musique conventuelle. Le décret rédigé en 1575 par Giovanni Trevisan suite à sa visite pastorale souligne ainsi que les religieuses « ne doivent pas apprendre la polyphonie, ni à jouer d'aucune sorte d'instruments, ni à

[2] « Item animadvertum, an species musicar, quae nunc invalvit in figuratis modulationibus, quae magis aures quam mentem recreat et ad lasciviam potius quam ad religionem excitandam comparata videtur, tollenda sit in missis » (cité par MONSON C. A., « The Council of Trent Revisited », *Journal of the American Musciological Society*, n° 55/1, 2002, p. 1-37, ici p. 8).

chanter de tels chants dans [leurs] églises ou monastères[3].» Les religieuses obtenant la permission de continuer à pratiquer le plain-chant, à la condition qu'elles n'y ajoutent aucun ornement[4], ce n'est donc pas tant la musique elle-même qui est suspecte qu'une forme de pratique musicale semblant issue du monde séculier. La polyphonie est accusée de favoriser la virtuosité – expression de l'orgueil des chanteuses – au détriment du « bon chant Grégorien, modeste et dévot » qui seul peut édifier les auditeurs et porter leur prière[5].

A Venise, la prohibition de la polyphonie va presque toujours de pair avec celle de la musique instrumentale, perçues l'une et l'autre comme inconvenantes au sexe cloîtré. La nécessité de recourir, pour l'apprentissage de ces instruments, à des professeurs externes, souvent des hommes, renforce la prévention des autorités à l'égard de ces évolutions perçues comme directement issues du monde séculier. Par ailleurs, les religieuses professes des couvents de Venise où l'activité musicale est la plus développée – notamment Santa Maria in Gerusalemme, dite « delle Vergini », San Zaccaria et San Lorenzo – sont presque toutes issues du patriciat. Elles sont donc conscientes des limitations que la bienséance impose à la pratique instrumentale féminine, hors de toute considération spécifique liée au sexe cloîtré. De fait, certains instruments sont considérés comme inconvenants pour toutes les femmes, notamment ceux utilisés sur les champs de bataille. C'est ce que rappelle dès 1528 Baldassare Castiglione dans son *Cortigiano* :

> « Imaginez vous-mêmes comme ce serait une chose disgracieuse que de voir une femme jouer du tambourin, du fifre, de la trompette ou d'autres instruments de ce genre ; et cela parce que leur dureté cache et ôte cette suave douceur qui orne tellement toute action que fait la femme[6]. »

---

[3] I-Vasp, Archivio segreto, Visite pastorali a monasteri femminili, Trevisan, 1560-1589, fol. 47ᵛ-48ᵛ, cité par GLIXON, J., « Images of Paradise of Wordly Theaters ? Toward a Taxonomy of Musical Performances at Venetian Nunneries », HAGGH B. (dir.), *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, Paris, Minerve, 2001, p. 430.

[4] I-Vasp, Archivio segreto, Visite pastorali a monasteri femminili, Trevisan, 1560-1589, fol. 47ᵛ-48ᵛ, cité par LAVEN M., *Vergins of Venice : broken vows and cloistered lives in the Renaissance convent*, Londres, Viking, 2002, p. 14. La même interdiction se retrouve en 1622 sous la plume de l'archevêque de Bologne Angelo Gozzardini qui précise que « *nelle chiese delle monache non si permette il canto figurato ma solamente il canto fermo* » (I-Bas, Demaniale 104/3472 – San Lorenzo, cité par MONSON C. A., « La prattica della musica nei monasteri femminili bolognesi », MISCHIATI O. et RUSSO P. (dir.), *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, Florence, Olschki, 1993, p. 144).

[5] I-Vasp, Sezione antica, Monialium - Atti particolari, B 9, 15 septembre 1721, cité par GLIXON J., « Images of Paradise or Wordly Theaters ? », art. cit., p. 445.

[6] CASTIGLIONE B., *Le livre du courtisan*, nouv. éd., Paris, Flammarion, 1991 [éd. orig. Venise, 1528], livre III, p. 239.

D'autres instruments font l'objet d'un interdit autant dans la sphère religieuse que dans la sphère profane : ceux qui font adopter à celle qui en joue une position jugée indécente, soit qu'il se place entre les jambes écartées de l'instrumentiste (violoncelle, viole de gambe, etc.), soit qu'il soit embouché d'une façon jugée peu convenable pour une femme (chalumeau, flûte, etc.), soit encore qu'il semble disproportionné ou peu adapté à la pratique féminine (contrebasse, cor, basson, saqueboute, etc.)[7]. Seuls les *ospedali* transgressent ces interdits, la mise en place d'une formation musicale professionnelle évoluant au cours du temps, comme le rappelle le voyageur et musicien anglais Charles Burney :

> « Les conservatoires ont été établis à Venise il y a environ deux-cents ans, […] ils étaient au départ des hospices. Les demoiselles n'apprenaient d'abord que la psalmodie et le plain-chant (comme nos filles dans les églises paroissiales) ; on les instruisit plus tard dans le chant à plusieurs parties, et l'on joignit enfin les instruments aux voix[8]. »

On peut voir dans le choix d'enseigner conjointement aux petites filles la musique instrumentale et la musique vocale la première étape vers une professionnalisation de l'activité musicale. Alors que la pratique musicale enfantine, qui existe dans toutes les institutions charitables de la péninsule, reste ailleurs embryonnaire, elle devient rapidement à Venise un élément essentiel de la propagande transformant au XVIII[e] siècle la « République idéale » en « Patrie des arts[9]. » Si c'est le pragmatisme qui dicte aux gouverneurs le choix de faire apprendre aux petites chanteuses la musique instrumentale, qui leur permet de servir les chœurs pendant de nombreuses années et de pallier les méfaits du temps sur la voix, cette décision est lourde de conséquences puisqu'elle fait des institutions vénitiennes un *unicum*. C'est sans aucun doute grâce à cette prise de distance avec les interdits jetés sur la pratique musicale féminine que les *ospedali* deviennent, dès la fin du XVII[e] siècle l'une des attractions de Venise. Leurs orchestres féminins, notamment celui de la Pietà, sont alors plébiscités, autant pour la qualité des musiciennes que pour la diversité des instruments dont elles jouent[10].

