

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 (1747)*

MICHELA BERTI

1. L'ambasciatore francese a Roma Frédéric-Jérôme de la Rochefoucauld

Frédéric-Jérôme de la Rochefoucauld¹ nacque a Versailles nel 1701 e sin dall'infanzia fu destinato alla vita ecclesiastica. Nel 1729 fu nominato arcivescovo di Bourges. La dichiarata antipatia del pontefice nei confronti dell'abbé de Canillac² e la necessità di essere rappresentato a Roma non da un semplice *chargé d'affaires*, ma da un vero diplomatico, spinsero Luigi xv a nominare al più presto un nuovo ambasciatore. La nomina del cardinal de la Rochefoucauld fu ufficializzata il 24 giugno 1743, ma solamente il 16 giugno 1745 il diplomatico riuscì a raggiungere Roma. Il dilagare delle battaglie legate alla guerra di successione austriaca³ rendeva infatti

* Il presente saggio riprende e integra il contenuto di una relazione da me presentata al XVI Convegno annuale della Società italiana di musicologia (Roma, 1 novembre 2009), dal titolo *Un caso di committenza dell'Ambasciatore francese a Roma: il Componimento Dramatico per le felicissime nozze di Luigi Delfino di Francia con la principessa Maria Giuseppa di Sassonia di Jommelli e il quadro Fête musicale donnée per le Cardinal de la Rochefoucauld di Pannini*. Ringrazio Bianca Maria Antolini, sempre generosa nell'elargire consigli che, anche nella stesura di questo saggio, si sono rivelati preziosissimi.

¹ Le notizie biografiche sul cardinal de la Rochefoucauld sono tratte, se non diversamente indicato da: *Correspondance de M. de la Rochefoucauld Ambassadeur à Rome 1744-1748*, publiée par le baron de Girardot, Nantes, Mellinet, 1871; GABRIEL HANOTAUX, *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France depuis les traités de Westphalie jusqu'à la Révolution française*, publ. sous les auspices de la commission des archives diplomatiques au Ministère des affaires étrangères, Vol. 20, Rome, tomo 3, 1724-1791. Avec une introd. et des notes par Jean Hanoteau, Paris, F. Alcan, 1913, pp. 204 e sgg.

² Claude-François de Montboissier de Canillac de Beaufort (1693-1761), ricopri la carica di *chargé d'affaires* per la Francia a Roma tra il 1733 e il 1745 come sostituto alla carica di ambasciatore.

³ Il conflitto scoppiò nel 1740 in seguito all'improvvisa morte di Carlo vi d'Asburgo, che non lasciò eredi al trono. Si risolse nel 1748 con l'ascesa al trono di Francesco Stefano di Lorena.

arduo il viaggio da Bourges a Roma, e la partenza fu procrastinata varie volte. Ma i reclami del papa Benedetto xiv si fecero insistenti, e il diplomatico si risolse a partire nel maggio 1745. Si trovò dunque a reggere l'ambasciata negli anni conclusivi della guerra di successione austriaca. Il Delfino di Francia,⁴ Luigi Ferdinando, si era appena sposato;⁵ il cardinale arrivò in tempo a Roma per presenziare alle feste indette dall'abbé de Canillac che si svolsero il 20 giugno.⁶ Ci si attendeva evidentemente una stabilità e degli eredi maschi, ma la morte della moglie Maria Teresa⁷ comportò una nuova politica dinastica da parte della Francia.

Così gli anni romani del cardinal de La Rochefoucauld furono caratterizzati, oltre che dalle impellenti necessità politiche e diplomatiche che la guerra di successione austriaca richiedeva, anche dalle feste per il secondo matrimonio del Delfino.

2. L'organizzazione delle feste per le nozze tra Luigi Ferdinando e Maria Giuseppa di Sassonia

Dalla fine di novembre 1746 iniziò l'organizzazione del secondo matrimonio di Luigi Ferdinando con Maria Giuseppa di Sassonia.⁸ Le nozze si celebrarono a Versailles il 9 febbraio

⁴ Il titolo di Delfino, utilizzato durante i secoli in cui regnarono le dinastie dei Valois e dei Borbone, era riservato all'erede al trono di Francia.

⁵ Le prime nozze di Luigi Ferdinando si celebrarono il 23 febbraio 1745. La sposa prescelta era Maria Teresa Raffaella di Spagna, prima figlia di Filippo v di Spagna ed Elisabetta Farnese.

⁶ Un ricordo della festa ci è stato lasciato da Gian Paolo Pannini nella tela commemorativa *Piazza Farnese decorata per le Nozze del Delfino di Francia*, ora conservata presso il Chrysler Museum of Art, Norfolk, U.S.A.

⁷ Maria Teresa morì il 22 luglio 1746, tre giorni dopo aver dato alla luce una figlia femmina, Maria Teresa.

⁸ Ottava figlia del re Augusto III di Polonia e di Maria Giuseppa d'Austria.

1747; la principessa era arrivata appena il giorno precedente a corte. In questa occasione il cardinal de la Rochefoucauld non badò a spese, organizzando una delle feste più grandiose del Settecento romano.

Dalla sua corrispondenza si evincono molte notizie interessanti per la nostra ricostruzione dell'evento:

De Maurepas à M. de La Rochefoucauld
Versailles, le 10 avril 1747

J'ai bien compté sur un petit remerciement de votre part pour les 12000 livres qui vous ont été accordées pour les fêtes que vous devez faire à l'occasion du mariage de M. le dauphin, et je ne ferai pas le modeste en me défendant d'y avoir contribué; mais prenez garde que cette somme, plus honnête qu'à l'ordinaire, ne vous engage à en dépenser encore davantage et n'y ajoutez rien de vôtre; car vous êtes dans un pays où l'imagination va loin, et où Salley dit que vous en trouverez peut-être plus que vous ne voudrez, il ne se seroit cru bon auprès de vous, dans cette circonstance, que pour éloigner les conseils immodérés. Envoyez-nous seulement une description un peu pompeuse. Les fêtes ne sont jamais si belles que sur le papier qu'on est toujours obligé d'en croire le lendemain.⁹

Sappiamo dunque che furono accordate dalla corte di Versailles dodicimila lire per festeggiare le nozze a Roma, una cifra davvero ingente se la paragoniamo alle cifre spese annualmente per il sostentamento dell'ambasciata francese a Roma. Infatti dai documenti della *Comptabilité ancienne* conservati presso gli *Archives diplomatiques* di Parigi risulta che per ogni trimestre la cifra inviata a Roma era di diciottomila lire. Maurepas, all'epoca supervisore degli affari del Re a Versailles, raccomanda all'ambasciatore a Roma di non aggiungere niente di personale a queste spese poiché si trova in un Paese «dove l'immaginazione va lontano». Gli chiede inoltre di inviargli una «relazione un po' pomposa» della festa e una copia del *Componimento* commissionato, ma solo se questo sia stato composto espressamente per l'occasione. La lettera a cui si fa riferimento è datata 10 aprile 1747; le feste iniziarono il 12 luglio. Quindi già da molti mesi erano in atto i preparativi per questo evento.

⁹ *Correspondance de M. de la Rochefoucauld*, lettera ccxxxix, pp. 333 e sgg.

Anche l'ambasciatore francese in Spagna intrattenne degli scambi epistolari col cardinale de la Rochefoucauld a proposito delle feste che entrambi si preparavano a dare nei rispettivi paesi d'incarico:

M. de Vauréal à M. de La Rochefoucauld
Aranjuez, le 6 juin 1747

Je viens à votre feste. Je n'ay jamais ouy dire qu'on donnât 4000 liv. de gratification pour un vraye feste. Il vaudroit mieux ne rien donner. Pour le deuil, ouy, encore seroit-ce des gens qui se sont fait payer leur deuil sur leurs mémoires; je ne sais si c'est argent fort. A la résurrection du roy, on m'écrivit de donner une feste, et qu'on me permettoit de dépenser jusqu'à 20000 liv. Je répondis que j'en dépenserais quatre fois autant. Dans le mesme temps, me tomba l'entrée pour la demande de M^{me} la dauphine, et trois jours de feste, en conséquence, le tout m'a coûté plus de 400000 liv., dont il m'est encore dû 50000 écus. Le comte de la Marck a donné icy une feste pour le mariage de Madame avec l'infant D. Philippe; il a envoyé son mémoire qui montoit à plus de 59000 liv., et il fut payé jusqu'au dernier sol. Je ne sçais quel est l'usage à Rome, mais je crois que cela dépend de l'opulence connue de celui qui festoye, et des grâces qu'il a reçues. Vous pouviez, par exemple, sçavoir comment on a traité le cardinal de Polignac, qui donna une belle feste pour la naissance de M. le dauphin. Il est vray qu'il avoit eu depuis peu l'archevêché d'Auch. Metastasio lui fit une pièce exprès qui est fort belle; je souhaite que vous l'ayez encore à Rome, car il n'y a rien de meilleur en Europe pour cette sorte de composition. J'y étois bien embarrassé, car je voulois avoir quelque chose de fait exprès et je n'avois pas le temps d'écrire en Italie. Il m'arriva un hasard qui ne se pouvoit espérer. M^{me} la duchesse d'Atry, que vous avez actuellement à Rome, s'en chargea et me fit faire deux sérénates ou cantates, l'une, sur la convalescence du roy, et l'autre, sur le mariage. J'ai ignoré l'auteur pendant quelque temps. Enfin, j'ay sceu que c'est un de ses parentes de la maison Carracioli, qui est icy dans le gardes du corps. Cela n'est point de la force de Metastasio; mais, en vérité, il y a de belles choses. Si vous avez fait faire une pièce exprès, je vous prie de me l'envoyer. M^{me} d'Atry peut vous dire comment ont été mes festes, quoiqu'elle y ait peu resté, parce qu'elle étoit mourante. Vous luy trouverez du mérite et un très-bon caractère.

