

Poiché Jomelli armonico, / varcato il giogo alpino, / tornò qual torna un fulgido / astro nel ciel latino / ove sugli ampi e nobili / teatri rilucenti / mosse a sua voglia gli animi / delle romane genti.

(Per la venuta in Roma del celebre maestro di cappella il signor Niccolò Jommelli, Ode di Gioacchino Pizzi)

Niccolò Jommelli giunse a Roma nel 1740 e vi soggiornò a più riprese, per periodi più o meno lunghi, fino al 1753. Accanto a Napoli e Stoccarda, Roma è la città cui dovette molto della sua fortuna artistica: qui conobbe i primi grandi successi nell'ambito teatrale, ottenne le cariche più ambite e intrecciò importanti legami con l'ambiente sociale e politico papalino.

Il presente volume è progettato come un focus progressivo, dal generale al particolare, con lo scopo di analizzare da diverse prospettive (storica, sociale, musicale) il rapporto peculiare che Jommelli ebbe con l'Urbe. Gli otto contributi sono suddivisi in due parti, la prima dedicata alle relazioni intercorse tra Jommelli e l'ambiente romano, la seconda alla produzione operistica. I temi e gli approcci sono diversificati: dalla committenza alla librettistica, dallo studio del contesto romano all'analisi musicale di alcune partiture. La varietà delle ricerche e l'esame condotto su Jommelli hanno permesso di indagare alcuni elementi della storia della città attraverso la lente privilegiata della ricerca musicologica.

GIANLUCA BOCCHINO. Musicologo e musicista, si occupa principalmente di monodia profana medievale, paleografia musicale, filologia ed archivistica musicale. Ha pubblicato saggi e studi sui suoi campi di indagine. Divide l'attività di ricerca con la sua carriera artistica di cantante lirico.

CECILIA NICOLÒ è attualmente dottoranda presso l'Università di Pavia – Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali di Cremona. I suoi interessi e i suoi studi ruotano principalmente attorno all'opera italiana del XVIII, XIX e XX secolo.

€ 30

Jommelliana. Un operista sulla scena capitolina. Studi sul periodo romano di Niccolò Jommelli



Jommelliana

Un operista sulla scena capitolina.
Studi sul periodo romano di Niccolò Jommelli

A cura di Gianluca Bocchino e Cecilia Nicolò

MUSICALIA

12

Collana della sezione di Studi scenico-musicali del
Dipartimento di Studi greco-latini, italiani e scenico-musicali
Sapienza Università di Roma

Fondata da Pierluigi Petrobelli
Diretta da Franco Piperno

Redazione e layout: Ugo Gianì

In copertina: GIOVANNI PANNINI, *Festa musicale*.

© 2017 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

lim@lim.it www.lim.it

Volume realizzato con il contributo di Sapienza – Università di Roma (Finanziamenti per le iniziative culturali e sociali degli studenti, a.a. 2012/13)

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore, dell'autore e del curatore.

ISBN 978-88-7096-*****

JOMMELLIANA

UN OPERISTA SULLA SCENA CAPITOLINA.
STUDI SUL PERIODO ROMANO DI NICCOLÒ JOMMELLI

A CURA DI GIANLUCA BOCCHINO
E CECILIA NICOLÒ

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

SOMMARIO

<i>Introduzione</i> a cura di Gianluca Bocchino e Cecilia Nicolò	VII
Andrea Chegai	
Oggi l'opera del Settecento (e di Jommelli). Dove va la ricerca	XI

«JOMMELLIANA»

PARTE PRIMA

JOMMELLI E L'AMBIENTE ROMANO

Cecilia Nicolò	
Jommelli <i>populusque romanus</i> . Gli ascoltatori e i commentatori delle opere romane jommelliane	5
Alessandro Avallone	
Jommelli e la committenza romana	21
Élodie Oriol	
Devenir maître de chapelle à Rome: l'expérience de N. Jommelli entre contraintes et opportunités locales	37
Lucio Tufano	
Anfione e Nivildo. Nota sui rapporti di Niccolò Jommelli con l'arcade Gioacchino Pizzi	53

PARTE SECONDA

LA PRODUZIONE OPERISTICA

Gianluca Bocchino – Elisabetta Guarnieri	
<i>Ricimero Re de' Goti</i> : prima opera seria di Niccolò Jommelli. bilancio di una ricerca	77

Antonella D'Ovidio	
L' <i>Astianatte</i> di Jommelli: «una musica singolarissima che ne riportò l'applauso di tutta Roma». Modelli stilistici e drammaturgia (con una nuova fonte sulla stagione del 1741 del Teatro Argentina)	105
Francesca Menchelli-Buttini	
Note all' <i>Ifigenia</i> e al <i>Cajo Mario</i> di Niccolò Jommelli	143
Indice dei nomi	165
Indice delle opere	169

JOMMELLI E LA COMMITTENZA ROMANA

Per affrontare il tema della committenza musicale di Niccolò Jommelli durante il suo ultradecennale periodo romano, e per comprendere meglio il tipo di rapporto che ebbe a costruire con i suoi due principali protettori, è possibile seguire due strade: da un lato un itinerario squisitamente storico-musicale, dall'altro un percorso prettamente politico-diplomatico. Se si sceglie di seguire la prima opzione, l'opera di Jommelli dovrà essere necessariamente inquadrata nel più generale dibattito settecentesco attorno all'opera seria, riscontrando quindi le ragioni dell'illustre protezione di alti prelati nell'equilibrio dimostrato dal compositore tra il programma stilistico propugnato dall'Arcadia e il suo gusto innovatore, fresco e originale. Percorrendo questa strada, la fortuna e la carriera romana di Jommelli andranno in gran parte fatte risalire alle doti compositive del musicista aversano, finalizzate ad un'accentuazione dell'espressione drammatica e a una nuova fusione di testo e musica: l'obiettivo era infatti il raggiungimento di un'azione drammatica più strutturata e direzionata, per movimentare la staticità monumentale dei libretti metastasiani. Se invece si sceglie di seguire l'altro percorso, è necessario ricercare cause e moventi della protezione di influenti cardinali come Alessandro Albani e Henry Benedict duca di York nei tradizionali meccanismi di committenza e mecenatismo della Roma settecentesca.