---

[7] Notons qu'une partie de ces stéréotypes perdure de nos jours, comme l'a démontré avec brio RAVET H., *Musiciennes : enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement, 2011.

[8] BURNEY C., *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, NOIRAY M. (éd.), Paris : Flammarion, 1992, p. 133.

[9] Pour plus de précisions, voir FONTANA A. et FOURNEL J. L., « Le "Meilleur gouvernement" : de la constitution d'un mythe à la "terreur de l'avenir" », FONTANA A. et SARO G. (dir.), *Venise 1297-1797 : la république des castors*, Fontenay-aux-Roses, E.N.S. éd., 1997, p. 13-36.

[10] Sur ce sujet voir GILLIO P. G., *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento : quadro storico e materiali documentari*, Florence, L. S. Olschki, 2006.

Dans les monastères peuplés de religieuses patriciennes, les revendications sont davantage liées à la volonté de maintenir dans la clôture les possibilités d'éducation musicale offerte dans le siècle aux filles de bonne famille qu'à une transgression délibérée des interdits de genre en matière instrumentale. On voit ainsi les religieuses réclamer des leçons de théorbe ou de luth, mais aussi chanter des pièces profanes, notamment en période de Carnaval. En 1689, l'évêque de Torcello reproche ainsi à certains monastères de l'île d'ignorer « en cette période le péril évident de damnation, au point qu'y sont récitées des œuvres totalement profanes, obscènes et lascives comme *Medea*, *Medoro*, *Gallieno* et d'autres que, par décence, nous ne mentionnerons pas[11]. » Il est possible que l'apprentissage de la musique instrumentale et la mise en scène, en temps de Carnaval, d'opéras par les religieuses elles-mêmes aient rencontré la faveur des patriciens, qui pouvaient y voir une partie importante de l'éducation dispensées à leurs filles, *educande* dans ces mêmes monastères. C'est ce que semble indiquer le témoignage de Pietro Gradenigo, qui écrit dans son journal avoir assisté en 1755 à la représentation de l'opéra *Demetrio* par cinq petites patriciennes et une religieuse du monastère de San Lorenzo :

> « Les religieuses de San Lorenzo ont autorisé certaines de leurs nobles *educande* à réciter en présence de leurs parents certaines parties du drame en musique intitulé *Il Demetrio*, qu'elles ont décidé de chanter dans le cloître. Ces actrices se virent donc vêtues pompeusement à l'héroïque, selon les méthodes pratiquées au théâtre, autant à leur satisfaction qu'à celle de l'abbesse D. Marina Vendramin et de ses parents et amies. Voici les noms : N. D. Lugrezia Michiel jouera le rôle d'Olinto, N. D. Elena Mocenigo jouera le rôle de Fenicio, N. D. Maria Grimani jouera le rôle de Cleonice, Sœur Geltruda jouera le rôle de Mitrane, N. D. … jouera le rôle de Barsene, N. D. … jouera le rôle d'Alceste[12]. »

Ce témoignage, unique, est d'autant plus intéressant qu'il reflète la mise en valeur, devant leurs familles, de l'éducation musicale reçue au couvent par les petites patriciennes. Par ailleurs, le choix du répertoire n'est pas anodin : si l'œuvre, mise en musique par divers compositeurs sur un livret de Metastase écrit en 1731, avait été donnée avec succès au théâtre San Giovanni Grisostomo (1732 et 1747), au San Cassiano (1737) et au San Samuele (1742 et 1751), elle avait également été exécutée par un chœur vocal et instrumental entièrement féminin, celui de l'*ospedale* des Mendicanti, en 1749. Dans le contexte des années 1750, marquées par l'importance croissante donnée à la musique dans le processus d'exaltation de

---

[11] I-Vasp, Episcopato di Torcello – Actorum, B. 20, 1683-1692, fol. 333, 8 février 1689, cité par GLIXON J., « Images of Paradise of Wordly Theaters ? », art. cit., p. 449.
[12] I-Vmc, Ms Gradenigo 67, t. 3, fol. 43^{v}, 6 novembre 1755, cité par *Ibid.*, p. 451.

Venise comme patrie des arts[13], on peut y voir de la part des patriciens – autant investis dans les théâtres d'opéras que dans les *ospedali* – l'affirmation du primat de l'image de la République Sérénissime et de la formation de ses élites sur les interdits religieux prononcés à Rome.

2. Des hommes dans la clôture

La typologie proposée par Jonathan Glixon[14] démontre de façon lumineuse la différence existant entre pratique musicale à l'intérieur de la clôture et pratique musicale dans l'espace public (église externe, parloir ou autre), marquées par des interdits différents. Si l'exercice de la polyphonie ou de la musique instrumentale peut faire l'objet d'une interdiction liée aux restrictions apportées par les autorités ecclésiastiques à la pratique musicale féminine, les limitations imposées à l'activité musicale dans l'espace public sont de nature bien différente. En effet, il ne s'agit plus de déterminer ce qui est convenable pour non pour une femme, *a fortiori* si elle est cloîtrée, mais bien de limiter les liens entre monde de la clôture et monde extérieur, notamment dans les espaces intermédiaires tels que parloirs et grille séparant église interne et église externe. Les restrictions concernent différentes pratiques musicales, les autorités légiférant autant sur la venue de musiciens – souvent de sexe masculin – dans l'église externe à l'occasion de cérémonies exceptionnelles que sur la possibilité de donner aux religieuses des leçons de musique dans les parloirs. A la première catégorie appartiennent tous les concerts donnés dans les églises conventuelles à l'occasion des cérémonies de prises de voile, particulièrement fastueuses à Venise[15]. En 1763, ce faste est pointé du doigt par les provéditeurs aux monastères, qui jugent nécessaire de rappeler que les décorations doivent être « ecclésiastiques et non séculières et théâtrales », interdisant « toute exagération excessive comme les doubles chœurs, les scènes, les musiques extraordinaires et les décorations » et limitant à trois cents ducats « les dépenses, les rafraîchissements et les décors accompagnant la prise de voile des religieuses[16]. »