Je ne crois pas avoir vu le théâtre Cesarini. Est-ce dans la maison où demuroit dona Ghita, dans son brillant? Et quelle est donc votre maison, je demande pardon à Votre Eminence, quel est votre palais? Dans celle que j'ay à Madrid, le grand appartement a vingt et une croisées de plein pied. Au bout d'une gallerie qui le termine, j'avois fait faire un petit théâtre, où je donnay, un des trois jours, une comédie espagnole.¹⁰

¹⁰ Ivi, lettera ccli, pp. 346 e sgg.

La questione economica ha un grande peso, cosa che non stupisce poiché sia la Francia sia la Spagna si trovavano in guerra praticamente ininterrottamente sin dal 1733. Ma, entrando nel merito della progettazione vera e propria delle feste, Vauréal rivela dei dettagli molto interessanti. Innanzitutto scopriamo che il modello di riferimento per questo genere di feste è divenuto, nel corso degli anni, il *Componimento* del Metastasio scritto per la nascita del Delfino nel 1729, *La Contesa de' Numi*.¹¹ Il cardinal de Polignac, che fu il committente di quella festa, divenne evidentemente per gli altri ambasciatori un modello di riferimento; ancor più interessante sottolineare come, a giudicare dalle parole dell'ambasciatore francese in Spagna, in questo genere di composizioni celebrative fosse più importante il testo della musica: lo si può dedurre proprio dal fatto che il diplomatico parli della bellezza del libretto e della necessità di averne altri all'altezza, mentre non spende una parola sulla qualità musicale desiderata.

I festeggiamenti seguirono il consueto modello festivo romano:¹² Messa Solenne, *Te Deum*, illuminazioni, corteggio, lautissimi pasti e rinfreschi e la committenza di un *Componimento* per musica. Oltre a tutti questi elementi, le feste del 1747 ebbero un altro elemento di grande prestigio: una maestosa tela celebrativa raffigurante il teatro Argentina durante l'esecuzione del *Componimento*. La tela fu commissionata a Gian Paolo Pannini come regalo di nozze per il Delfino.

¹¹ Si veda l'edizione critica *La contesa de' numi di Pietro Metastasio e Leonardo Vinci*, a cura di Rinaldo Alessandrini e Laura Pietrantoni, Roma, Accademia nazionale di Santa Cecilia, 2005.

¹² Nella Roma del XVIII secolo feste simili erano chiamate a testimoniare la grandezza dell'organizzatore e, nel caso degli ambasciatori, la grandezza del Reale che essi rappresentavano presso la corte papale in un'ottica di propaganda politica più che di vero e proprio amore per le arti. In questo senso non deve stupire l'eccezionale ricorrenza che questi eventi musicali ebbero. Per una panoramica generale delle feste a Roma si vedano i lavori di riferimento di MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca*, Roma, De Luca, 1997; *Corpus delle feste a Roma / 2: Il Settecento e l'Ottocento*, a cura di Marcello Fagiolo, Roma, 1997; sulle feste francesi a Roma si vedano MARTINE BOITEUX, *Il carnevale e le feste francesi a Roma nel Settecento*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1989, pp. 321-371 e il mio *La vita musicale all'ambasciata francese presso la Santa Sede (1724-1791)*, tesi

L'elemento di grande novità è il fatto che, per la prima volta, l'ambasciatore scelse come luogo per l'esecuzione della cantata un vero e proprio teatro e identificò questo come il momento più rappresentativo di tutta la festa, tanto da inviare la tela come regalo di nozze. La scelta del cardinal de la Rochefoucauld di far eseguire la cantata in teatro si deve a vari fattori: innanzi tutto, palazzo Cesarini, residenza dell'ambasciatore, non era adatto all'esecuzione di una cantata soprattutto poiché inadeguato ad accogliere le numerose carrozze della nobiltà che vi sarebbero confluite.¹³ In secondo luogo il teatro Argentina, inaugurato nel 1732, stava diventando il 'teatro d'opera' della città, destinato al genere di maggior prestigio, l'opera seria.¹⁴

Grazie alle consuete e dettagliate cronache del *Diario ordinario* possiamo seguire lo svolgersi della festa già ad iniziare dai preparativi e dalle prove per la recita della *Cantata*. La corrispondenza di sabato 8 luglio 1747 ci informa che già dal precedente giovedì erano iniziate le prove presso il Teatro Argentina:

Siccome va preparandosi l'Eminentissimo Sig. Cardinale de la Rochefoucauld per festeggiare quanto prima li seguiti Regi Sponsali tra il Reale Delfino di Francia, e la Reale Principessa di Polonia,¹⁵ tra le altre grandiose

di dottorato discussa il 6 dicembre 2010 presso le Università Roma 2 - Tor Vergata e Paris IV - Sorbonne. Per una completa cronologia dello spettacolo a Roma nella prima metà del Settecento si veda SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana. 2, 1701-1750: annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750, con introduzione sui teatri romani nel Settecento e commento storico-critico sull'attività teatrale e musicale romana dal 1701 al 1730*, Roma, 1997.

¹³ È il *Diario Ordinario*, n. 5361, 27 novembre 1751, p. 25 a darci questa informazione: «A motivo poi di non essere il Palazzo di Sua Eccellenza molto comodo per avvicinarsi le carrozze assai numerose della nobiltà, che quasi tutta sarebbe intervenuta alla Cantata, e al Festino, a tenore dell'invito fattone dal Sig. Ambasciatore, stimò più approposito il farle nel Regio Palazzo di S.M. il Rè delle due Sicilie in Piazza Farnese, cognato della Reale Delfina di Francia, Madre del neonato Duca di Borgogna». Pur riferendosi alle feste date dal duca di Nivernois per la nascita del Duca di Borgogna nel 1751, riteniamo che l'informazione sia valida anche in questo caso.

¹⁴ Sul teatro Argentina cfr. MARIO RINALDI, *Due secoli di musica al teatro Argentina*, Firenze, Olschki, 1978, in particolare sulla cantata del 1747 vol. I, pp. 59-62.

¹⁵ Maria Giuseppa, figlia del Re di Polonia Augusto III, si fregiava di entrambi i titoli di Principessa di Polonia e di Sassonia.

dimostrazioni, con una solenne Cantata a quattro Voci, nel Teatro Argentina, già se ne fece la prima prova privatamente Giovedì sera nello stesso Teatro.¹⁶

Il *Diario* del sabato successivo ci riporta la cronaca dell'evento, che si era svolto mercoledì 12 luglio. Sono passati oramai più di cinque mesi dalla data del matrimonio.

3. La Messa Solenne e il Te Deum a S. Luigi de' Francesi

I grandiosi festeggiamenti romani per le nozze del Delfino ebbero inizio la mattina di mercoledì 12 luglio; l'ambasciatore ricevette presso la sua residenza, Palazzo Cesarini, i «complimenti» della nobiltà. In seguito si spostò in corteggio, come era uso fare, ad assistere alla consueta «solenne Messa». Questa la cronaca dell'evento riportata dal *Diario ordinario*:

Fattasi di già disporre da questo Em.o Sig. Cardinal de la Rochefoucauld, incaricato degli affari di Sua Maestà Cristianissima, tutti i magnifici preparamenti per festeggiare il seguito Regio Sposalizio del Reale Delfino di Francia, con la Reale Principessa di Sassonia; con aver fatto l'Em.za Sua tutto abbellire di vaghissime pitture, e superbi ricchi apparati, che può dirsi nuovamente rifatto con la più grandiosa nobilissima idea il Teatro dietro al suo Palazzo, detto di Torre Argentina, ridotto in Sala, con una nuova scena trasparente veramente maestosissima, & ogn'altro corrispondente ornamento per una festa Regia, e sontuosa, oltre la grandiosa illuminazione di cera distribuita in buon ordine sopra varj cornucopj, e lampadari ascendenti al numero di circa 1000. lumi, che decorava tutta la detta gran Sala, in cui il Sig. Card. aveva destinato far godere alla Nobiltà una solenne Cantata per Musica, della quale se ne fece la prova generale Domenica sera, vestiti gl'attori e tutti i Musici, e Suonatori degl'abiti adattamente fatti fare per tal comparsa, e con l'assistenza alla Porte, e nelle vicinanze del Teatro di una Compagnia di Granatieri Pontificj.