La capitale pontificia in cui opera Jommelli¹ è una città in fermento e sotto i riflettori internazionali, divenuta crocevia di tanti compositori e sublimata dal fuoco sacro di quel Pietro Trapassi, al secolo Metastasio, il cui geniale estro librettistico era sbocciato interamente dal gusto arcade, prettamente romano. I diversi musicisti

1. Jommelli lavorò a Roma per oltre un decennio, dal 1740 al 1753, seppur non in maniera continuativa: trascorse ad esempio un lungo periodo a Vienna all'inizio degli anni cinquanta, grazie alle importanti amicizie austriache dell'Albani, e lì ebbe modo di incontrare Metastasio. Jommelli venne a Roma per debuttare con la sua prima opera seria al teatro Argentina, aperto da poco nella capitale: si tratta del *Ricimero Re de' Goti*, su libretto di Zeno e Pariati con diverse modifiche, andato in scena dal 16.1.1740 [si veda il contributo di GIANLUCA BOCCHINO ed ELISABETTA GUARNIERI nel presente volume]; per la cronologia e i titoli delle opere jommelliane di Roma si veda il sempre utile SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana. Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750*, vol. II (1701-1750), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1997; ma anche ENRICO CELANI, *Musica e musicisti in Roma (1750-1850)*, «Rivista musicale italiana», XVIII, 1911, Bocca, Torino pp. 1-63.

di formazione partenopea che accorsero nella capitale pontificia nella prima metà del '700 dovettero confrontarsi con questa sistemazione stilistica ed espressiva del testo per musica, la cui ispirazione va ovviamente fatta risalire per primo ad Apostolo Zeno. Il programma estetico dell'Arcadia influenzò il profilo drammaturgico dell'opera in musica, puntando com'è noto su un classicheggiante rispetto delle unità aristoteliche e su soggetti desunti dal repertorio storico-politico greco e romano, per enfatizzare l'impeto moraleggiante ed edificante di eroi del passato. Ma ancora di più fece sentire il suo peso sul piano stilistico, regolarizzando la struttura formale della poesia nello schema dell'aria col *da capo*, affinché ogni affetto, persino il più tumultuoso, potesse trovare la propria ordinata disposizione.²

Dopo un inizio di secolo in cui la capitale pontificia apparve rassegnata alla chiusura di tutti i suoi teatri e priva di spettacoli pubblici, l'investimento e l'interesse di potenti famiglie aristocratiche sovvertì la tendenza. Una salutare scossa percorse quindi la vita culturale cittadina, ponendo in secondo piano il fin troppo noto giudizio negativo sul teatro musicale, ribadito continuamente dal governo pontificio.

La linea di intervento delle gerarchie ecclesiastiche nei confronti della musica, difatti, era sempre stata piuttosto chiara: all'inizio del '700 era asceso al soglio pontificio Giovan Francesco Albani, con il nome di Clemente XI, che assecondando le inclinazioni liberali della famiglia d'appartenenza, aveva garantito prosperità al sistema delle arti, trasmettendo quest'atteggiamento di tolleranza e apertura anche ai suoi successori. Fu con il pontificato di Benedetto XIV, il bolognese Prospero Lambertini, iniziato proprio mentre Jommelli si trasferiva a Roma, e protrattosi sino al 1758, che la musica e le pratiche spettacolari conobbero una forte limitazione, sia in campo liturgico che nella più generale vita musicale cittadina: e il primo effetto di questa politica culturale fu una sostanziale «abdicazione delle gerarchie ecclesiastiche a quel fondamentale ruolo di promozione e sostegno che avevano giocato nel primo trentennio del secolo».³ E successivamente, seppur con effetti nel medio periodo,

2. E se i predecessori di Metastasio, come Zeno o il romano Silvio Stampiglia, ancora prediligevano e praticavano le strofe polimetriche per dare varietà all'impulso ritmico, Metastasio si comporta come regolarizzatore assoluto anche in questo campo, optando per strofe isometriche di settenari, verso prediletto per la sua mobilità d'accenti e la sua congenita tendenza all'incurvatura; su questa unità d'intenti tra testo poetico e nuovo stile musicale, non più basato su un incedere contrappuntistico paritario con il basso continuo (e che sarà poi la cifra vincente di Vinci, Pergolesi, Hasse etc.), si veda LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 54-65.

3. FRANCESCO PAOLO RUSSO, *La musica a Roma nel Settecento*, in *Musikstadt Rom: Geschichte, Forschung, Perspektiven*, «Analecta Musicologica», 45, Bärenreiter, Kassel 2011, pp. 26-31: 29. Lambertini fu un eminente uomo di cultura, amante delle arti e della poesia, ma nel ruolo di pontefice fu uno strenuo difensore del decoro liturgico, combattendo ogni abuso o eccesso nel campo della musica sacra: la sua enciclica, *Annus qui*, pubblicata il 19 febbraio 1749, costituisce uno dei documenti più importanti e approfonditi sulla musica dell'intero secolo, e dagli anni del concilio tridentino.

questa involuzione colpì anche il teatro musicale, sgretolando quel ruolo propulsivo che Roma aveva avuto nel primo scorcio del secolo (e che la rendeva attrattiva agli occhi di Jommelli): per conservare il titolo di capitale musicale ormai non erano più sufficienti quegli elementi distintivi in campo operistico, vale a dire l'ascendente di Pietro Metastasio, la sperimentazione ivi praticata dei suoi primi drammi, e la peculiare caratterizzazione della scena drammaturgica romana. Questo disinteresse, inoltre, non coinvolse soltanto le gerarchie ecclesiastiche, ma si propagò lentamente negli altri strati sociali, mutando quell'attitudine munifica e liberale propria delle famiglie nobiliari: dopo una stagione di fasti e lustrini, anche l'aristocrazia romana, principalmente nella seconda metà del secolo, delegò sempre di più al potere centrale la funzione di orientamento delle istanze culturali, rinunciando di fatto a quel ruolo attivo di motore principale delle attività musicali che a lungo aveva rivestito.

Ma se le casate patrizie romane più in vista e lo stesso governo papalino si allontanarono sempre più dalla musica, relegandola su un piano meramente decorativo e funzionale, inevitabilmente si perse anche quel ruolo prettamente *politico* che la musica deteneva con forza sino all'arrivo in Roma del nostro compositore. Eppure, in qualche modo, dei contrassegni musicali erano indispensabili per chiunque aspirasse a quello *status* sociale, a quel tenore di vita, collocandosi pertanto ai livelli più alti del patriziato cittadino, ecclesiastico o laico che fosse: e non vi era cardinale, o ambasciatore, o ricca famiglia nobile che rinunciasse all'esibizione di quel tratto costitutivo ed identificativo ad un tempo. Al committente o al dedicatario di qualsivoglia opera d'arte era ovviamente raccomandato che quell'opera si confacesse al suo rango, e ne illuminasse la levatura di uomo sensibile, colto e munifico: le vie possibili erano moltissime, dal collezionismo di libri di pregio a quello di quadri e sculture, dall'«organizzazione di una propria musica domestica all'allestimento di spettacoli di teatro cantato»,⁴ per giungere alla protezione e alla benevolenza nei confronti di un *virtuoso* prescelto sulla piazza romana.

Ancora negli anni in cui Jommelli opera a Roma, nonostante tutti i cambiamenti in atto sopra descritti, un potente signore si poteva trasformare in committente per promuovere spettacoli musicali sfarzosi, finalizzati alla diffusione di un'immagine splendida del proprio stemma, fosse esso una famiglia, una potenza straniera o una curia cardinalizia.