Les religieuses vénitiennes peuvent également célébrer avec faste la fête du saint patron de leur couvent ou l'élévation d'un évêque vénitien à la pourpre

---

[13] Sur ce sujet, voir GIRON-PANEL C., *Musique et musiciennes à Venise. Histoire sociale des* ospedali, Rome, Ecole française de Rome, à paraître.
[14] GLIXON J., « Images of Paradise or Wordly Theaters ? », art. cit., p. 429.
[15] Sur cette question, voir ROSSI F., « In margine agli ospedali : i versetti per la vestizione », GEYER H. et OSTHOFF W. (dir.), *La musica negli ospedali / conservatori veneziani fra Seicento e inizio Ottocento* [colloque, Venise, 2001], Rome, Edizioni di storia e di letteratura, 2004, p. 219-236.
[16] ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA, *Vivaldi e l'ambiente musicale veneziano* [exposition, Venise, 1978], Venise, Tip. Helvetia, 1978, p. 98.

cardinalice, comme le font celles du couvent visité en 1673 par le voyageur français Serre de Lamayène, qui raconte avoir vu « une troupe d'hommes et de femmes qui dançaient au violon, et des religieuses qui regardaient ce bal de leurs fenestres grillées. Nous demandames ce que c'estait : on nous dit que des religieuses de ce couvent payaient ces violons pour se réjouir de la promotion du cardinal Bassadona[17]. » S'ils ne sont pas rares, ces événements en musique doivent toutefois recevoir l'aval des autorités civiques et ecclésiastiques, qui rappellent fréquemment le cadre dans lequel doivent se dérouler les activités musicales dans l'enceinte du monastère. Dès 1616, les provéditeurs aux monastères interdisent à « tout musicien ou chanteur, sous quelque raison ou prétexte que ce soit, d'aller apprendre à chanter ou à jouer [de la musique] dans les parloirs ou ailleurs », limitant les autorisations aux fêtes paroissiales et aux cérémonies de prise de voile[18]. En 1633, le patriarche rappelle que tous les textes chantés doivent être extraits littéralement des Ecritures Saintes – à l'exception du Cantique des Cantiques –, que les psaumes, les antiennes et les hymnes ne doivent pas être répétés, que les musiciens – dont la liste doit avoir été approuvée au préalable – doivent se comporter avec décence et jouer sur une scène disposée le plus loin possible de la clôture, et qu'enfin « que lorsque les religieuses donnent leur salaire aux musiciens ou leur offrent des présents, cela ne doit entraîner aucun vacarme, cause de scandale pour des personnes pieuses et religieuses[19]. » En 1643, c'est le doge lui-même qui interdit à l'abbesse du monastère des Vergini de permettre à qui que ce soit de chanter pour les religieuses ou de faire chanter ces dernières, y compris de la musique religieuse, au parloir aussi bien que dans l'église, tout en précisant que quiconque exécuterait à l'attention des religieuses de la musique depuis une gondole (*musiche per acqua*) devrait être immédiatement dénoncé[20]. Les conditions à remplir pour que les religieuses soient autorisées à financer un concert dans leur église sont alors précisées : une fois obtenue des provéditeurs l'autorisation idoine, les musiciens doivent revêtir soutane et surplis blanc, et veiller à avoir quitté l'enceinte monacale avant le coucher du soleil[21].

La question de l'enseignement de la musique instrumentale aux religieuses est particulièrement épineuse, car elle implique un contact relativement étroit entre le

---

[17] SERRE DE LAMAYENE, « Relation d'un voyage que j'ay fait en Italie l'an 1673 et de tout ce que j'ay veu de plus curieux le long de la coste de Gennes, la république de Luques, les estats du grand duc, l'Italie, la Romagne, la Lombardie, le Milanais et la Savoye », DUFFO F., *Un voyage en Italie au XVII^e^ siècle*, Paris, 1930, p. 110, cité par CLADDERS B., *Französische Venedig-Reisen im 16. und 17. Jahrhundert*, Genève, Droz, 2002, p. 156.

[18] I-Vas, Provveditori sopra monasteri, B. 12, cité par VIO G., « « I monasteri femminili del Seicento : gioie e dolori per i musici veneziani », PASSADORE F. et ROSSI F. (dir.), *Musica, scienze e idee nella Serenissima durante il Seicento*, Venise, Fondazione Levi, 1996, p. 295-316, ici p. 300.

[19] GLIXON J., « Images of Paradise or Wordly Theaters ? », art. cit., p. 437.

[20] I-Vas, Cancelleria inferiore – atti ducali, reg. 82, fol. 142, cité par VIO G., « I monasteri femminili del Seicento », art. cit., p. 302.