Mercoledì poi si diede principio ad un tal festeggiamento con Solenne Messa e *Te Deum* nella Chiesa di S. Luigi della Nazione Francese tutta nobilmente apparsa, e con i ritratti di N. Sig. felicemente Regnante, e della Maestà del Re, e Regina di Francia. L'Em.o Sig. Cardinale de la Rochefoucauld, dopo ricevuti nel suo Palazzo i complimenti dalli Gentiluomini della Nobiltà, che avea mandato le carrozze per il Corteggio, tra

quale molti Sig. di Nazione Francese, e Polacca ad assistervi. Vi pontificò con scelta e strepitosa Musica Monsig. Caraffa Arciv. di Filippi, ed oltre dell'Em.za Sua vi assisterono in Presbiterio gli Em.i Portocarrero, Corsini, e Gio. Francesco Albani; e la Prelatura vi fu in numero di 50 Prelati. In un coretto superiore intervennero la Maestà del Re de la Gran Britannia & il Cardinale Duca di York suo figlio; e negl'altri coretti li Sig. Ambasciatori di Venezia, e Bologna, molti Ministri de' Principi Esteri, e altra Nobiltà aderente alla Corona di Francia. Ripartitamente al Te Deum, e alla Messa vi fu lo sparo di 130. mortaretti; e il tutto terminato, l'Em.o de la Rochefoucauld, unitamente con Monsig. De Canillach ringraziarono i sudetti Porporati, come li avevano al di loro arrivo ricevuti.¹⁷

I documenti degli *Archives des Pieux Etablissements de la France à Rome et à Lorette* ci forniscono l'elenco completo dei musicisti che parteciparono a questa sacra funzione con il relativo pagamento: un totale di sessantasei musicisti ordinatamente elencato secondo la divisione per strumento o estensione di voce, informazione non scontata per gli anni in cui ci troviamo.¹⁸

Abbiamo così nove soprani, otto contralti, sei tenori e otto bassi, per un totale di trentuno cantanti. A questi si aggiungono due organisti, diciotto violinisti, due violoncellisti, quattro contrabbassisti, un fagottista, tre oboisti, due trombettisti, tre cornisti, un timpanista e il maestro di cappella. La spesa totale fu di cinquantanove scudi e settanta baiocchi. La maggior parte dei musicisti venne pagata sessanta baiocchi; il compenso del maestro di cappella è di dieci volte superiore, sei scudi.¹⁹ Dai pagamenti si possono anche individuare quali tra questi musicisti godevano di maggior popolarità poiché i pagamenti erano proporzionati alla loro fama e bravura. Ad esempio, il soprano Menicuccio ricevette un pagamento cinque volte superiore a quello dei suoi colleghi, tre scudi contro i soliti sessanta baiocchi. I contralti Pasqualino e Carminati e il tenore Spagnolo furono retribuiti con due scudi, più del triplo. Dalla medesima lista veniamo a sapere anche che fu necessario, come per tutte le funzioni

¹⁷ *Diario Ordinario*, n. 4677, 15 luglio 1747, pp. 16-21.

¹⁸ Il documento è riportato in appendice.

¹⁹ Uno scudo era suddiviso in cento baiocchi.

¹⁶ *Diario Ordinario*, n. 4674, 8 luglio 1747, pp. 18-19.

di grandi dimensioni in S. Luigi, il noleggio di un organo e dei timpani.

Il *Diario ordinario* elenca anche i nomi della nobiltà presente alla celebrazione sacra, che terminò con lo sparo di centotrenta mortaretti.

La sera dello stesso giorno la città di Roma fu illuminata a festa; il Palazzo Cesarini e la piazza circostante furono illuminati a cura del cardinal de la Rochefoucauld. Alle illuminazioni parteciparono inoltre moltissimi nobili, la Regia Accademia di Francia, le Chiese di S. Stanislao de Polacchi, di S. Claudio de' Borgognoni e ovviamente S. Luigi de' Francesi.

4. Il libretto del Componimento drammatico

Il libretto, il cui frontespizio recita: *Componimento drammatico per le felicissime nozze di Luigi Delfino di Francia con la Principessa Maria Giuseppa di Sassonia da cantarsi per ordine dell'Eminentissimo Signor Cardinale de la Rochefoucauld Ministro di Sua Maestà Cristianissima presso la Santa Sede*, fu scritto da Flaminio Scarselli.²⁰ La stampa dei libretti, affidata alla stamperia di Antonio de' Rossi, fu arricchita da sette disegni di Gian Paolo Pannini incisi da Claude Gallimard. In ultima pagina, oltre al necessario *imprimatur*, è riportata la *Protesta*, che recita: «Nelle Deità, e nelle favole, che l'Autore ha introdotte in questo Drammatico Componimento, ha seguito il genio, e costume della Poesia, pregiandosi per altro di conservare nell'animo suo sentimenti di onesto, e vero Cattolico».

Nato il 9 febbraio 1705 a Bologna, lo Scarselli compì i suoi studi presso i Padri Gesuiti della sua città e, dal 1723, presso il Collegio dei Poeti.²¹ Laureato in Filosofia nel 1727, dal 1728

²⁰ Il libretto è catalogato da CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1993 con il n. 6046; lo studioso ne segnala la presenza presso molte biblioteche italiane, mentre non è indicata la copia conservata presso la Bibliothèque Nationale de France a Parigi.

²¹ Le notizie biografiche relative a Flaminio Scarselli sono tratte da: GIOVANNI FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, tomo VII, Bologna MDCCCLXXXIX, nella stamperia di S. Tommaso D'Aquino, pp. 360-66; SALVATORE MUZZI, *Annali della città di Bo-*

logna ammeso nel Collegio de' Notari e ne divenne, nel 1739, «Notaro Appostolico, et Imperiale». Nel 1734 sposò Anna Elisabetta Silvani; l'atto di matrimonio è datato 10 aprile 1734 ed in questo Scarselli è definito «l'Ecc.mo Sig.r Flaminio figlio del Sig Domenico M.a Scarselli di filosofia Dottore, Pubblico di Umane lettere Professore nello Studio di Bologna, ed uno de SS.ri Cancellieri dell'III.mo ed Eccelso Senato della Parochia de SS. Cosma, e Damiano».²²

Figlia dello stampatore musicale Giuseppe Antonio Silvani, Anna Elisabetta fu dichiarata, nello stesso anno 1734, erede universale della sua casa editrice. Lo Scarselli si trovò quindi erede di un nutrito fondo musicale, che fu però costretto a mettere in vendita per saldare i debiti del suocero.²³ Nel 1742 restò vacante la carica di segretario dell'ambasciatore di Bologna a Roma per la morte di Antonio Maria Lambertini; i segretari del Senato elessero lo Scarselli come suo successore. Il pontefice era dal 1740 Benedetto XIV, al secolo Prospero Lorenzo Lambertini, anch'egli proveniente da Bologna. Flaminio Scarselli seppe conquistare le simpatie del pontefice grazie alle sue doti poetiche e diplomatiche.

Nel 1747 l'ambasciatore francese a Roma gli commissionò il testo per la *Cantata* che avrebbe fatto eseguire al Teatro Argentina. Il *Componimento drammatico* rimase l'unico testo per musica nell'intera produzione di Flaminio Scarselli, ricca di opere in versi di altro genere. Il suo lavoro fu premiato dall'ambasciatore con il dono di una medaglia d'oro commemorativa delle nozze del Delfino e di una scatola d'oro.

L'anno successivo pubblicò una traduzione di *Les aventures de Telemaque fils d'Ulysse* di François de Salignac de la

logna dalle sua origine al 1796, Bologna, Pe' tipi di S. Tommaso d'Aquino, 1846, vol. 8, pp. 698-699.

²² Archivio di Stato di Bologna, *Atti dei notai*, notaio Giovanni Rosini. Ringrazio la Dott.ssa Giulia Giovani per la cortese segnalazione.

²³ Sulle vicende dell'eredità Silvani cfr. GIULIA GIOVANI, voci *Silvani* e *Della Volpe*, in *Dizionario degli editori musicali italiani. Dalle origini alla metà del Settecento*, a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, in corso di stampa.

Mothe Fenelon, dedicata al re di Francia: *Il Telemaco in ottava rima* [M. di Fenelon] tratto dal francese, e dedicato alla maestà cristianissima di Lodovico 15. da Flaminio Scarselli. Troviamo notizie di quest'opera nella corrispondenza tra l'ambasciatore de la Rochefoucauld e il Marquis de Puisieulx;²⁴ nella missiva datata 27 settembre 1747, pochi mesi dopo l'esecuzione del *Componimento drammatico* al teatro Argentina, l'ambasciatore dichiara che Scarselli aveva ottenuto il permesso di dedicare la sua traduzione al re di Francia già da molti mesi. Dice inoltre che il poeta è particolarmente protetto da Sua Santità Benedetto XIV. Il premio che Scarselli ricevette dal re per la sua traduzione fu di dodici medaglie d'oro.²⁵ Ma il *Componimento*, oltre ad aver registrato un enorme successo, fu anche oggetto di alcune satire, conservate a Bologna presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.²⁶

Tornato a Bologna nel 1760 con la carica di Segretario Maggiore del Senato, a questa stessa istituzione il poeta lasciò nel 1768 tutte le medaglie d'oro che gli erano state donate da Luigi XV e dal cardinal de la Rochefoucauld. Nel 1774 venne fregiato anche del titolo di Nobile di Bologna e nel 1776 il Pontefice Pio V lo nominò Cameriere d'onore di cappella e di spada. Morì nella sua città natale il 7 gennaio 1776.

Vasta la sua produzione poetica, e numerose sono anche le sue tragedie in versi, tutte pubblicate a Roma o Bologna. Tra i suoi lavori compaiono anche due opere scritte in occasioni di feste matrimoniali di nobili bolognesi; la prima è *I fasti d'Imeneo nelle nozze degli Dei e del nobile ed eccelso signor senatore conte Gio. Francesco Aldrovandi Mariscotti colla nobil donna la signora marchesa D. Lucrezia Fontanelli pubblicati in occasione del primo ingresso di esso signor senatore al Gonfalonierato di giustizia*; e la seconda dal titolo

I riti nuziali degli antichi Romani: per le nozze del nob. sig. conte Jacopo Zabarella con la nob. sig. contessa Anna Ferri, pubblicate entrambe a Bologna nella Stamperia del S. Ufficio a S. Tommaso d'Aquino nel 1762.