4. CLAUDIO ANNIBALDI, *Le committenze nobiliari*, in *Musikstadt Rom*, p. 14; Annibaldi sottolinea con forza come la nozione di «committenza musicale» vada utilizzata con prudenza, rifuggendo dall'immagine idealistica di un signore o un cardinale ardente appassionato di belle arti che assiste e supporta il musicista di genio affinché esprima al meglio la sua arte, animato dall'intento generoso di donarla all'intera città: al contrario egli puntualizza come l'interesse dei componenti della corte pontificia per le arti e la musica mirasse quasi esclusivamente alla loro affermazione sul piano politico, gerarchico ed economico.

E pur nel complessivo mutamento del tradizionale sistema di committenza cittadino, è indubbio che nel quarto decennio del Settecento la vita teatrale romana appaia in fermento, configurandosi sempre più come un'attività «istituzionalizzata e consuetudinaria, fondata su un apparato finanziario meno improvvisato, aleatorio ed approssimativo di quello verificabile nel secolo precedente».⁵ Il teatro d'opera sta divenendo un'istituzione consolidata e fiorente, riconosciuta dal governo teocratico e punto di riferimento di una società urbana sempre più estesa e consapevole. Di questo vivace clima innescato nella capitale pontificia grazie anche alla fioritura di nuovi teatri⁶ si trova una valida testimonianza nelle lettere di Charles de Brosses, attento osservatore delle dinamiche dello spettacolo operistico durante il suo viaggio in Italia tra il 1739 e il 1740:

Qui l'impresario che vuol mettere su un'opera per un inverno, ottiene il permesso del governatore, prende in affitto un teatro, scrittura da diverse parti voci e strumenti, contratta con gli operai e lo scenografo, e finisce spesso per far bancarotta come i nostri direttori di compagnie di provincia[...] Ogni anno sono opere nuove e nuovi cantanti. Non si vuol rivedere né un'opera, né un balletto, né una scena, né un attore che sia stato già visto l'anno prima, a meno che non si tratti di qualche eccellente opera di Vinci, o qualche voce famosissima.⁷

Da questa testimonianza emerge nettamente la configurazione del sistema impresariale della capitale pontificia, in cui il compositore è solo uno degli elementi di un complesso ed articolato investimento finanziario: quest'operazione nasce grazie alla volontà dell'affittuario del teatro, che al tempo stesso è organizzatore dell'evento, e che troppo spesso rischia di dilapidare le sue ricchezze. Abbiamo detto che negli anni

-
5. FRANCO PIPERNO, *Il sistema produttivo fino al 1780*, in LORENZO BIANCONI e GIORGIO PESTELLI (a cura di) *Storia dell'opera italiana. Il sistema produttivo e le sue competenze*, vol. IV, EDT, Torino 1987, pp. 1-75: 33.
 6. Si noti come un impulso fondamentale allo sbocciare dei nuovi teatri non arrivò soltanto dalle famiglie nobiliari che si presero in carico quelli di proprietà privata come l'Alibert, l'Argentina o il Capranica, ma anche dal pontefice stesso: Clemente XII, ad esempio, nel 1733 fece ricostruire il teatro Tordinona con fondi della Camera Apostolica, per assicurare alla città anche una sala prettamente governativa; ma il ruolo del governo papalino fu sempre di minore impatto come evidenzia BRUNO CAGLI nel suo *Produzione musicale e governo pontificio*, in ID. (a cura di), *Le muse galanti. La musica a Roma nel Settecento*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1985, pp. 11-21.
 7. CHARLES DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, trad. it. di BRUNO SCHACHERL, Laterza, Roma-Bari 1973, p. 519. Il viaggiatore francese si era stabilito a Roma dal novembre del 1739, reduce da un soggiorno a Napoli dove aveva conosciuto l'opera italiana, innamorandosi in particolar modo di Pergolesi; nella capitale pontificia ebbe modo di ascoltare sia l'opera inaugurale della stagione carnevalesca del 1740 al Teatro delle Dame, quel *Siroe* di Metastasio, musicato da Latilla e dedicato dall'impresario Francesco Maria Alborghetti al cardinale duca di York, sia la prima opera romana di Jommelli. Si veda LETIZIA NORCI CAGLIANO DE AZEVEDO, *De Brosses spettatore a Roma, 1739-1740*, in LUCIANA BUCCELLATO e FIORELLA TRAPANI (a cura di), *Il teatro a Roma nel Settecento*, 2 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1989, pp. 589-595.

di Benedetto XIV la politica teatrale privata fu scarsamente sostenuta, se non apertamente osteggiata, e il governo pontificio intervenne sempre per regolamentare, in senso cautelativo e restrittivo, ogni evento spettacolare, con particolare attenzione all'opera in musica: nonostante ciò molti teatri inaugurarono le loro stagioni o riaprirono i battenti al pubblico, rendendo Roma centro operistico vivace e attraente. Ciò non si deve al clero, ma alle iniziative private di duchi e marchesi: fu infatti Giuseppe Sforza Cesarini a finanziare la costruzione dell'Argentina, con la vendita di titoli di debito pubblico sul mercato romano, acquisiti dal Monte San Paolo delle Religioni;⁸ egli chiamò come primo impresario l'abate Giuseppe Polvini Faliconti, protagonista indiscusso della scena teatrale romana del primo quarantennio, e fautore della venuta di Jommelli a Roma.⁹

La gestione del Faliconti fu abbastanza incerta e costellata di contenziosi con il Duca, ma egli fu comunque un impresario dotato di buon fiuto, e fece dell'Argentina, in coppia con l'Alibert, il tempio dell'opera seria a Roma. Faliconti comprese quanto fosse importante l'*imprimatur* cardinalizio e la benevolenza delle alte gerarchie, esattamente come il suo collega del Teatro delle Dame, l'Alborghetti, che continuava a dedicare al cardinale-principe Enrico Stuart drammi metastasiani.¹⁰ Anche il Faliconti, infatti, dedicò alcune opere in scena nel suo teatro a cardinali "concorrenti", quale Alessandro Albani (è il caso del *Dario*, dramma per musica di Giovanni Baldanza intonato da Giuseppe Scarlatti) e fece appena in tempo, prima di morire alla fine di febbraio del 1741, a commissionare una seconda opera a Jommelli, l'*Astianatte*, dedicata al cardinale Prospero Colonna. Dopo la sua morte, l'impresa fu in un primo momento rilevata dal concorrente Alborghetti, e poi da un poeta e librettista romano, Gaetano Roccaforte, che nel 1747 stipulò un contratto di affitto con il duca della durata di tre anni.¹¹