[21] *Ibid.*

professeur et son élève. On ignore ainsi l'organisation pratique des leçons dispensées par Giovanni Battista Rovetta à sœur Elena Pisani en 1662, ou celles que donne en 1646 Francesco Cavalli à une religieuse de San Lorenzo[22]. Cela pose un problème évident dans le cas de l'orgue, où l'étroitesse et l'isolement de la tribune ne permet en aucun cas la tenue de leçons par un professeur extérieur au monastère. Dans la plupart des établissements religieux offrant aux *educande* une formation musicale, le problème est résolu en optant pour un enseignement au parloir, dispensé le plus souvent au moyen d'un clavicorde[23]. Cet enseignement peut éventuellement se doubler d'une formation musicale en interne confiée à une religieuse expérimentée, ce qui explique que des musiciennes formées dans les *ospedali* aient pu être acceptées dans des monastères prestigieux en dépit d'une dot modeste. De fait, les institutions hospitalières peuvent apparaître comme des viviers de musiciennes talentueuses, pédagogues confirmées et à la moralité indubitable, les gouverneurs veillant jalousement à la chasteté de leurs pensionnaires.

L'organisation de l'enseignement au sein des *ospedali* mêle formation interne dispensée par les musiciennes du chœur dès leur entrée dans la classe des *profitienti*, à l'âge de seize ans, et formation externe assurée par des professeurs salariés et réservée aux musiciennes les plus avancées. Si les musiciennes les plus jeunes sont presque toujours formées uniquement par leurs aînées, les *profitienti* et les *essercitanti* reçoivent les leçons de différents professeurs de musique, qui entrent dans les lieux dévolus aux femmes pour enseigner et diriger le chœur. Cette promiscuité, acceptable pour des femmes n'ayant pas prononcé de vœux religieux, fait l'objet d'une surveillance particulière, les musiciennes devant toujours se présenter aux professeurs en groupe ou accompagnées d'un chaperon, généralement la prieure ou la *maestra di coro*, toujours d'âge canonique. La disposition architecturale de certains *ospedali* rendant difficile l'accès aux espaces de répétition et d'enseignement, toujours situés dans la partie féminine de l'institution, des solutions sont élaborées pour éviter que les musiciens ne traversent les lieux dévolus aux femmes. C'est ainsi que la tribune grillée de la salle de musique de l'Ospedaletto, construite au milieu des années 1770, est pourvue de deux accès distincts : l'un, réservé aux musiciennes, est relié aux espaces internes de l'*ospedale* ; l'autre, pourvu d'un escalier externe, est destiné au maître de chœur.

[22] VIO G.. « I monasteri femminili del Seicento », art. cit., p. 300.
[23] I-Vas, Ospedali e luoghi pii, B. 642, 1682.

3. Musique infernale, musique céleste

La répétition fréquente des interdits pesant sur la musique féminine conventuelle souligne l'écart existant entre la règle et son application, qui contribue à faire des religieuses vénitiennes l'un des symboles de la décadence de la République Sérénissime au XVIII[e] siècle. Alors que les monastères de femmes auraient dû être des « images du Paradis » sur terre, ils sont qualifiés dès les années 1640 de « théâtres séculiers » où les « choses les plus vaines » ont pris la place du culte divin[24]. Ce doute sur le rôle dévolu à la musique dans les institutions religieuses se retrouve dans les interrogations des gouverneurs des *ospedali*, qui s'interrogent dès les années 1630 sur le bien-fondé du développement d'une école de musique dans des institutions charitables[25]. La musique, qui devait impérativement être subordonnée au service liturgique et contribuer à la gloire de la République, pouvait être perçue comme un simple prétexte, une activité mondaine pourvoyeuse de plaisir plus que de piété. Ces interrogations initiales accompagnent les chœurs féminins des *ospedali* jusqu'à leur disparition, en 1797 : source de revenus, l'activité musicale doit en effet répondre aux nécessités liturgiques tout en restant attractive pour le public. Durant tout le XVIII[e] siècle, des solutions hybrides sont expérimentées : les musiciennes jouent de tous les instruments, y compris de la trombe de chasse ou de la contrebasse, dont la rareté dans des mains féminines provoque l'intérêt des visiteurs, mais elles jouent dissimulées derrière des grilles, parfois pourvues de rideaux empêchant l'auditoire d'apercevoir les musiciennes. Par ailleurs, à partir des années 1730, les gouverneurs ne recrutent plus comme maître de chœur que des musiciens composant autant de la musique sacrée que de la musique profane afin qu'ils soient capables de créer des œuvres susceptibles de plaire aux amateurs d'opéra – qui fréquentent les *ospedali* durant les temps de pénitence, lorsque les théâtres ferment. Le style des œuvres composées pour les *ospedali* s'en ressent nécessairement, certains musicologues ayant même émis l'hypothèse que les compositeurs auraient testé sur le public des *ospedali* les innovations qu'ils voulaient introduire à l'opéra[26].

Vénitiens comme étrangers de passage sont conscients de ces innovations, qui influent sur le discours porté sur les musiciennes des *ospedali*. Le genre entièrement féminin de l'orchestre suscite la curiosité des voyageurs, qui s'étonnent, lorsqu'ils obtiennent le privilège rare de voir les musiciennes, du caractère ridicule de cet orchestre, tout en soulignant parfois l'émotion sensuelle ressentie en voyant « une jeune et jolie religieuse, en habit blanc, avec un bouquet de grenades sur l'oreille, conduire l'orchestre et battre la mesure avec toute la

[24] GLIXON J., « Images of Paradise or Wordly Theaters ? », art. cit., p. 438.
[25] I-Vas, Provveditori sopra ospedali e luoghi pii, B. 78, n° 105.
[26] Voir notamment GEYER H., *Das venezianische Oratorium (1750-1820) : einzigartiges Phanomen und Musikdramatisches Experiment*, Laaber, Laaber Verlag, 2005.