Il testo della cantata si inserisce nella consolidata tradizione dei componimenti celebrativi. I personaggi mitologici scelti dallo Scarselli sono: Giove, Pallade, Marte, Amore, un Coro di Grazie e un Coro di Amoretti. Il testo si apre con una disputa tra Marte, dio della Guerra, e Pallade, dea della Sapienza. Le due divinità si contendono il merito delle origini e della grandezza di Roma. Ma cercano soprattutto di mettere in risalto ognuno le proprie doti e caratteristiche – Marte esalta il proprio coraggio mentre Pallade esalta la propria saggezza – per sottolineare che sono queste le virtù più importanti nella guida di un regno.

L'impianto e l'ambientazione del testo ricordano da subito la metastasiana *Contesa de' Numi*; l'ingresso di Giove conferma questa ipotesi:

Da la inutil contesa, o Figli miei,
Cessate : assai m'è nota
E già più volte gareggiar v'intesi.

I personaggi coinvolti nella 'contesa' del 1729 erano Marte e Astrea, un'altra figlia di Zeus, protettrice della Giustizia. Chiaramente è ancora molto presente l'eco della festa del 1729 per la nascita del Delfino di cui ora si celebra il secondo matrimonio. Il richiamo alla *Contesa de' Numi* è il primo elemento che ci riconduce alla corona francese. Nel libretto di Scarselli, la contesa viene risolta da Giove che chiama il dio Amore per portare a termine l'impresa della scelta della futura sposa. Ma Amore non può scegliere da solo; ci sono gli interessi di uno dei più importanti stati europei da salvaguardare e quindi Giove dichiara:

Ma se talor mi preme
Di far beati i Regni,
I Re felici, e la lor fama eterna,
Raccoglio allor tutti i consigli insieme,

²⁴ Cfr. *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, publiée par Anatole de Montaiglon et Jules Guiffrey, Paris, Schmidt, 1857-1908, vol. X, p. 136.

²⁵ Cfr. ivi, pp. 175-176. Giovanni Fantuzzi afferma invece che furono solamente otto.

²⁶ Cfr. GIUSEPPE MAZZATINTI, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Firenze, Olschki, 1982, p. 33.

E con provida cura
 Le vie gli addito, e gli dirigo i passi ;
 Io voglio allor che raro, e scelto nodo,
 E d'incliti Nepoti
 Schiera infinita, e bella,
 Più che il poter d'Amore,
 Il mio voler palesi, e il mio favore.

Ancora non è stato dichiarato il motivo della disputa tra le divinità e il fine del 'disegno' di Giove. È Pallade che svela l'obiettivo delle preoccupazioni di Giove:

Se a la virtù si mira,
 Io non m'inganno! Ah certo
 L'Eroe, che far ti piace appien felice
 È il Gran MONARCA, che le GALLIE impera.

I riferimenti alla realtà della famiglia reale francese sono molteplici ed espliciti; basti considerare questo dialogo tra Giove e Amore:

Gio. Nel GARZON generoso,
 Che dal FRANCO MONARCA,
 Nacque di Senna in riva,
 L'UN de i due SPOSI, che richiedi, avrai.
 Tu 'l paterno desio,
 Tu il bisogno del Regno intendi, e sai.
 Tua sia la scelta de l'augusta Sposa.
 Ne la real magione
 Hai non lontano, e vivo, UN PARAGONE,
 UN ESEMPIO, di grazia e di virtute
 Meraviglioso, e raro :
 Dono, che al Re già femmo, eletto, e caro,
 Ornamento, delizia, amor del Regno.
 Tieni lo sguardo inteso al nobil segno,
 E va con lieti auspici
 Di gentil Alma, e di leggiadra faccia
 Per ogni mar, per ogni Terra in traccia.

Am. Prender più grata cura io non potrei :
 A me noto è lo SPOSO,
 Ed io son noto a LUI,
 E come un di l'avvolsi

Con suo, con mio diletto in dolci nodi,
 Così farò ben io
 Ch'altra soave, e nobile catena
 Più stabilmente il giovin petto annodi,
 E il tuo voler s'appaghi, e il desir mio.

Uno dei due sposi è il «Garzon generoso» figlio del «Franco Monarca»; Giove afferma che Amore conosce perfettamente il desiderio del padre e le necessità del regno e potrà quindi scegliere una sposa all'altezza. Gli consiglia comunque di avere come «esempio di grazia e di virtute» la sposa di Luigi xv, cioè la madre del Delfino Maria Leczinska; un «vivo paragone» che non può essere confuso con Maria Teresa di Borbone, la prima sposa del Delfino morta l'anno precedente. A quest'ultima si riferisce invece Amore nella sua risposta a Giove. Lo sposo gli è noto, poiché solamente due anni prima c'erano state le sue prime nozze; ma questa volta cercherà di scegliere un'«altra soave, e nobile catena» che «più stabilmente il giovin petto annodi». La priorità per la scelta della sposa è palesata da Giove:

Giove tra gli altri pregi
 Fecondità desia
 Ne la giovine Sposa

La preoccupazione principale è infatti quella di garantire la discendenza maschile alla casa regnante dei Borbone. E la fecondità di certo non mancò alla sposa prescelta, che diede alla luce otto figli, tra i quali ben tre futuri Re di Francia.

La seconda parte del *Componimento* ha inizio con la buona notizia che si aspettava: Amore ha trovato la giusta sposa e narra la sua impresa. Prima di partire si era recato da Giunone per chiederle consiglio e lei gli aveva dato chiare indicazioni:

Vola de l'Elba a le felici sponde,
 Ivi è l'alto LIGNAGGIO
 In cui per lunga età senno, e coraggio,
 Ogni bel pregio, ogni virtù discese,
 E che lieto, qual vuoi, d'altera prole,
 E secondo si mostra a par del Sole.

Il racconto di Amore continua:

Com'io là giunsi, e vidi
 Seder tra l'altre una REGAL DONZELLA
 Di fresca età trilustre,
 D'aria soave, e di gentil favella
 [...] Ah questo, allor gridai,
 È il GERME eletto; ah questo al mio disegno
 Risponde appieno, e de la FRANCIA è degno.

È dunque attraverso l'allegoria del fiume Elba che finalmente il testo poetico palesa la natura della futura sposa: la «regal donzella» è Maria Giuseppa di Sassonia, figlia di Augusto III re di Polonia e di Maria Giuseppa d'Austria. Nata nel 1731, era in giusta età da matrimonio («in fresca età trilustre»). Marte e Pallade sono finalmente paghi della scelta fatta da Amore, ma si lasciano ancora tentare dal ricordo della 'contesa' che li ha coinvolti poco prima. Con un'arietta in due terzine di decasillabi, in schema rimico ABC / DDC, Marte riporta la conversazione in toni di guerra:

Di caldo ingegno, e di cor fervido
 Amo le guerre, vo fra gli eserciti
 Di vivo sangue spargo il terren

Ma se a l'intorno del carro inonda,
 Se valoroso stuol mi circonda,
 Beato allora mi tengo appien.

alla quale risponde Pallade, intimandogli di tacere e di lasciar la parola di nuovo ad Amore per terminare il suo racconto, riportandoci così su toni di pace.

Nell'ultima parte tutti i personaggi, soddisfatti dell'unione dei due giovani eredi, ma soprattutto dell'unione delle due case regnanti, benedicono le nozze concedendo alla coppia e alla loro discendenza la loro protezione. Il *Componimento* si conclude con un pezzo corale, a cui partecipano tutti i solisti con i due cori, esaltante la Francia.

5. La tela Festa Musicale per le Nozze del Delfino di Francia di Gian Paolo Pannini

La magnifica tela commemorativa (Fig. 2) è opera di Gian Paolo Pannini, artista al servizio degli ambasciatori francesi a Roma sin dagli anni Venti. Fu commissionata dall'ambasciatore cardinal de la Rochefoucauld come regalo di nozze, e quindi successivamente inviata a Parigi. Proveniente dalla collezione di Luigi Filippo, è ora conservata presso il Musée du Louvre e misura 2,04 metri di altezza e 2,47 di larghezza. Ci troviamo di fronte alla più antica rappresentazione del teatro Argentina.²⁷

Il grande quadro del Pannini rappresenta una novità. La tradizione della descrizione delle feste risale già al XVII secolo, essendo inizialmente affidata a dei resoconti scritti; successivamente si sviluppò la tradizione delle incisioni. L'artista piacentino crea il 'suo' genere, elevando la festa a soggetto di pittura.²⁸

Questa tela è stata oggetto di molti studi;²⁹ per lungo tempo si è creduto che raffigurasse la scena della *Contesa de' Numi* del 1729, ma questa, come abbiamo visto, fu eseguita nel cortile di Palazzo Altemps. Inoltre i cantanti raffigurati da Pannini sono quattro, mentre nella *Contesa de' Numi* sono previsti sei solisti. La decorazione del teatro, in cui il sesto ordine di palchi era nascosto da tendaggi, era all'origine del rifiuto dell'ipotesi che potesse trattarsi proprio del teatro Argentina.

La giusta datazione venne fatta da Alessandro Marabottini Marabotti nel 1959 in occasione della mostra *Il Settecento a Roma* tenutasi presso il Palazzo delle Esposizioni,

²⁷ La tela è esposta nella Sala n° 14 dell'ala Denon del Museo, INV. 414.

²⁸ Pannini. Catalogo della Mostra. Paris, Musée du Louvre, 15 ottobre 1992 - 15 febbraio 1993, a cura di Michael Kiene, Paris, 1992, p. 29. Gian Paolo Pannini dipinse precedentemente la tela commemorativa raffigurante l'allestimento di Piazza Navona in occasione della nascita del Delfino di Francia nel 1729, anch'essa conservata presso il Musée du Louvre, e la già menzionata tela in occasione delle prime nozze del Delfino, *Piazza Farnese decorata per le Nozze del Delfino di Francia*.