-
8. È evidente che lo Sforza Cesarini fosse certo della capacità produttiva del teatro per imbarcarsi in una simile impresa (oggi impensabile anche per il più illuminato mecenate): il bisogno di rientrare al più presto con le coperture era in qualche modo assicurato da una fondata considerazione, vale a dire che il nutrito pubblico romano fosse ansioso di accorrere a teatro a godere di spettacoli musicali, opere e balletti di quei compositori napoletani che all'epoca affollavano la città; si veda MARIO RINALDI, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Olschki, Firenze 1978, pp. 10 ss., ma anche MARIA GRAZIA PASTURA RUGGIERO, *Per una storia del teatro pubblico in Roma nel secolo XVIII. I protagonisti*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, pp. 458–460.
9. Per il Celani egli fu l'impresario «più potente e inserito» della Roma settecentesca: effettivamente lo troviamo sia alla guida del restaurato teatro Capranica, sia come impresario del risorto Teatro della Pace, perlomeno dal 1729; cfr. CELANI, *Musica e musicisti in Roma*, pp. 14–15 e PASTURA RUGGIERO, *Per una storia del teatro pubblico in Roma*, p. 472.
10. Dopo il *Siroe* [vedi nota 7] fu infatti la volta della *Semiramide riconosciuta*, musicata dal Lampugnani. Si veda FRANCHI, *Drammaturgia romana*, vol. II, pp. 303–306.
11. La gestione del Roccaforte terminò in un disastro, nonostante le buone intenzioni dell'impresario (si veda PASTURA RUGGIERO, *Per una storia del teatro pubblico in Roma*, pp. 459–460), ma egli ebbe un prolifico rapporto con Jommelli: per il nostro compositore scrisse infatti il *Cajo Mario*, andato in scena all'Argentina a partire dal 6 febbraio 1746, e ne ospitò la messinscena

Analoga impresa a quella dello Sforza Cesarini può essere considerato l'investimento di Camillo Capranica per ricostruire l'omonimo teatro di piazza Montecitorio nel 1713, che nel giro di dieci anni fu costretto a cedere al cugino Camillo, in quanto indebitato; oppure la costruzione di un importante teatro lirico di questo periodo, l'Alibert, ad opera del capofamiglia Antonio, o ancora l'apertura del Valle, sempre sotto gli auspici della famiglia Capranica che finanziò l'impresa. Appare evidente come nei primi decenni del Settecento la proprietà dei teatri fosse appannaggio di aristocratiche famiglie romane, con la sola eccezione del teatro Tordinona, finanziato per volontà del pontefice stesso.¹²

Nonostante i turni rigorosi stabiliti tra i tre teatri romani abilitati alla messinscena di opere in musica (Alibert, Argentina, Capranica) per evitare una concorrenza eccessiva, la piazza romana ribolliva di un così gran numero di artisti, cantanti, musicisti e ballerini da innescare un cortocircuito impresariale e la nascita di correnti, fazioni, partiti, come testimoniato da viaggiatori, cronachisti e critici teatrali dell'epoca: per queste ragioni la benevolenza di un cardinale era merce preziosa, così come il pieno soddisfacimento delle sue esigenze estetiche in tema di spettacoli operistici. Jommelli dovette aver ben compreso, al suo arrivo nella capitale pontificia, quanto importante fosse il teatro dove rappresentare le sue opere, quale valore avesse il dedicatario di queste, quanto vitale fosse porsi sotto l'ala protettiva di importanti ed illuminati porporati. Entrano così in scena i due principali protettori "romani" dell'operista aversano, suoi sinceri e instancabili sostenitori, pur posizionati su prospettive, scelte estetiche e tendenze politiche diametralmente opposte.¹³

Alessandro Albani¹⁴ nacque ad Urbino il 15 ottobre 1692 da Orazio, fratello del pontefice allora regnante, Clemente XI; dopo gli studi in giurisprudenza alla Sapienza di Roma fu avviato alla carriera militare, guidando le truppe pontificie contro le armate imperiali durante l'occupazione di Comacchio (1708): un precoce difetto alla vista,

del capolavoro di Metastasio, *Didone abbandonata*, cui appose una personale dedica al cardinal Albani.

12. La Camera Apostolica spese duemila scudi per la ricostruzione del futuro teatro Apollo nel 1734, come risulta dall'Appendice al Camerale I, registro 138, n. 126, conservata presso l'Archivio di Stato di Roma. Cfr. PASTURA RUGGIERO, *Per una storia del teatro pubblico in Roma*, p. 455.
13. Di Alessandro Albani e di Henry Benedict duca di York come principali protettori del compositore aversano negli anni romani parlano sia SAVERIO MATTEI nelle sue *Memorie per servire alla vita del Metastasio ed Elogio del Sig. Jommelli*, ripr. facs. dell'ed.: nella stamperia di A. M. Martini, Colle 1785, Sala Bolognese, Forni 1987, sia PIETRO ALFIERI nelle posteriori *Notizie biografiche di Niccolò Jommelli, scritte da Pietro Alfieri*, Tipografia delle Belle Arti, Roma 1845.
14. Per le notizie biografiche su Alessandro Albani (1692-1779) si veda ELISA DEBENEDETTI (a cura di), *Il cardinale Alessandro Albani e la sua villa: documenti*, Bulzoni, Roma 1980; NOEL BLAKISTON, *Relazioni italo-inglesi nel Settecento secondo i documenti del Record Office*, «Rassegna storica toscana», I, 1955, pp. 56-57; la voce di LESLEY LEWIS sul Dizionario Biografico degli Italiani, vol. I (Aaron-Albertucci), Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1960, pp. 595-598.

che lo avrebbe portato alla cecità negli ultimi anni di vita, lo costrinse ad abbandonare le armi e ad abbracciare la vita ecclesiastica. Fu nominato dalla zio pontefice segretario dei memoriali nel 1718, e l'anno successivo chierico della Camera apostolica.

Nel 1720 fu inviato a Vienna per tutelare i diritti feudali della chiesa romana sul ducato di Parma e Piacenza, che all'imminente estinzione dei Farnese sarebbe passata a don Carlos di Borbone, e soprattutto per trattare la restituzione del territorio di Comacchio, alla cui difesa aveva partecipato. Fu probabilmente in quest'occasione che il non ancora cardinale Albani iniziò a tessere la sua fitta trama di relazioni con la monarchia austriaca, che molto tempo dopo avrebbero fruttato una commissione per il suo protetto: Jommelli si recò infatti a Vienna nel 1749, dove fece tesoro dei consigli di Metastasio sul modo di comporre insieme testo e musica.