grâce et la précision imaginables[27]. » Bien loin d'ignorer l'effet que produisent les musiciennes sur leur auditoire masculin, les gouverneurs en jouent, ajoutant parfois un « crêpe léger[28] » aux grilles, véritable voile de Poppée destiné à attiser les désirs du public plus qu'à dissimuler les musiciennes. La frustration évoquée par Eyles Yrwin[29] ou Jean-Jacques Rousseau[30], résultat d'une stratégie destinée à aiguiser l'esprit des curieux et qui correspond certainement à l'effet recherché par les gouverneurs, est suffisamment vive pour inciter les voyageurs à demander l'autorisation d'entrer dans l'institution elle-même, afin de pouvoir « voir autant qu'entendre » (Charles Burney) les musiciennes. La possibilité d'assister à un concert privé devient ainsi, au cours du XVIII[e] siècle, un privilège recherché, initialement réservé aux visiteurs de marque. La mise en place d'une véritable politique de concerts privés, destinés à des hôtes choisis, constitue le point d'orgue d'une stratégie d'attraction qui avait porté ses fruits : en ouvrant leurs portes aux mélomanes jugés dignes de l'honneur qui leur est fait, les gouverneurs des *ospedali* contribuent à faire de la musique hospitalière un fruit défendu, que les voyageurs se vanteront ensuite d'avoir cueilli, contribuant largement à étendre la renommée des musiciennes des *ospedali* bien au-delà des frontières de la République.

L'évolution du style des œuvres n'échappe pas non plus aux voyageurs, qui comparent, à la suite de Rousseau, les concerts des *putte* aux œuvres proposées dans les théâtres. En 1765, Jérôme de Lalande affirme que « le goût de cette musique d'église est très gai et même dansant. On ne peut faire aucune différence d'avec la musique théâtrale, et l'on ne peut pas la regarder comme un genre particulier », tandis qu'Ange Goudar se montre, quelques années plus tard, faussement outré de la contamination des concerts religieux par la musique profane :

> « Pour moi lorsque j'assiste aux oratorii de ces hôpitaux, établis autrefois pour la subsistance des pauvres et devenus aujourd'hui le magazin des grandes chanteuses à tambours, à timbales et trompettes ; musique tirée du bruit de la guerre, qui ne convient point au sexe en général, et encore moins au sexe cloîtré, condamné par état au silence ; au lieu d'être touché par ce mode qui inspire la vénération pour les hymnes destinés à honorer la religion : quand j'assiste, dis-je à cette musique, je me sens si gai,

[27] DE BROSSES C., *Lettres familières d'Italie: lettres écrites d'Italie en 1739 et 1740*, D'AGAY F. (éd.), nouv. éd., Paris, Mercure de France, 1986 [éd. orig. Paris, 1799], lettre XVIII, p. 242-243.
[28] GROSLEY P. J., *Nouveaux mémoires, ou observations sur l'Italie et les Italiens, par deux gentilshommes suédois*, Londres, J. Nourse, 1764, vol. 2, p. 52.
[29] YRWIN E., *Voyage à la mer Rouge, sur les côtes de l'Arabie, en Egypte et dans les deserts de la Thébaïde ; suivi d'un autre, de Venise à Bassorah par Latiquée, Alep, les déserts, etc. dans les années 1780 et 1781*, 3[e] éd., Paris, Briand, 1792, t. 2, p. 243.
[30] ROUSSEAU J. J., *Confessions*, nouv. éd., Paris, Flammarion, 2002, livre VII, vol. 2, p. 54.

> qu'il me prend toujours envie au milieu d'une Salve Regina de danser le rigaudon, ou couler un menuet[31]. »

Si l'introduction d'éléments profanes dans la musique religieuse destinée aux *ospedali* rencontre un succès certain, elle fait également l'objet de critiques acerbes, y compris de la part des Vénitiens eux-mêmes. C'est ainsi qu'en 1772, l'abbé Giammaria Ortes écrit à Johann Adolf Hasse qu'il a entendu « deux nouvelles exécutions du *Miserere* qui ne furent que des entrelacs d'ariettes, de gigues, de danses et d'autres motifs musicaux bons pour le *Miserere* comme pour le *Te Deum*, l'une de Galuppi aux Incurabili, l'autre de Sacchini à l'Ospedaletto[32].» Dans une lettre datée de 1781, Giacomo Casanova pousse à l'extrême la comparaison avec l'opéra en décrivant le « "théâtre" des Mendicanti, où des musiciennes costumées chantaient les parties féminines aussi bien que masculines, dans des comédies, des tragédies, et des opéras buffa pendant l'Avent[33].» Bien qu'il soit avéré que les *putte* n'aient jamais joué sur une scène les œuvres écrites pour elles, ce témoignage n'en est pas moins éclairant sur le rapprochement fait au cours du XVIII[e] siècle entre concert dans les *ospedali* et spectacle d'opéra, conduisant un voyageur anonyme français à affirmer en 1789, après avoir assisté à la représentation d'*Agar fugiens in desertum* de Francesco Bianchi, qu'« en France, nous ne prophanerions pas ainsi nos temples[34].»

A la fin du siècle, les autorités elles-mêmes s'émeuvent de cette transformation des concerts sacrés en spectacles frivoles : en 1790, les provéditeurs aux hôpitaux et aux lieux pieux incitent ainsi les députés au chœur de la Pietà à faire en sorte que le chœur « ne serve qu'au véritable honneur et à l'exaltation du culte divin, comme il fut à sa création, et jamais à cette futilité qui en forme aujourd'hui l'unique objet, ou presque ». Ils déclarent qu'il est « également indispensable d'interdire résolument à ces filles de l'Église et du chœur de l'*ospedale* toute exécution d'oratorio, de cantate ou de semblables compositions en musique [35].»