²⁹ ROGER SAVAGE, *A dynastic marriage celebrated*, «Early music», xxvi, November 1998, pp. 632-635; ANDRÉ BOURDE, *Opéra seria et scénographie: autour de deux toiles italiennes du XVIII^e siècle*, in *L'Opéra au XVIII^e siècle*. Actes du colloque organisé à Aix-

allorché la tela ritornò per la prima volta in Italia.³⁰ L'identificazione delle armi raffigurate sulle balaustre toglie ogni dubbio all'identificazione: notiamo a sinistra due Amori che tengono le armi del Delfino Luigi, con gigli di Francia e delfini, e a destra due Amori che tengono quelle di Maria Giuseppa di Sassonia, le armi di Sassonia, l'aquila della Polonia e un cavaliere a cavallo rappresentante la Lituania, all'epoca provincia polacca. Sotto la scena possiamo notare due personaggi allegorici, adagiati su delle anfore che versano acqua, protesi nell'atto di stringersi la mano: rappresentano la Senna, a sinistra, e il Tevere, a destra, come simbolo dell'unione tra la Corona di Francia e lo Stato Pontificio. I putti accanto alla Senna giocano con dei delfini – chiara allusione al Delfino, erede al trono di Francia – mentre i putti accanto al Tevere si intrattengono con dei leoni.

La scena rappresenta il palazzo celeste di Giove; in alto si trova una cupola sostenuta da coppie di cariatidi con ghirlande. Al centro della prospettiva, una quadriga con un personaggio che potrebbe essere forse identificato con Apollo sul carro del Sole come riferimento al Re Sole, Luigi XIV. Le figure mitologiche rappresentate sulla tela sono chiaramente corrispondenti a quelle raffigurate sulla prima pagina del libretto (Figg. 3-4).

L'attribuzione dell'ideazione dell'apparato del Teatro Argentina a Giuseppe Pannini, figlio di Gian Paolo, si basa sulla cronaca della serata riportata dal *Diario Ordinario* e non è stata messa in discussione dalla letteratura specialistica.³¹

en-Provence par le Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIII^e siècle les 29-30 avril et 1er mai 1977, Université de Provence, 1982, pp. 229-253; BENT SØRENSEN, *Panini and Ghezzi: the portraits in the Louvre «Musical performance at the Teatro Argentina»*, «The Burlington Magazine», 144 No. 1193, August 2002. In questi saggi gli studiosi forniscono una lettura esaustiva della simbologia scenografica creata dal Pannini.

³⁰ CARLO PIETRANGELI, *Festa al Teatro Argentina per le Nozze del Delfino di Francia, «Capitolium»*, IX, 1960, pp. 10-15: 14. Pietrangeli, con questo articolo, fu il primo a occuparsi della magnifica festa.

³¹ Cfr. FERDINANDO ARISI, *Gian Paolo Panini*, Cremona, Edizione dei Soncino, 1991; MICHAEL KIENE, *Musique, peinture et fête. Une fête au théâtre Argentina à l'occasion du mariage du dauphin de France en 1747*, «Revue de l'art», voll. 87-90, 1990, pp. 21-30.

Questa decorazione era molto particolare e funzionale all'esecuzione della musica composta da Jommelli, come vedremo più avanti.

La puntuale identificazione di molte delle persone che assisterono alla rappresentazione della cantata è stata fornita dagli studiosi già citati. Dai loro abiti possiamo riconoscere la presenza di ventitré cardinali, di prelati e nobili; tra questi, lo stesso Pannini che si autoritrae seduto in platea, nell'angolo destro della tela, con in mano un bicchiere. L'organizzatore della festa, l'ambasciatore francese cardinal de la Rochefoucauld, è seduto a destra, nel gruppo di sedie più vicine al palcoscenico, riconoscibile dal suo abbigliamento con il cordon blu del Santo Spirito e la medaglia dell'Ordine ben in vista sulla parte sinistra del petto. Nella sedia più vicina al palcoscenico, con in mano un libretto della cantata e riconoscibile dalla fascia rossa e dalla medaglia dell'Ordine di San Gennaro, l'ambasciatore del re di Napoli presso la Santa Sede, Fabrizio Colonna. Tra quest'ultimo e il cardinal de la Rochefoucauld un personaggio non certamente identificato: potrebbe trattarsi dell'ambasciatore di Venezia, Mocenigo, o dell'ambasciatore di Bologna, Fulvio Bentivoglio. Alla sinistra del cardinal de la Rochefoucauld troviamo un uomo più giovane, Enrico Benedetto duca di York, recentemente eletto cardinale e principale protettore di Jommelli a Roma. Suo padre, il 'pretendente' Giacomo III Stuart, è in una delle logge, accanto all'abbé de Canillac, auditore di Rota e già *chargé d'affaires* per la corona francese presso la Santa Sede; la terza persona nella loggia è probabilmente Daniel O'Brien, segretario di Giacomo III Stuart. Nella parte sinistra della tela troviamo i due segretari dell'ambasciatore francese, abbé Lisarde de Radonvilliers e abbé Romelot.

Sørensen sostiene che i tre personaggi seduti nella parte sinistra della tela vicino al palcoscenico possano essere identificati con Flaminio Scarselli, librettista della cantata, Giuseppe Pannini, ideatore della scenografia, e Niccolò Jommelli, compositore. Riteniamo tuttavia, tramite un confronto con l'iconografia corrente, che il compositore si

possa identificare piuttosto con uno dei due cembalisti, quello raffigurato in atto di dirigere (figg. 8-9).

Nella tela sono raffigurate anche le guardie svizzere, impegnate a impedire alla popolazione di entrare nel teatro. Molte dame e molti cavalieri ci testimoniano il comportamento e l'abbigliamento abituale in tali circostanze. In totale, più di settecento persone sono state rappresentate da Pannini sulla tela.

L'artista piacentino fece molti disegni preparatori³² per l'esecuzione di questa magnifica tela; molti sono dedicati agli strumentisti e ai cantanti, tra i quali spiccano diversi studi per la raffigurazione di contrabbassisti e violoncellisti, uno studio per i timpanisti, lo studio per la raffigurazione di Pallade oltre a diversi studi fatti per la rappresentazione degli spettatori del teatro.³³

Sørensen propone un confronto tra i personaggi rappresentati dal Pannini ed alcune caricature di Pier Leone Ghezzi, dimostrando come il piacentino abbia utilizzato il lavoro del grande disegnatore romano per dare un volto ai personaggi presenti alla rappresentazione della cantata. Tramite la collazione tra la tela del Pannini e le caricature del Ghezzi è dunque possibile individuare molte altre persone del pubblico. La comunità francese a Roma fu naturalmente presente alla festa: possiamo individuare il Console Joseph Digne; il direttore dell'Académie de France, Jean-François de Troy; il *maître d'hôtel* del cardinal de la Rochefoucauld, Monsieur Binet; l'*abbé* Emeric Brulon, tutore dei figli del direttore de Troy; l'*abbé* Jean Bouget, professore di greco al Collegio Romano; l'*abbé* Barthélemy de Lotz, segretario dell'*abbé* de Canillac; l'*abbé* d'Orval, definito da Ghezzi «grandissimo amico» del cardinal de la Rochefoucauld; due clerici di Avignone, l'*abbé* Merle e l'*abbé* Rovignac; troviamo inoltre alcuni componenti della corte dell'ambasciatore fran-

cese a Roma, come il Chevalier Sensalle, il Chevalier de Grandmaison, il Chevalier d'Armonville, il Chevalier Chermenski, Monsieur Bailly, il gentiluomo italiano Andreoli, il padre gesuita Giuseppe Gentili.

Forse motivi politici spinsero Pannini a dipingere sulla tela anche personaggi che non furono presenti alla rappresentazione, ma che, per la loro rilevanza e per essere stati precedentemente a Roma, meritavano evidentemente una raffigurazione: è il caso di Antoine-René de Voyer d'Argenson, *marquis* de Paulmy, figlio del *Ministre des Affaires Étrangères*, che fu a Roma tra marzo e aprile del 1746.

Il punto di vista scelto da Pannini per la raffigurazione del teatro ci permette di essere dentro la scena, non spettatori esterni. Siamo con il pittore in una loggia di fronte al palco nella sala 'a campana' del teatro Argentina della quale non vediamo che la metà.

Il figlio Giuseppe sceglie per la scenografia una prospettiva «di sotto in su»³⁴ che permette allo sguardo degli spettatori di 'entrare' nel palazzo di Giove.

Come in un gioco di specchi tipico della poetica barocca, gli spettatori della cantata presenti a teatro non sono separati da ciò che avviene sul palcoscenico; allo stesso modo chi guarda la tela dipinta da Pannini non è separato da essa, ma è come se ne facesse parte. Spazio scenico e spazio dello spettatore si fondono; l'artista piacentino crea un triplice livello di spazio scenico in cui intenzionalmente realtà e finzione si intrecciano una nell'altra.

6. Le testimonianze della festa

Ci è giunta una dettagliata relazione della serata ad opera di Michel-Barthélemy Hazon, *pensionnaire* dell'Académie de France, che assistette all'esecuzione del *Componimento*.

Voici maintenant le récit des fêtes pour le mariage du Dauphin: « Elles ont consisté en une cantate italienne faite à la louange des nouveaux

³² Il blocco di disegni è conservato presso il British Museum, Department of Prints and Drawings, coll. 197.b.5. I disegni misurano 19x12,5 cm e sono realizzati con differenti tecniche (pietra nera, sanguigna, acquarello).