Una volta divenuto cardinale, nel 1721, l'Albani ebbe modo di stringere in modo spregiudicato alleanze diplomatiche e personali con la monarchia asburgica e con il Regno di Piemonte e Sardegna, assumendo un netto atteggiamento antifrancese: per questa ragione, nel 1743 ottenne la nomina a protettore degli stati ereditari austriaci e resse l'ambasciata di Vienna a Roma tra il 1744 e il 1748, mentre Jommelli viaggiava tra Roma, Venezia e Bologna. Una menzione particolare meritano anche i rapporti dell'Albani con l'Inghilterra, e in modo particolare con la dinastia Stuart, detronizzata e riparatasi a Roma dopo gli eventi della Rivoluzione inglese e l'ascesa al trono di Guglielmo III d'Orange: nonostante suo zio avesse accolto a Roma l'anziano pretendente al trono inglese, Giacomo III, l'Albani si unì al partito contrario, riconoscendo la famiglia all'epoca regnante in Inghilterra come l'unica legittima. Il nostro cardinale esercitò un sapiente lavoro di spionaggio al servizio del governo inglese, nonostante la posizione ufficiale della Santa sede: dal 1744 intrattenne una fitta corrispondenza con Horace Mann, ministro inglese a Firenze, concernente sia questioni private che pubbliche, e come rappresentante diplomatico di una potenza alleata degli inglesi accolse a Roma numerosi viaggiatori provenienti dall'Inghilterra, invisibili agli Stuart. Pur essendo rappresentante austriaco, quindi, il cardinal Albani curò gli interessi inglesi, i quali difettavano di un portavoce ufficiale presso il governo pontificio, che aveva invece accolto i sovrani in esilio.

La fama del cardinal Albani rimase però legata alla sua attività di mecenate e collezionista, ancor di più che alle sue spregiudicate doti politico-diplomatiche: egli fu infatti amante delle belle arti, animatore di intense campagne di scavi, e pervaso da una raffinata curiosità antiquaria. Nella maestosa villa sulla via Salaria, infine, furono organizzate diverse feste musicali e celebrazioni.¹⁵

15. Feste, non a caso, tutte organizzate in onore dell'Austria: mentre il suo protetto Jommelli si cimentava nella *Cantata a quattro voci* per le nozze del Delfino di Francia su commissione dell'ambasciata francese, Alessandro Albani organizzava infatti nel suo palazzo romano delle grandiose feste musicali in onore dell'imperatore asburgico Francesco di Lorena: il modello di questi eventi spettacolari e celebrativi fu per tutto il Settecento romano un componimento metastasiano,

Henry Benedict Maria Clement Stuart duca di York (futuro Enrico IX),¹⁶ quarto ed ultimo pretendente giacobita al trono d’Inghilterra, Scozia e Irlanda, appartenente alla linea cattolica degli Stuart, fu il secondogenito del “Vecchio pretendente” Giacomo III (1688-1766) e di Maria Clementina Sobieski (1702-1735), pronipote del Re polacco Giovanni III, e fratello minore del cosiddetto “Giovane pretendente”, Carlo Edoardo (1720-1788). Egli nacque a Roma il 6 marzo 1725 e fu battezzato con rito cattolico da papa Benedetto XIII, da cui prese il secondo nome: divenuto cardinale giovanissimo, il 3 luglio 1747, per volere di papa Benedetto XIV, iniziò una folgorante carriera che lo vedrà impegnato come arciprete della Basilica Vaticana, arcivescovo titolare di Corinto, vice cancelliere di Santa Romana Chiesa, e infine vescovo della diocesi di Frascati, dove morì il 13 luglio 1807. La residenza frascatana fu assai importante per il principale protettore di Jommelli, poiché dopo la sua nomina a vescovo della cittadina il duca di York volle far dono alla comunità della sua preziosissima ed immensa biblioteca, viva testimonianza della cultura letteraria, artistica, musicale che contraddistinse la sua persona: il cardinale, infatti, forte di quegli interessi enciclopedici tipici dell’eruditismo settecentesco, non fu solo un raffinato mecenate, ma anche erede di un consistente posseduto librario che era appartenuto a Giacomo Sobieski, nonno materno della reale casata polacca. Oltre a questo, con «lungimirante mecenatismo e particolare sensibilità culturale»,¹⁷ acquistò sulla piazza romana una notevole quantità di edizioni a stampa, soprattutto coeve, relative al mondo della letteratura e dell’erudizione ecclesiastica.

commissionato nel 1729 dall’ambasciatore francese in occasione della nascita del Delfino (*La Contesa de’ Numi*), di cui Albani voleva farsi nuovo interprete, scippando tale tradizione mecenatizia agli odiati francesi; cfr. BIANCAMARIA BRUMANA, *Musiche in onore di Francesco di Lorena nel palazzo romano del cardinale Alessandro Albani*, in DOMINIQUE GUÉNIOT (éditeur) *Itinéraires musicaux en Lorraine. Sources, événements, compositeurs, Actes du colloque de Commercy*, Nancy 2002, pp. 217–236. La tradizione di festeggiare la nascita del Delfino di Francia con delle cantate proseguì anche negli anni successivi, così come gli intrattenimenti musicali dell’Albani in onore degli austriaci: per la venuta a Roma dell’arciduca Massimiliano d’Austria, il cardinale fece infatti eseguire nella sua villa il componimento drammatico *La concordia fra il tempo e la gloria*; segnaliamo, come ulteriore suggello musicale degli stretti rapporti tra l’Albani e l’Austria, la copia manoscritta della *Cantata a due voci felicitando l’ingresso vittorioso degli austriaci nel Regno di Napoli, dedicata all’eccelso e impareggiabil merito dell’E[ccellentissi]mo e R[everendissi]mo signor cardinale Alessandro Albani*, custodita presso la Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, la cui storia meriterebbe forse di essere approfondita.

16. Per le notizie biografiche relative al cardinal Henry Benedict Stuart duca di York (1725-1807) si vedano PIETRO BINDELLI, *Enrico Stuart cardinale duca di York*, Associazione Tuscolana “Amici di Frascati”, Frascati 1982; BERNARD WILLIAM KELLY, *Life of Henry Benedict, cardinal duke of York: with a notice of Rome in his time*, General Books, London 2010 (ristampa dell’edizione del 1899); ALICE SHIELD, *Henry Stuart, cardinal of York and his times. Introduction by Andrew Lang*, Longmans Greens, London-New York 1908.
17. MARCO BUONOCORE, *La biblioteca del cardinale Henry Stuart Duca di York dal Codice Vaticano Latino 15169*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Studi e testi, Roma 2007, p. 12.

Il cardinal duca di York aveva così costituito una qualificata e selezionata biblioteca d'orientamento generale, di alto valore storico-scientifico, che nel 1776 poteva contare su oltre diecimila volumi. Il posseduto librario e documentario della biblioteca fu raccolto in un catalogo ufficiale, che conflui nell'attuale codice *Vaticano latino 15169*, dove ancora oggi troviamo la collezione del cardinale, al momento della donazione al Seminario di Frascati, ordinata alfabeticamente.