4. Le plaisir musical en question

Progressivement, ces critiques adressées à la musique proposée par les *ospedali* se déplacent vers les interprètes, comme si le fait de jouer une musique proche de l'opéra jetait le doute sur la vertu des musiciennes. On trouve la trace de cette évolution dans l'apparition sous la plume des amateurs d'un nouveau champ lexical, davantage lié au plaisir des sens et déconnecté de toute dévotion. Le terme de « sirène », qui au XVII[e] siècle apparaissait fréquemment sous la plume des

---

[31] GOUDAR A., *De Venise. Remarques sur la musique et la danse ou Lettres de M.r G… à Milord Pembroke*, Venise, Ch. Palese, 1773, p. 46-48.
[32] PANCINO L. (éd.), *Johann Adolf Hasse e Giammaria Ortes: lettere (1760-1783)*, Turhout : Brepols, 1998, lettre du 18 avril 1772, p. 248-249.
[33] CASANOVA G., *Epistolario (1759-1798)*, CHIARA P. (éd.), Milan, Longanesi, 1969, 18 novembre 1781, cité par GEYER H., « Aspetti dell'oratorio veneziano nel tardo Settecento », *Quaderni del Centro tedesco di studi veneziani*, n° 33, 1985, p. 1-22, ici p. 8.
[34] F-Pn, *Voyage en France et en Italie* [1789], fol. 312, Ms Fr. n.a.f. 12035.
[35] GILLIO P. G., « La stagione d'oro degli *ospedali* veneziani tra i dissesti del 1717 e 1777 », *Rivista internazionale di musica sacra*, n° 3-4, 1989, p. 252.

chroniqueurs vénitiens pour souligner la situation maritime de la République[36], prend au siècle suivant un sens plus équivoque, notamment sous la plume des amateurs étrangers, qui n'hésitent pas à décrire le chant féminin comme un outil de séduction[37]. L'association entre plaisir musical et sensualité se retrouve progressivement dans les témoignages des auditeurs assistant au concert dans les *ospedali*. La légitimité du plaisir musical ressenti par les auditeurs des concerts sacrés est objet de débat dès le XVII^e^ siècle : si la musique entraîne une jouissance sensorielle suspecte, le fait pour les *putte* de procurer du plaisir aux auditeurs n'est pas en soi répréhensible, tant que ce plaisir reste subordonné à la dévotion. Lorsqu'au XVIII^e^ siècle la virtuosité vocale est mise en valeur et les œuvres instrumentales adoptent progressivement une forme de plus en plus proche de la musique profane, les concerts des *putte* semblent davantage destinés à provoquer de fortes émotions sensorielles qu'à porter la dévotion, ce qui ne manque pas de susciter la polémique.

Le premier à mentionner les concerts des *ospedali* comme l'un des plaisirs de Venise est le baron de Pöllnitz, qui visite la ville en 1730, au moment même où une nouvelle tendance importée de l'opéra et favorisant les voix puissantes et étendues ouvre la voie à la professionnalisation des musiciennes des *ospedali*, dorénavant recrutées la plupart du temps sur audition, déjà formées à la musique, et non plus choisies parmi les orphelines du lieu. Cette première mention de plaisir musical va de pair avec une dénonciation de ce plaisir, vécu non comme un vecteur de la prière mais comme une distraction à la dévotion[38]. Si l'on en croit les témoignages postérieurs, nul doute que l'auditoire est, au XVIII^e^ siècle, attiré avant tout par la virtuosité des chanteuses et l'originalité que constitue un orchestre entièrement féminin. Charles de Brosses en témoigne qui multiplie les métaphores autour du plaisir ressenti au cours de ces concerts : la musique est qualifiée de « transcendante », les voix d'« adorables », le verbe « plaire » côtoie celui de « s'amuser », traduisant la multiplicité des émotions, rien moins que spirituelles, ressenties par le voyageur[39]. A sa suite, Jean-Jacques Rousseau affirme n'avoir « idée de rien d'aussi voluptueux, d'aussi touchant que cette musique », évoquant « les richesses de l'art, le gout exquis des chants, la beauté des voix, la justesse de l'exécution » qui constituent les « délicieux concerts » produisant « une impression qui n'est assurément pas du bon costume[40]. »

L'expérience esthétique vécue par les voyageurs entendant les *putte* s'apparente bien à une émotion sensorielle, les auditeurs employant dans la seconde moitié du siècle de plus en plus de superlatifs censés rendre compte de l'intensité du plaisir ressenti : « plaisir inexprimable » pour François-Michel de Rotrou[41],

---

36 Le chroniqueur anonyme de la gazette *Pallade Veneta*, notamment, emploie ce terme à plusieurs reprises pour décrire les musiciennes des *ospedali* (SELFRIDGE-FIELD E., *Pallade Veneta : writings on music in Venetian society (1650-1750)*, Venise, Fond. Levi, 1985).

37 Voir par exemple ROTROU F. M., *Voyage d'Italie*, [s. l.], Alteredit, 2007, p. 147.

38 POELLNITZ C. L., *Lettres et mémoires du baron de Poellnitz, contenant les observations qu'il a faites dans ses voyages, et le caractère des personnes qui composent les principales cours de l'Europe*, 3^e^ éd., Amsterdam, F. Changuion, 1737, lettre XXVI, 15 mai 1730, vol. II, p. 113.

39 DE BROSSES C., *Lettres familières d'Italie*, *op. cit.*, p. 242-243.

40 ROUSSEAU J. J., *Confessions*, *op. cit.*, p. 54.

41 ROTROU F. M., *Voyage d'Italie*, *op. cit.*, p. 147.

« jouissance » pour Friedrich Johann Lorenz Meyer[42] et Eyles Yrwin[43], « rien [n'a fait] autant plaisir » au marquis de Dauvet durant tout son voyage en Italie que d'entendre un oratorio aux Mendicanti[44]. Joseph Spence, quant à lui, affirme que la chanteuse des Incurabili, Elisabetta Mantovani, non seulement surprend les auditeurs à chaque fois qu'elle chante – rappelant en cela le terme de « stupeur » évoqué dès 1740 par Johann Caspar Goethe[45] – mais fait « trembler de plaisir » ceux qui l'écoutent[46].