³³ I disegni preparatori sono riprodotti in KIENE, *Musique, peinture et fête*; e in Pannini. Catalogo della Mostra.

³⁴ Pannini. Catalogo della mostra, p. 38.

époux qui fut chantée pendant trois jours la semaine dernière sur le théâtre d'Argentine qui est un des plus grands qui soient en cette ville. Il est étonnant les dépenses qui ont été faites pour cette fête. M. l'Ambassadeur avait fait venir de toute l'Italie les plus fameux musiciens; ils étaient au nombre de cent, tant voix qu'instruments de toutes sortes. La salle était décorée d'un goût et d'une magnificence sans égales. Toutes les loges au nombre de 160 étaient tendues en damas et velours cramois garnis de crépines et autres ornements d'or. Il y a, dans cette salle, 6 rangs de loges à 32 chacun; le 6e était caché par des décorations et l'on y avait placé des musiciens qui, dans de certains endroits de la cantate, formaient des échos qui paraissaient naturels, les spectateurs ne sachant point d'où partait cette symphonie. Le Sacré Collège était rangé en cercle sur des fauteuils dans le parterre, dans le même ordre que lorsqu'il tient consistoire; derrière eux était toute la prélature. Le théâtre, qui est extrêmement profond, avait été beaucoup diminué afin que la musique en fit plus d'effet. Il représentait le Palais de Jupiter et était extrêmement brillant, à peu près dans le goût du Palais du Soleil que j'ai vu à l'opéra de Phaéon (Lully). Tous les musiciens et musiciennes représentaient l'assemblée des Dieux; ils étaient placés sur des nuages et tous vêtus très richement et selon leur caractère. Jupiter, Mars, Minerve et l'Amour faisaient les principaux personnages. Toute cette décoration a été exécutée par le Sieur Jean-Paul Pannini, maître de Servandoni. L'illumination de cette salle était à proportion de la richesse des ornements, mais trop grande pour la chaleur qu'il faisait. Toutes nos belles Romaines dans leurs plus grands atours ne contribuaient pas peu à donner à cette fête l'air gai qui lui convenait. La Cantate était partagée en deux parties; c'est entre ces deux parties que l'on donna les rafraîchissements qui furent servis tous les trois jours avec une profusion étonnante. Ils consistaient en biscuits glacés, fruits gelés de toutes façons. Il y avait aux deux premiers rangs de loges où était toute la noblesse, deux hommes à chaque loge pour servir et un à celles qui étaient plus élevées. Cette fête n'était pas seulement renfermée dans cette salle; la façade du théâtre sur la rue et celle du Palais de M. l'Ambassadeur qui est en face, étaient entièrement illuminées, et au-dessus de la porte du Palais, il y avait une symphonie très considérable. L'on distribuait sur la place des glaces à tout le peuple: ce qu'ils aiment beaucoup mieux, dans ce pays, que le vin, surtout dans les chaleurs. Notre Palais de l'Académie a été aussi illuminé pendant tous les trois jours. Quoique je t'aie marqué que cette cantate n'a été exécutée que trois jours, elle l'a cependant été une quatrième fois. Sa Sainteté, qui est naturellement assez curieux de belles choses, en a demandé une représentation pour elle et sa compagnie, ce qui a été exécuté. On lui avait élevé un trône dans le fond du parterre avec un dais au-dessus et elle en a paru très satisfaite. Le lendemain matin, on trouva, au-dessus de la porte du théâtre sur la rue, en très gros caractères, INDULGENZIA PLE-

NARIA, ainsi qu'on a coutume de mettre au-dessus des portes des églises lorsque le Pape s'y transporte. Celui qui avait mis ce bon mot ne s'est point déclaré de peur de se brouiller avec l'Inquisition».³⁵

Nel leggere questa testimonianza bisogna sempre tener presente che si tratta di un punto di vista francese e che si riferisce, quindi, alla realtà culturale francese e da questa è condizionato.

Grazie a questa descrizione e alle altre fonti pervenute (libretto, partitura e tela commemorativa) abbiamo oggi un insieme di notizie abbastanza articolato.

Anche Hazon ci informa che le spese fatte per questa festa furono sbalorditive, e ciò non sorprende. Il teatro fu sicuramente affittato; la commissione di libretto e musica, la realizzazione delle scenografie, il quadro del Pannini sono tutti elementi di notevole prestigio che sicuramente ebbero dei costi elevati. Inoltre l'ambasciatore aveva fatto venire da tutta Italia i più famosi musicisti, cento tra voci e strumenti di ogni tipo.

Veniamo così alla descrizione della sala decorata con un gusto e una magnificenza senza eguali. I centosessanta palchetti erano rivestiti con damasco e velluto cremisi, finemente ornato con fregi dorati. Hazon ci dà poi un'informazione importante: dice infatti che la sala è formata da sei ordini di palchetti, ma che il sesto era nascosto da una serie di decorazioni. Questo permise ad una parte di musicisti di nascondersi e di formare una sorta di eco che sembrava naturale ma che impressionò fortemente il pubblico in quanto non era possibile capire da dove arrivasse. Questa è anche l'informazione che ha permesso di identificare il teatro Argentina; proprio perché i cinque ordini di palchi che appaiono nel quadro non corrispondono a quelli realmente esistenti, inizialmente non si pensò che il quadro rappresentasse proprio questo teatro.

La posizione di cardinali e prelati all'interno del teatro rispettava l'ordine del Concistoro. Ciò non stupisce in

³⁵ LOUIS DE LAUNAY, *Une grande famille de savants. Les Brogniart*, Paris, G. Rapilly et fils, 1940, p. 182.

quanto prendere parte ad uno spettacolo teatrale era un'attività 'politica' e all'interno delle sale c'erano precise gerarchie e convenzioni sociali da rispettare.

L'illuminazione era proporzionata alla ricchezza degli ornamenti, ma il calore che ne derivava doveva essere quasi insopportabile, tenendo anche presente che la rappresentazione ebbe luogo a luglio. Secondo il *Diario ordinario* l'illuminazione era assicurata infatti da ben mille candele.

Il profondo palco dell'Argentina fu ridotto grazie alla meravigliosa scenografia ideata da Giuseppe Pannini, per permettere alla musica di «fare più effetto». Interessantissimo è anche il confronto con la realtà operistica parigina. Infatti Hazon paragona «la Reggia di Giove» rappresentata nel *Componimento drammatico* al Palazzo del Sole dell'opera *Phaeton* di Lully. L'intento celebrativo dell'evento è palesato quindi già a partire dalla scenografia, proprio nella misura in cui la scena rappresenta simbolicamente il Palazzo del Re Sole, Luigi XIV.

Hazon ci dà un'altra informazione molto importante: i cantanti in scena erano sia uomini che donne. Cosa di non poco conto se si considera che a Roma, fino alla fine del Settecento, alle donne fu interdetto per ordine papale di salire su un palco. Le cantanti erano probabilmente i due soprani, Pallade e Amore, e una parte del coro.

Grazie a un disegno di Pier Leone Ghezzi, conosciamo i nomi dei quattro cantanti solisti che presero parte alla rappresentazione; infatti in nessuna altra fonte, archivistica, diaristica o annalistica, sono riportati. La fonte iconografica in cui troviamo questa informazione è una caricatura del tenore Gregorio Babbi conservata presso il Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo in un album contenente altre caricature di interesse musicale.³⁶ La didascalia apposta dal famoso disegnatore alla caricatura del tenore recita: «Signor

Babbi tenore naturale, et à una bellissima voce; partì da Roma alli 27 luglio 1747, il quale cantò alla Cantata che fece fare il cardinale Rosefocon [!] nel teatro Argentina, che fu cantata alli 22 di luglio 1747 e per tre sere il mercoledì, giovedì e sabato 25 di detto mese e ci cantò Lisi, Babbi e la figlia di Pelaia cantarina, e Gioseppino della Longara». La data riportata dal disegnatore è sbagliata, poiché tutte le altre fonti affermano che la prima rappresentazione del *Componimento* si svolse il 12 luglio con repliche il 13 e il 15.

Pier Leone Ghezzi si rivela come sempre fonte di preziose informazioni per la ricostruzione degli eventi musicali a lui contemporanei. Questo *cast* vocale è quasi del tutto sconosciuto: se il tenore Babbi è ben noto,³⁷ rimangono forti dubbi su chi fossero gli altri cantanti protagonisti della cantata. Rostirolla avanza l'ipotesi che «Gioseppino della Longara» possa essere identificato con Giuseppe Ricciarelli o con Giuseppe Guspelti, attivi a Roma nello stesso periodo. La didascalia del Ghezzi ci conferma inoltre la presenza femminile sulle scene; questo fu probabilmente possibile perché la rappresentazione, anche se ebbe luogo in un teatro pubblico, mantenne il carattere di una festa privata organizzata, inoltre, da un ambasciatore straniero che godeva, dunque, di una presunta 'extraterritorialità' che gli permetteva di aggirare i divieti papali. Dell'ultimo cantante, Lisi,³⁸ non sappiamo nulla.

Gregorio Babbi cantò dunque nel ruolo di Giove; la «figlia di Pelaia cantarina» interpretò con ogni probabilità la parte di uno dei due soprani; riteniamo che «Gioseppino delle Longara» possa aver cantato da contralto nella parte di Marte; questo farebbe supporre più probabile il coinvolgimento di Giuseppe Guspelti, che all'epoca cantava spesso come primo contralto nelle celebrazioni straordinarie a S. Luigi de' Francesi.