All'interno di questo immenso patrimonio non mancano esemplari musicali o riferimenti alla cultura musicale coeva: unica partitura presente, ora collocata nel *Vaticano musicale* n. 583, è il *Magnificat a otto voci* di Niccolò Porpora, datato 1760,¹⁸ e che risulta espressamente commissionato dal cardinale. Non mancano anche altre opere importanti che valgono come testimonianza di una passione e di una cultura musicale, come le *Opere drammatiche* di Pietro Metastasio, nell'edizione Bettinelli (Venezia, 1733-1737) e il primo tomo di *Storia della musica* di padre Giovanni Battista Martini, dell'editore bolognese Lelio dalla Volpe (1757).¹⁹

La musica ha da sempre rivestito un ruolo cruciale ed estremamente significativo nella vita del cardinale duca di York, ma in generale in tutta la famiglia Stuart in esilio a Roma. Anche se il "Vecchio pretendente" pose maggior cura e attenzione nell'educazione del primogenito, per ovvi motivi dinastici, l'amore per il futuro cardinale non venne mai meno,²⁰ e da subito si comprese che il suo livello culturale fosse superiore rispetto al fratello maggiore: entrambi ricevettero un'ottima educazione musicale, e la musica svolse sempre una parte fondamentale e attiva nella loro vita, praticandola spesso nell'ambito domestico e privato.

Charles era un ottimo suonatore di violoncello, ma conosceva anche diversi strumenti a fiato, mentre il duca di York era anch'egli violoncellista nonché discreto cantante, con voce chiara e intonata; inoltre tutta la famiglia era assidua frequentatrice del teatro Alibert, uno dei due templi dell'opera seria nella Roma dell'epoca, in cui i reali inglesi risultano affittuari di alcuni palchetti del terzo ordine, e ai quali furono dedicate diverse opere tra il 1720 e il 1743.²¹

18. Così è scritto sul frontespizio del manoscritto: *Magnificat / a otto voci / Composta per espresso e venerato comando / Di S.A.R.E.ma / Il Sig.e Cardinal Duca di Yorch / Da Niccolò Porpora / 1760*; quest'opera oggi è conservata nel manoscritto *Vat. Mus. 583*; si veda BUONOCORE, *La biblioteca del cardinale Henry Stuart Duca di York*, pp. 185 e 542.

19. BUONOCORE, *La biblioteca del cardinale*, rispettivamente pp. 197 e 191.

20. Quando il suo matrimonio con la principessa polacca Clementina Sobieski iniziò a sgretolarsi per un sempre maggiore fanatismo religioso di lei, il vecchio Giacomo trovò grande sollievo nei suoi due figli; così infatti scrisse al Conte di Inverness nel 1729: «My children give me a great deal of comfort. I am really in love with the little duke, for he is the finest child can be seen [I miei figli mi danno un grandissimo conforto. Sono davvero innamorato del piccolo duca, che è il più puro fanciullo che si sia mai visto]». SHIELD, *Henry Stuart, cardinal of York and his times*, p. 23.

21. Si veda ALBERTO DE ANGELIS, *Il teatro Alibert o delle Dame (1717-1863): nella Roma papale*, Chicca, Tivoli 1951, p. 140 e pp. 162-163.

Della vita musicale in casa Stuart abbiamo una valida testimonianza del musicista romano Domenico Corri, il quale ricorda i concerti offerti dal “Giovane pretendente”, stabilitosi nuovamente a Roma alla morte del padre: «I usually remained alone with him every evening, the Prince playing the violoncello, and I the harpsichord, also composing together little pieces of music».²²

Anche il musicista Giacomo Gotifredo Ferrari nelle sue memorie menziona delle serate musicali a casa di Charles Edward, assieme alla figlia Charlotte duchessa d’Albany, nel 1786: «andai col mio cavaliere a fare un po’ di musica dalla duchessa d’Albania dov’eravi una piccola e piacevole società di dilettanti e dove avemmo pure gran successo e ci divertimmo assaissimo».²³

Ultima preziosa testimonianza della vita musicale in casa Stuart ci arriva niente di meno che dai fratelli Verri, in una lettera di Alessandro al fratello Pietro, datata 11 luglio 1769: parlando del “Giovane pretendente”, a cui era stato definitivamente negato dal pontefice il titolo regale, e per la cui ascesa al trono inglese nessuno ormai più si batteva, Alessandro ne traccia un ritratto quasi rassegnato e dimesso, di uomo ormai dedito esclusivamente alla sua famiglia e ai propri piaceri privati, che erano «una buona tavola e una buona musica».²⁴

Dalle biografie dei due principali protettori di Jommelli a Roma, emerge un netto profilo di mecenati illuminati e sinceri appassionati di belle arti, anche se per il cardinal Albani questo tipo di interesse risulta maggiormente subordinato a motivazioni di ordine politico, per consolidare e mostrare all’esterno un preciso *status* sociale; il cardinale inglese, d’altro canto, sembra davvero affascinato dal fatto musicale in sé. A tal proposito può essere utile passare in rassegna le opere liriche composte su espressa richiesta o dedicate ai due cardinali nei decenni centrali del Settecento. Ecco due tabelle riassuntive delle opere dedicate all’Albani e al cardinale duca di York:

22. «Ero solito rimanere con lui ogni sera, il Principe suonava il violoncello ed io il clavicembalo, ed insieme componevamo anche dei piccoli brani di musica»; DOMENICO CORRI, *A select collection of the most admired songs, duetts, & c.* [...], a cura di PAOLA BERNARDI e GINO NAPPO, Scienze e Lettere, Bologna–Roma 1992, vol. III, p. 115; si veda anche BIANCA MARIA ANTOLINI, *La vita musicale a Roma nella seconda metà del Settecento*, in *Analecta Musicologica* 45, pp. 350–351.

23. *Aneddoti piacevoli e interessanti accorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari da Rovereto. Operetta scritta da lui medesimo*, prima edizione: Londra 1830, ristampa a cura di SALVATORE DI GIACOMO, Remo Sandron editore, Palermo 1920, p. 151.

24. Lettera dell’11 luglio 1769 di Alessandro a Pietro, in *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, a cura di FRANCESCO NOVATI e EMANUELE GREPPI, Cogliati, Milano 1910, vol. II, p. 364.