Le fait d'entretenir cette « impression qui n'est assurément pas du bon costume », selon les termes de Jean-Jacques Rousseau, fait partie intégrante de la construction d'un imaginaire de la part des congrégations, qui souhaitent susciter l'intérêt des étrangers en jouant sur l'image-Janus de l'ange et de la sirène, incarnée de façon concomitante par les musiciennes des *ospedali*. Nombreux sont les voyageurs, en effet, qui convoquent l'image de l'ange musicien lorsqu'ils souhaitent décrire l'impression ressentie en entendant, dans une chapelle hospitalière, une musique sublime, jouée et chantée par des interprètes invisibles situées bien au-dessus de leur tête. Les étrangers sont saisis par cette expérience, la situation des musiciennes se conjuguant à leur expertise musicale et au talent des compositeurs pour donner aux amateurs l'impression d'entendre une musique céleste. C'est ce dont témoigne, par exemple, Elisabeth Vigée Lebrun, qui écrit dans ses *Souvenirs* : « Je puis dire néanmoins qu'aucune musique n'égalait celle que j'ai entendue de même à Venise dans une église. Elle était exécutée par des jeunes filles et ces chants si simples, si harmonieux, chantés par des voix si belles et si fraîches, semblaient vraiment célestes ; les jeunes filles étaient placées dans des tribunes élevées et grillées ; on ne pouvait les voir, en sorte que cette musique venait du ciel, chantée par des anges[47]. »

L'assimiliation des *putte* à des religieuses cloîtrées renforce, paradoxalement, les critiques portées contre leur pratique musicale. La confusion des étrangers face à des institutions qu'ils peinent à comprendre et à décrire explique l'apparition de jugements négatifs. Alors qu'elles sont souvent perçues, jusqu'aux années 1750, comme d'industrieuses petites orphelines, des vierges consacrées à la musique, voire des religieuses ayant fait vœu de chasteté, les *putte* sont fréquemment, dans la seconde moitié du siècle, assimilées à des jeunes filles légères jouissant d'une grande liberté. Pierre-Jean Grosley, le premier, jette l'opprobre sur « une éducation qui paraît plus propre à former des Laïs et des Aspasies que des religieuses ou des mères de famille », rappelant ainsi l'association traditionnelle entre pratique musicale féminine et légèreté de mœurs[48]. Friedrich Meyer, qui emploie le terme de « couvent » et décrit des « jeunes filles en habit de religieuses », explique par l'absence de discipline le comportement scandaleux

---

[42] MEYER F. J. L., *Les Tableaux d'Italie (Darstellungen aus Italien, 1792)*, CHEVALLIER E. (éd.), Naples, Centre Jean Bérard, 1980, p. 28-29.
[43] IRWIN E., *Voyage à la mer rouge*, *op. cit.*, p. 244-245.
[44] F-Pn, DAUVET, *Journal de voyage*, 1781, fol. 72^{v}, Ms Fr. 7966.
[45] GOETHE J. C., *Viaggio in Italia (1740)*, FARINELLI A. (éd.), Rome, Reale Accademia d'Italia, 1933, lettre IV, 19 février 1740, p. 338.
[46] SPENCE J., *Letters from the Grand Tour*, KLIMA S. (éd.), Montreal / Londres : McGill / Queen's University press, 1975, lettre 168, 24 juillet 1741, p. 398.
[47] VIGEE-LEBRUN E., *Souvenirs de Madame Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun*, Paris, H. Fournier, 1835-1837, vol. 2, p. 169-170.
[48] GROSLEY P. J., *Nouveaux mémoires*, *op. cit.*, p. 52.

des *putte*, écrivant en 1792 : « Les jeunes filles sont confiées à l'autorité d'une abbesse qui néglige par trop la discipline. Il leur est permis de porter un habit séculier lorsqu'elles paraissent en public et bien des regards brillants sous le voile ne dissimulent pas que le vœu de chasteté est inconnu dans le couvent[49].» Eyles Yrwin, qui assiste à un concert aux Derelitti en 1781, suggère quant à lui que les musiciennes entretiennent des liaisons rien moins qu'honnêtes avec leurs protecteurs :

> « L'une de ces cantatrices étoit sur le point de se marier avec le maître de musique dont je viens de parler. Comme on nous avoit prévenus que ces enfans des arts étoient aussi, par malheur pour elles, les enfans de l'amour, nous avions d'abord été surpris de l'élégance de leur ajustement ; mais notre étonnement cessa bientôt, en apprenant que la plupart d'entre elles avoient une espèce d'entreteneur, sous un titre plus honnête. Comme leurs *protecteurs* (c'est le nom de *decorum* de ces utiles messieurs), ils ont, à certaines heures, la liberté de les visiter dans leur couvent, et elles-mêmes, elles ont assez souvent celle d'en sortir il ne paroît pas que ces sortes de liaisons nuisent le moins du monde à leur réputation : elles ne les empêchent pas non plus de trouver un établissement, comme le mariage de l'écolière de Sachini en est la preuve et l'exemple[50]. »

La mention d'airs comiques est visiblement destinée à lier abandon de la musique religieuse et décadence des mœurs des musiciennes, en assimilant celles-ci à des actrices de théâtre. Ange Goudar, en dénonçant le « brigandage » de la musique italienne, insiste lui aussi sur cet aspect et dénonce la liberté dont jouissent les filles du chœur des *ospedali*[51]. L'emploi de termes assimilant les musiciennes à des religieuses (« couvent » chez Eyles Irwin, « cloîtres » chez Ange Goudar) renforce l'accusation, les gouverneurs étant alors soupçonnés d'ajouter le blasphème à l'incontinence.