³⁶ Cfr. GIANCARLO ROSTIROLLA, *Il Mondo Novo accresciuto. Trenta nuovi disegni di Pier Leone Ghezzi dal Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo*, «Recercare», XXI, 2009, pp. 229-275.

³⁷ Cfr. GLORIA EIVE, *Babbi*, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, edited by Stanley Sadie, London, MacMillan, 2001, II, pp. 281-282.

³⁸ Seguiamo la lezione di Giancarlo Rostirolla che legge 'Lisi', segnalando tuttavia che il nome potrebbe leggersi anche 'Lissi' oppure 'Lizzi'.

L'album di Ghezzi conservato all'Ermitage contiene anche un'altra caricatura di Jommelli, oltre a quelle già conosciute dei *Codici Ottoboniani*.³⁹ La didascalia della caricatura conservata nel museo russo recita: «Signor Jumella compositor di musica napolitano che ha fatto la cantata al signor ambasciatore di Francia nel Teatro Argentina nel mese di luglio 1747». Una terza caricatura del Ghezzi, infine, prende spunto dalla serata musicale organizzata dall'ambasciatore de la Rochefoucauld: si tratta di quella del librettista Flaminio Scarselli, recante la didascalia seguente: «Il signor abbate Scarselli bolognese è segretario dell'ambasciatore di Bologna; il detto signor abbate fece le parole della cantata per Rosefocon [!] nel 1747».⁴⁰ Se aggiungiamo a queste tre caricature le altre, di interesse non musicale, che Ghezzi potrebbe aver fatto in occasione della rappresentazione del *Componimento*,⁴¹ ci possiamo rendere ben conto di quale importanza possa aver avuto questo evento musicale nella Roma coeva.

I cento musicisti erano parte integrante della scena, e rappresentavano l'assemblea degli Dei. Erano infatti posizionati su alcune gradinate ricoperte da nuvole ed erano sontuosamente vestiti. Come ci dice il *Diario ordinario* «se ne fece la prova generale Domenica sera, vestiti gl'attori e tutti i Musici, e Suonatori degl'abiti adattamente fatti fare per tal comparsa». Al centro della scena sono posizionati i quattro personaggi principali, Giove, Marte, Pallade, e Amore.

Hazon ci offre un altro piccolo riferimento alla realtà operistica parigina; Pannini viene identificato come maestro di Servandoni, scenografo apprezzatissimo sulle scene di Parigi che realizzò, tra le tante, le scene di *Les Indes Galantes* di Rameau. In realtà il maestro di Servandoni fu Gian Paolo Pannini, il padre, quando ancora lavorava nella sua città d'origine, Piacenza.

L'informazione che la cantata è divisa in due parti è data da Hazon solamente per poter descrivere il ricco rinfresco composto da biscotti e frutti ghiacciati distribuito durante l'intervallo. Nei primi due ordini di palchi erano presenti due servitori per ogni loggia, mentre nei restanti tre ordini solamente un servitore per ogni loggia. Ne risulta un totale di duecentoventiquattro servitori ai quali vanno aggiunti quelli adibiti a servire il pubblico in platea.

Si è sempre asserito che la tela del Pannini rappresentasse proprio il momento dell'intervallo, forse per la presenza in scena dei servitori. Ma osservando il palco si possono vedere i cantanti raffigurati con le tipiche posizioni assunte durante la scena, gli strumentisti all'atto di suonare e il maestro al cembalo mentre dirige. È dunque più probabile che il Pannini abbia voluto rendere non un momento preciso della serata, quanto piuttosto dare un'idea generale della serata, come tipico del suo stile.⁴²

Hazon ci descrive l'esterno dell'Argentina, anch'esso illuminato come abbiamo già visto. Sopra la porta del Palazzo Cesarini c'era una «sinfonia molto considerevole», quasi sicuramente un palchetto sul quale era disposta un'altra orchestra come era usanza dell'epoca.

Anche il *Diario ordinario* riporta una ricchissima cronaca delle feste organizzate dall'ambasciatore de la Rochefoucauld:

Fattasi di già disporre da questo Em.o Sig. Cardinal del la Rochefoucauld, incaricato degli affari di Sua Maestà Cristianissima, tutti i magnifici preparamenti per festeggiare il seguito Regio Sposalizio del Reale Delfino di Francia, con la Reale Principessa di Sassonia; con aver fatto l'Em.za Sua tutto abbellire di vaghissime pitture, e superbi ricchi apparati, che può dirsi nuovamente rifatto con la più grandiosa nobilissima idea il Teatro dietro al suo Palazzo, detto di Torre Argentina, ridotto in Sala, con una nuova scena trasparente veramente maestosissima, & ogn'altro corrispondente ornamento per una festa Regia, e sontuosa, oltre la grandiosa illuminazione di cera distribuita in buon ordine sopra varj cornucopj, e lampadari ascendenti al numero di circa 1000. lumi, che decorava tutta la detta gran Sala, in cui il Sig. Card. aveva destinato far godere alla Nobiltà una solenne Can-

³⁹ Cfr. GIANCARLO ROSTIROLLA, *Il «Mondo novo» musicale di Pier Leone Ghezzi, con saggi di Anna Lo Bianco e Stefano La Via*, Milano, Skira, 2001, nn. 214, 293, 294.

⁴⁰ ROSTIROLLA, *Il Mondo Novo accresciuto*, p. 237, nota 28.

⁴¹ Cfr. SØRENSEN, *Panini and Ghezzi*, pp. 467-474.

⁴² Pannini. Catalogo della mostra.

tata per Musica, della quale se ne fece la prova generale Domenica sera, vestiti gl'attori e tutti i Musici, e Suonatori degl'abiti adattamente fatti fare per tal comparsa, e con l'assistenza alla Porte, e nelle vicinanze del Teatro di una Compagnia di Granatieri Pontificj.

Mercoledì poi si diede principio ad un tal festeggiamento con Solenne Messa e *Te Deum* nella Chiesa di S. Luigi della Nazione Francese tutta nobilmente apparsa, e con i ritratti di N. Sig. felicemente Regnante, e della Maestà del Re, e Regina di Francia. L'Em.o Sig. Cardinale de la Rochefoucauld, dopo ricevuti nel suo Palazzo i complimenti dalli Gentiluomini della Nobiltà, che avea mandato le carrozze per il Corteggio, tra quale molti Sig. di Nazione Francese, e Polacca ad assistervi. Vi pontificò con scelta e strepitosa Musica Monsig. Caraffa Arciv. di Filippi, ed oltre dell'Em.za Sua vi assisterono in Presbiterio gli Em.i Portocarrero, Corsini, e Gio. Francesco Albani; e la Prelatura vi fu in numero di 50 Prelati. In un coretto superiore intervennero la Maestà del Re de la Gran Britannia & il Cardinale Duca di York suo figlio; e negl'altri coretti li Sig. Ambasciatori di Venezia, e Bologna, molti Ministri de' Principi Esteri, e altra Nobiltà aderente alla Corona di Francia. Ripartitamente al *Te Deum*, e alla Messa vi fu lo sparo di 130. mortaretti; e il tutto terminato, l'Em.o de la Rochefoucauld, unitamente con Monsig. De Canillach ringraziarono i sudetti Porporati, come li avevano al di loro arrivo ricevuti.

La sera si fecero pubbliche illuminazioni non solo al Palazzo del Sig. Cardinale, e in tutta quella piazza con quantità di torce sopra doppierei apposti in diversi ornati coperti di verdure, e fiori, ma anche a Palazzi di altri Em.i, Ambasciatori, Principi, Ministri de Principi e di altra Nobiltà e cittadinanza aderente; come pure si distinsero le Chiese di S. Luigi de Francesi, di S. Stanislao de Polacchi, di S. Claudio de Borgognoni, e la Regia Accademia di Francia; e le stesse illuminazioni si replicarono nelle due sere seguenti. Si effettuò pure la stessa sera con la maggiore pompa, e magnificenza nel Teatro Argentina il nobile trattenimento fatto preparare dal Sig. Card. de la Rochefoucauld per festeggiare i sudetti Regi Sponsali, con un Componimento Dramatico a quattro voci, che rappresentavano i personaggi di Giove, Pallade, Marte, & Amore, oltre due numerosi cori di Grazie, & Amoretti, composto dal Sig. Flaminio Scarselli Professore di Eloquenza nell'Università di Bologna, e Segretario dell'Ambasceria di quel Senato in Roma, e posto in musica dal Sig. Niccolò Jommelli Maestro di Cappella Napoletano, ed Accademico Filarmonico di Bologna; quale riuscì per le parole, musica, sceltrezza di voci, & istrumenti, in tutte le sue parti secondo la grandiosa idea del Porporato, che ne avea dato l'ordine, particolarmente per la invenzione della vaga disposizione del Teatro del Sig. Giuseppe Pannini Romano.