TABELLA 1

OPERE DEDICATE AD ALESSANDRO ALBANI				
TITOLO E TIPOLOGIA	LIBRETTISTA	COMPOSITORE	ANNO E LUOGO	DEDICA
<i>La tesoriera delle Grazie</i> <i>Opera Sagra</i>	Epifanio Gizzi	non presente	1714 Oratorio della Vallicella	L'autore al nipote di Clemente XI
<i>La Sofonisba</i> <i>tragicommedia</i>	Giovan Domenico Pioli	non presente	1714 Sala de' signori Ruccellai	L'autore al nipote di Clemente XI
<i>La Circe in Italia</i> <i>Drama per Musica</i>	non presente	non presente	1717 Teatro della Pace	Impresario Filippo Albizzi al nipote di Clemente XI
<i>La SS. Vergine addolorata</i> <i>oratorio a tre voci</i>	non presente	Alessandro De' Rossi	1727 Oratorio della Natività di San Lorenzo in Lucina	dedica dell'autore (sconosciuto) al cardinale
<i>Dario</i> <i>dramma per musica</i>	Lermano Cinosurio (Giovanni Baldanza)	Giuseppe Scarlatti	1741 Teatro Argentina	Impresario Polvini Faliconi al cardinale
<i>Componimento Drammatico</i>	Gioacchino Pizzi	Rinaldo da Capua	1745 Luogo sconosciuto	commissionata da Alessandro Albani per l'elezione di Francesco I d'Austria
<i>Pelopida</i> <i>dramma per musica</i>	Gaetano Roccaforte	Girolamo Abos	1747 Teatro Argentina	Impresario Gaetano Roccaforte al cardinale
<i>Didone abbandonata</i>	Pietro Metastasio	Niccolò Jommelli	1747 Teatro Argentina	Impresario Gaetano Roccaforte al cardinale
<i>Componimento Drammatico</i>	Gioacchino Pizzi	Antonio Aurisicchio	1747 Luogo sconosciuto	commissionata da Alessandro Albani per l'onomastico di Maria Teresa d'Austria
<i>Antigono</i>	Pietro Metastasio (modificato)	Carlo Monza	1772 Teatro Argentina	Impresario Giuseppe Balestra al cardinale
<i>La Concordia fra il Tempo e la Gloria</i>	non presente	non presente	1775 Villa del cardinale sulla via Salaria	commissionata da Alessandro Albani per onorare la visita di Massimiliano d'Austria

TABELLA 2

OPERE DEDICATE AD HENRY BENEDICT DUKE OF YORK				
TITOLO E TIPOLOGIA	LIBRETTISTA	COMPOSITORE	ANNO E LUOGO	DEDICA
<i>San Maurizio e compagni martiri oratorio</i>	Gregorio Terribilini	Giovanni Costanzi	1736 Civitavecchia per la festa di Santa Firmina	I visconti e i camerlenghi della città ai principi Carlo ed Enrico Stuart
<i>Romolo Dramma per musica</i>	non presente	Gaetano Latilla	1739 Teatro delle Dame	Impresario Antonio Mango al principe Enrico Stuart appena designato duca di York
<i>Siroe Dramma per musica</i>	Pietro Metastasio	Gaetano Latilla (nominato come “virtuoso” al servizio del dedicatario)	1740 Teatro delle Dame	Impresario Francesco Maria Alborghetti al duca Enrico
<i>Semiramide riconosciuta Dramma per musica</i>	Pietro Metastasio	Giovan Battista Lampugnani	1741 Teatro delle Dame	Impresario Francesco Maria Alborghetti al duca Enrico
<i>Tito Manlio dramma per musica</i>	Gaetano Roccaforte	Gennaro Manna	1742 Teatro Argentina	Francesco Maria Alborghetti a Enrico Stuart duca di York
<i>Merope dramma per musica</i>	Apostolo Zeno (modificato)	Domingo Terradellas	1743 Teatro delle Dame	I possessori del teatro a Enrico duca di York
<i>Tragedie e poesie</i>	Marchese e Senatore Giuseppe Angelelli	non presente	1768 Roma Opera a stampa	Dedica dell’autore al cardinale Enrico Stuart

Come si evince da quest’elenco,²⁵ anche se nessun’opera scritta da Jommelli risulta esplicitamente dedicata al duca di York (mentre ve n’è una per il cardinal Albani, la *Didone abbandonata*), il consesso prestigioso e i nomi dei compositori per quanto concerne il cardinale inglese lo pongono ad un livello superiore rispetto all’urbinate: anzitutto, molte opere dell’Albani furono commissionate per scopi encomiastici e celebrativi della monarchia austriaca; altre risultano un omaggio di convenienza,

25. L’elenco dei libretti e delle opere dedicate ai due cardinali è tratto da SAVERIO FRANCHI, *Le impressioni sceniche: dizionario biobibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1994, vol. I, e *Integrazioni, aggiunte, tavole, indici*, vol. II, 2002.

da parte dell'impresario di turno, nei confronti di uno dei cardinali più potenti della Roma dell'epoca o, quand'era più giovane, del nipote del pontefice regnante. Vi sono alcuni compositori importanti tra quelli che hanno scritto e dedicato le proprie opere all'Albani, nelle quali egli appare talora come committente, talora come dedicatario: ma l'impressione generale che se ne ricava è che la qualità del musicista fosse fattore di poco conto, poiché l'opera era solo un involucro esterno, col quale rivestire un'occasione solenne e consolidare il proprio prestigio.²⁶

Al contrario, il duca di York, oltre a risultare quasi sistematicamente (come del resto l'intera sua famiglia) dedicatario delle opere delle stagioni carnevalesche del Teatro delle Dame, annovera tra i suoi protetti, dichiarati o meno, musicisti di chiara fama: da Jommelli a Latilla, passando per Costanzi e Terradellas. Il prestigio del cardinale, assieme al suo generoso mecenatismo, sembrano qui intensamente connessi con la qualità dell'opera musicale, che non può essere elemento di second'ordine.

Tornando quindi agli itinerari proposti in apertura del contributo, riteniamo si possa associare l'Albani al filone politico-istituzionale, volto principalmente alla salvaguardia della propria immagine esteriore; si può invece riconoscere una scelta di gusto musicale nella protezione accordata al compositore avversano dal giovane Henry Stuart. Questi fu nominato cardinale quando già da tempo Jommelli solcava le scene capitoline, sancendo così in maniera ufficiale un rapporto di protezione ormai consolidato da diversi anni: la predilezione del duca di York nei confronti del musicista risponde ad una saggia lungimiranza, di chi aveva intravisto degli elementi innovativi e originali nelle sue opere, che permisero al giovane compositore di farsi notare, pur mantenendosi nei canonici confini della tradizione.

Raramente il committente era il cardinale in persona: come abbiamo visto, l'opera era commissionata da un impresario teatrale, o da un ambasciatore, e spesso era dedicata alla grazia reverendissima del porporato di turno. Ciò non significa che il dedicatario non esprimesse preferenze sulla scelta da compiere, o non dichiarasse esplicitamente il partito di cui era sostenitore. Dietro alla scelta del musicista, quindi, vi era sempre un sapiente dosaggio di equilibri istituzionali, e una chiara consapevolezza di quali dinamiche o interessi si andava a smuovere: all'interno di questo contesto il caso di Jommelli risulta davvero esemplare, poiché durante il soggiorno romano il musicista poté godere della benevolenza di due cardinali di segno opposto, quando non apertamente in guerra tra loro.