A la fin du XVIII[e] siècle, de telles suppositions se trouvent autant sous la plume des voyageurs étrangers que dans les chroniques vénitienne : en 1770, Antonio Piazza consacre une partie de son roman *L'impresario in rovina* à l'histoire imaginaire de Patagiro Cacomagiri, gouverneur d'*ospedale* amoureux d'une fille du chœur et expulsé en raison de sa conduite scandaleuse[52]. Quelques années plus tard, la *Gazzetta urbana* dresse des musiciennes des *ospedali* un portrait où la galanterie l'emporte sur le talent :

> « Ces caméléons amoureux vont aux Mendicanti, plus que pour la belle voix de Bianchetta, pour le beau visage de Bettina ou de Marieta et, une fois fini l'oratorio, ils

---

[49] MEYER F. J. L., *Les Tableaux d'Italie, op. cit.*, p. 28.
[50] YRWIN E., *Voyage à la mer rouge, op. cit.*, p. 244-245.
[51] GOUDAR A., *Le brigandage de la musique italienne*, Paris, s. n., 1777, p. 53.
[52] PIAZZA A., *L'impresario in rovina ovvero Gl'intempestivi amori di Patagiro*, Venise, Fratelli Bassaglia - Giovanni Gatti, 1784, 88 p.

> courent se masser en file indienne devant la porte pour dévorer des yeux les beautés qui sortent de l'église, et leur laisser un sentier si étroit pour leur passage qu'elles ne peuvent se soustraire à la revue habituelle[53]. »

A la fin du siècle, l'opinion selon laquelle la qualité des exécutions musicales a été remplacée par la galanterie des musiciennes semble définitivement implantée dans l'esprit des visiteurs, comme l'indique par exemple le témoignage de Johann Friedrich Reichardt écrivant en 1791 que les putte « ne se maintiennent essentiellement que par le service d'un discours galant et ne considèrent la musique que comme le ver de l'hameçon pour attraper le poisson[54].»

Conclusion

Au XVIII[e] siècle, deux discours se font jour, donnant de Venise et de ses institutions religieuses une image ambivalente. D'un côté, Vénitiens et étrangers n'hésitent pas à présenter les couvents comme des lieux de libertinage, où les religieuses – notamment celles issues du patriciat – jouissent d'une grande liberté et participent activement aux divertissements du Carnaval, à travers les grilles du parloir[55] ou même en sortant de leur clôture[56]. D'un autre côté, la République Sérénissime, qui substitue progressivement au cours de l'époque moderne le mythe de la patrie des arts à celui de la cité idéale, met en avant son offre musicale, en insistant sur l'excellente formation des musiciennes des *ospedali* et leur originalité. Les *putte* intègrent ainsi progressivement le cérémonial des visites protocolaires, leur répertoire sacré permettant aux autorités vénitiennes de proposer aux visiteurs illustres des concerts de qualité, même en temps de pénitence. La semi-clôture dans laquelle vivent les musiciennes permet également de proposer des concerts privés aux voyageurs incognito, voire d'ouvrir le répertoire à la musique profane.

Le caractère unique de ces chœurs féminins explique l'incompréhension des amateurs étrangers, qui peinent à décrire le statut de ces femmes vivant à la manière de religieuses sans pourtant avoir prononcé de vœux. A cette incompréhension se mêlent les préventions habituelles contre la pratique musicale féminine, suspecte lorsqu'elle sort du cadre domestique pour prendre une tournure professionnelle, et les doutes pesant sur des musiciennes censées vivre sous la clôture et exécutant une musique dans laquelle l'influence de l'opéra est de plus en plus perceptible. Cela va de pair avec une évolution de la formation dispensée aux musiciennes des *ospedali* : alors qu'au milieu du XVII[e] siècle, elles allaient se

---

[53] *Gazzetta urbana*, 26 avril 1788, cité par TASSINI G., *Feste, spettacoli, divertimenti, e piaceri degli antichi veneziani*, [réimpr. de l'éd. de Venise, 1891], Venise, Filippi, 1961, p. 165.
[54] REICHARDT J. F., *Musikalisches Kunstmagazin*, nouv. éd., Hildesheim, G. Olms, 1969, vol. 2, p. 17-18.
[55] Voir par exemple le tableau de LONGHI P., *Il parlatorio delle monache di San Zaccaria*, Venise, Ca'Rezzonico.
[56] Les mémoires de Giacomo Casanova en fournissent l'illustration, à travers l'exemple de la religieuse M. M. qui quitte nuitamment son couvent (Santa Maria degli Angeli de Murano) pour le rejoindre dans un *ridotto* ou retrouver l'ambassadeur de France, dont elle est la maîtresse (CASANOVA G., *Histoire de ma vie*, LACASSIN F. (éd.), Paris, R. Laffont, 2006).

perfectionner auprès des religieuses de San Zaccaria, c'est au théâtre San Benedetto qu'elles améliorent leur art du chant au siècle suivant[57].

Le discours équivoque porté sur les *putte* est le reflet de la double vocation que la République Sérénissime assigne dès l'origine aux *ospedali* : « images du Paradis » où se côtoient d'industrieuses petites vierges échappant à leur origine misérable en portant leur talent musical à la perfection, ils doivent aussi apparaître aux yeux des amateurs comme des « théâtres séculiers » offrant, en temps de pénitence, une alternative valable à l'opéra. Si les polémiques sur la pratique musicale des *putte* s'intensifient à la fin du XVIII^{e} siècle, il semble que les *ospedali* soient parvenus, mieux que les couvents, à conjuguer deux images irréconciliables : celle de la sirène et celle de l'ange musicien.

[57] I-Vas, Ospedali e luoghi pii, B. 687, 17 janvier 1654 n. st. et I-Vire, DER G 1-48, 30 janvier 1781 n. st.