Muovendosi abilmente tra i due partiti, Jommelli scalò la gerarchia ecclesiastica soltanto col proprio talento artistico. E probabilmente su queste risorse artistiche puntò gli occhi il cardinale inglese, laddove gli altri vedevano solo un bravissimo e

26. Ad esempio, nel carnevale del 1742 presso il Collegio Germanico di Roma si eseguono degli *Intermezzi per musica* tra gli atti della tragedia latina *Evilmerodach*: l'autore del libretto è sconosciuto, mentre la musica risulta essere di tal Gaetano Carpani, definito come "virtuoso" del cardinal Albani. Cfr. FRANCHI, *Le impressioni sceniche*, vol. I, p. 23.

virtuoso “tecnico” da chiamare al momento giusto. Egli sicuramente seppe apprezzare il piccolo gioiello scritto da Jommelli per celebrare le seconde nozze del Delfino di Francia, nel luglio del 1747: il *Componimento Dramatico* per quattro voci, coro e orchestra, cantata commissionata dall’ambasciatore francese Frédéric-Jérôme de la Rochefoucauld per festeggiare l’unione di Luigi Ferdinando di Borbone, erede al trono, e Maria Giuseppa di Sassonia.²⁷ L’attenzione dell’uditorio, sulla scia della *Contesa de’ Numi* metastasiana, modello fondativo di questo tipo di cantata celebrativa, scritta dal poeta romano nel 1729 per la nascita del medesimo Delfino, fu tutta per il testo del componimento: ma se la serata fu un trionfo, come riportano tutte le cronache e le testimonianze, si deve anche alla bellezza della musica di Jommelli.²⁸

La partitura, suddivisa in due parti, presenta un numero eguale di sette arie e sette recitativi per sezione: cinque dei quattordici recitativi totali sono strumentati. Cito questo particolare per esemplificare una tendenza riscontrabile in tutte le opere scritte da Jommelli nel periodo romano: un valore aggiunto della sua arte compositiva, nonché uno dei tratti stilistici più rilevanti. Stiamo parlando dei recitativi accompagnati o strumentati, vale a dire quella sezione di declamato sublime maggiormente libera da vincoli formali, cui Jommelli congiunse una scrittura orchestrale florida e articolata, sempre alla ricerca di una maggiore espressività drammatica.

La scelta del compositore per la creazione del monumento musicale celebrativo delle seconde nozze del Delfino fu senz’altro motivata da diversi fattori, ma non è da escludere che la cifra creativa del giovane operista abbia giocato un ruolo fondamentale, specialmente in una festa che si doveva ricordare come grandiosa e magnifica. Possiamo affermare che lo scopo fu senz’altro raggiunto, grazie ad un organico orchestrale che si approssimava ai cento musicisti, tra archi, legni, corni e trombe, cembalisti, percussionisti, quattro cantanti solisti e i due cori delle Grazie e degli Amoretti; ma anche in virtù di un sapiente uso di quest’organico, con l’effetto ad eco delle trombe “in lontano” nell’aria di Amore *O gran Giove*, nelle lunghe introduzioni

27. Su questa cantata jommelliana si veda MICHELA BERTI, *Un caso di committenza dell’Ambasciatore francese a Roma. Il «Componimento Dramatico» di Jommelli e il quadro «Fête musicale» di Pannini per le nozze del Delfino di Francia*, «Fonti Musicali Italiane», XVI, 2011, CIDIM, Roma pp. 93–125.

28. Non fu di questo parere il pontefice Benedetto XIV, presente alla serata. Così si espresse in merito alla *Cantata*: «Sono terminate le feste di questo degnissimo card. ministro per il matrimonio del Delfino. Noi fummo a vedere l’apparato, che in verità sorprendevo; e sentimmo alcune ariette per dar gusto a lui, ma non per ricavarne Noi piacere, non essendo Noi portati per la musica d’oggi, giusta la quale non s’intende veruna parola del cantante»; il commento di un papa non poteva che esser tale, ma fu proprio il Lambertini a richiedere che il testo fosse scritto da Flaminio Scarselli, con cui condivideva i natali bolognesi. Si vedano *Le lettere di Benedetto XIV*, a cura di EMILIA MORELLI, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1984, p. 436, ma anche BERTI, *Un caso di committenza*, p. 107.

strumentali a diverse arie, nei cori o nei recitativi accompagnati con obbligo di traversieri e corni etc.²⁹

È lecito domandarsi se quest'interesse riservato da Jommelli alla formula del recitativo accompagnato abbia in qualche modo costituito la base della sua fortuna nella capitale pontificia, attirando l'attenzione di impresari, mecenati, alti prelati; la sua capacità espressivo-melodica e la profonda cura della strumentazione furono notate anche dal poeta cesareo, che in occasione della ripresa viennese della *Didone abbandonata* nel 1749 così si espresse:

Nel giorno natalizio del nostro augustissimo padrone, andò in iscena in questo teatro la mia *Didone*, ornata d'una musica, che ha giustamente sorpresa ed incantata e la città e la corte. È piena di grazia, di fondo di novità, d'armonia e soprattutto d'espressione. Tutto parla, sino a' violini e contrabbassi. Io non ho finora in questo genere inteso cosa che m'abbia più persuaso. L'autore è un napoletano chiamato Niccolò Jommelli forse noto a vostra Eccellenza.³⁰

Come abbiamo visto Jommelli fu uno dei primi musicisti ad entrare in crisi venendo a patti con la monumentale drammaturgia metastasiana: egli riscontrava infatti un'inadeguatezza pratica in quegli schemi formali ai fini di un approfondimento dell'espressione drammatica da tradursi in soluzioni musicali innovative. Gli elementi di fragilità congenita nell'opera convenzionale del periodo sono quelli noti e già visti: una simmetrica alternanza di recitativi secchi e di arie col da capo, una poetica degli affetti risolta in musica con un preciso e consueto repertorio effettistico e retorico, una tavolozza delle relazioni tonali e dell'impasto timbrico-strumentale dell'orchestra troppo ristretta e ripetitiva. Se lo Jommelli maturo cercherà di cambiare tutto questo, aggiornandosi al gusto francese, molti primordi di innovazione sono già riscontrabili negli anni romani, con arie variate internamente, sezioni strumentali esclusive e uno sbocciare di lunghi recitativi accompagnati; tutto questo non fu estraneo, né poteva esserlo, alla rapida carriera e alle potenti benemerienze conosciute nei lunghi anni di soggiorno nella città pontificia.

Inserendosi perfettamente nell'ambiente capitolino, assimilandone in pieno i meccanismi di committenza e protezione, Jommelli dimostrò una capacità espressiva e una sapienza compositiva nel far cantare l'orchestra e nel rompere gli schemi, pur senza mai scardinare il preordinato sistema della drammaturgia metastasiana: è indubbio che l'esperienza romana, congiunta al benevolo sostegno dei suoi illustri mecenati e protettori, fu indispensabile per accrescere doti e fortuna come compositore, prima del definitivo salto europeo alla corte di Stoccarda.

29. BERTI, *Un caso di committenza*, pp. 108–113.

30. Lettera di Pietro Metastasio alla principessa di Belmonte, in PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di BRUNO BRUNELLI, Mondadori, Milano 1951, vol. III, p. 423.