Vi intervennero la Maestà del Re della Gran Britannia, con il cardinale Duca di York suo figlio; ed inoltre 21 Em.i Porporati; il Sig. Contestabile, il Sig. Ambasciatore Veneto, il Sig. Ambasciatore di Bologna, molti Ministri de Principi Esteri, e numerosa Prelatura, e Nobiltà di Principi, e Cavalieri, quali ebbero luogo, rispettivamente, ed in particolare i Sig. Cardinali, e

la Prelatura nelle sedie di cui era piena la Platea; state servite le Sig. Principesse, e Dame, ed anche molti Cavalieri col comodo de Palchetti, tra quali però fu distinto quello per la Maestà Sua. Dopo la prima parte fu dispensato a tutta la sudetta Nobiltà in un istesso tempo un esquisitissimo generoso rinfresco, come fu pure nella sera seguente, che si replicò lo stesso festeggiamento con la sudetta Cantata, e parimente con l'intervento di molta Nobiltà; & in amendue le sere furono dispensati in gran copia, e nobilmente stampati gl'esemplari della Cantata sudetta.⁴³

Il *Diario ordinario* prosegue la settimana seguente la descrizione delle feste, rivelandoci che nelle repliche successive del *Componimento* ci fu la partecipazione della «civile cittadinanza»:

In proseguimento della magnifica festa fatta fare dall'Em.o Sig. Cardinale de la Rochefoucauld Ministro di Sua Maestà Cristianissima in questa Corte per solennizzare i Regi Sponsali del Reale Delfino di Francia, con la Reale Principessa di Sassonia, essendosi soprasseduto Venerdì sera della passata il nobile trattenimento, che ha dato l'Em.za Sua a questa Nobiltà con la recita del Componimento Dramatico (che già si descrisse nella passata) nel Teatro a Torre Argentina, quale in quella sera di Venerdì fu solamente tutto illuminato con la solita grandiosità, e fu dato l'addito di entrarvi ad ogn'uno, che poté avervi l'ingresso, stante l'esservi alla porta, per impedire il gran concorso del Popolo, una Compagnia di Soldati Pontificj; Sabato sera poi si replicò per la terza, & ultima volta la recita di detto Componimento, con l'intervento di molta primaria Nobiltà, ed anche di civile cittadinanza; avendo il Sig. Cardinale fatta spiccare l'innata generosità nella profusione d'esquisiti rinfreschi corrispondenti alle altre due sere antecedenti di Mercordì e Giovedì, che era seguito lo stesso nobilissimo festeggiamento; e vi si godè inoltre la medesima copiosa illuminazione di cera tanto al Palazzo di Sua Em.za, ancora ornato della sua vaga facciata Cardinalizia, che nella Piazza; con che terminò così grandiosa festa riuscita con tutta Reale magnificenza, e somma soddisfazione di questa Nobiltà; avendone pure avuto il suo compiacimento questo Popolo per esser stato ordinato dal Sig. Cardinale, che anche Domenica sera s'illuminasse tutto il Teatro, e vi si facesse entrare ogni sorte di Persone, però con le consuete Guardie di soldati alla Porta.⁴⁴

⁴³ *Diario Ordinario*, n. 4677, 15 luglio 1747, pp. 16-21. La vasta distribuzione delle copie del libretto è sottolineata anche nella tela di Pannini nella quale, infatti, possiamo vedere moltissime persone intente a leggere.

⁴⁴ Ivi, n. 4680, 22 luglio 1747, p. 3.

La cantata, come riferito da Hazon, fu eseguita tre volte e poi una quarta in forma privata per il papa. Il pontefice Benedetto XIV, nella sua fitta corrispondenza con il cardinal de Tencin,⁴⁵ ci lascia anch'egli alcune preziose testimonianze della rappresentazione della cantata:

Roma, 12 luglio 1747

Questa sera, e nelle due seguenti, si farà la solenne cantata nel teatro d'Argentina accomodato ad uso di sala in onore del matrimonio del Delfino da questo card. ministro di Francia, e Noi siamo stati a vedere il nobile apparato, avendo fatto lo stesso quando mons. de Canillac fece le sue feste.⁴⁶

Dopo aver parlato al suo corrispondente dell'apparato scenografico, la settimana successiva, avendo assistito alla rappresentazione, Benedetto XIV narra la serata a cui assistette dando le sue opinioni in merito alla musica di Jommelli:

19 luglio 1747

Sono terminate le feste di questo degnissimo card. ministro per il matrimonio del Delfino. Noi fummo a vedere l'apparato, che in verità sorprende; 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. Per quanto poi sentiamo, innumerevole è stato il concorso di tutti gli ordini di persone nelle tre sere. I rinfreschi sono stati generosissimi e continui, e non vi è stato verun malcontento.⁴⁷

Con il commento di Benedetto XIV entriamo nel merito della musica di Jommelli.

⁴⁵ Il cardinal de Tencin fu il predecessore dell'abbé de Canillac nel ruolo di *chargé d'affaires* della Corte francese a Roma. Il papa Benedetto XIV gli rimase molto legato e continuò ad avere con lui un fitto scambio epistolare negli anni seguenti.

⁴⁶ *Le lettere di Benedetto XIV*, a cura di Emilia Morelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, vol. I, n. 259, p. 436.

⁴⁷ Ivi, p. 437: lettera n. 260 del 19 luglio 1747.

7. La musica di Jommelli per il Componimento drammatico

La partitura della cantata di Jommelli viene data ancora per perduta in molti repertori,⁴⁸ in realtà almeno due copie ci sono pervenute. Una è conservata presso la Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Torino con segnatura I-Tf/ 9 VII 38;⁴⁹ l'altra è stata messa in vendita dalla casa d'aste francese 'Alde' in data lunedì 19 ottobre 2009, rimanendo invenduta.

Per questo lavoro si fa riferimento alla copia torinese.⁵⁰ Si tratta della partitura completa, in due volumi manoscritti, corredata dalle parti staccate dei cori e dell'orchestra. I volumi sono in formato oblungo con copertina decorata da motivi floreali.

Il primo volume della partitura reca sul frontespizio la dicitura «CANTATA A 4 VOCI / del Sig. Niccolò Jomelli / Argentina 1747 / Par: I»; il volume è formato da 100 fogli pentagrammati con pagine numerate da I a 200. La carta di guardia non è numerata e reca un «Indice delle Arie del presente volume».

Il secondo volume della partitura reca sul frontespizio la dicitura «CANTATA A 4 VOCI / del Sig. Niccolò Jomelli / Argentina 1747 / Par: II»; il volume è formato da 72 fogli pentagrammati con pagine numerate da I a 144. La carta di guardia non è numerata e reca un «Indice delle Arie del presente volume».

Per maggiore agilità e brevità si dà in tabella la presentazione delle parti staccate.

⁴⁸ Si veda per es. la voce *Jommelli* in *The new Grove dictionary of music and musicians*, edited by Stanley Sadie, London, MacMillan, 2001, XIII, pp. 178-186. La cantata è ancora data per perduta in *Grove Music Online* (ultimo accesso: 8 agosto 2011).

⁴⁹ Questa partitura è stata segnalata nella Bibliografia della citata edizione critica della cantata *La contesa de' Numi* di Pietro Metastasio e Leonardo Vinci, p. 84. Anche il RISM online dà notizia di questa partitura, seppur con alcuni errori di trascrizione relativi ai personaggi, catalogandola con l'ID no. 850007193.

⁵⁰ Un sentito ringraziamento al Dott. Ernesto Testa, Direttore della Biblioteca dell'Accademia Filarmonica, e alla bibliotecaria, Dott.ssa Vittoria Teppati, per la loro disponibilità durante i miei lavori di ricerca.

Parte	Frontespizio	Paginazione	Carta di guardia
Coro della Grazie	«CANTATA / a 4 Roma / del Sig. Niccola Iomelli / Alto ripieno»	4 cc. non numerate	Assente
Coro di Amoretti	«CANTATA / a 4 Roma / del Sig. Niccola Iomelli / Basso ripieno»	4 cc. non numerate	Assente
Trombe I	«CANTATA / a 4 Roma / del Sig. Niccolò Iomelli / Tromba I»	8 cc. non numerate	Assente
Trombe II	«CANTATA / a 4 Roma / del Sig. Niccola Iomelli / Tromba II»	8 cc. non numerate	Assente
Oboe e Flauto I	«CANTATA / a 4 Roma / del Sig. Niccolò Iomelli / Oboe e Flauto I»	14 cc. non numerate	Assente
Oboe e Flauto II	«CANTATA / a 4 Roma / del Sig. Niccolò Iomelli / Oboe e Flauto II»	15 cc. non numerate	Assente
Corno I	«CANTATA / a 4 Roma / del Sig. Niccola Iomelli / Corno I»	10 cc. non numerate	Assente
Corno II	«CANTATA / a 4 Roma / del Sig. Niccolò Iomelli / Corno II»	9 cc. non numerate	Assente
Violino I	«CANTATA / a 4 Roma / del Sig. Niccolò Iomelli / Violino I»	23 cc. non numerate	Presente
Violino II	«CANTATA / a 4 Roma / del Sig. Niccola Iomelli / Violino I»	23 cc. non numerate	Presente
Viola	«CANTATA / a 4 Roma / del Sig. Niccolò Iomelli / Viola»	22 cc. non numerate	Presente

Come già detto, il *Componimento* è diviso in due parti precedute da una Sinfonia tripartita nei tempi Allegro, Andantino, Allegro ass. La struttura è conforme a quelle che erano le consuetudini dell'epoca: un armonioso alternarsi di recitativi ed arie.

SINFONIA

Allegro, C
Violini, oboe, trombe, corni, viola, basso
pp. 2-14

Andantino, 3/4
Violini, viola, basso
pp. 15-17

Allegro Assai, 3/4
Violini, oboe, trombe, corni, viola, basso
pp. 18-24

PARTE PRIMA

I. Recitativo: *Perché dall'alta Reggia*
Giove, Pallade, Marte Amore
pp. 25-27

2. Aria: *Frà le stragi*

Marte, Violini, oboe (con violini), trombe, corni, viola, basso

Allegro, 4/4, Re Maggiore

pp. 28-48

Introduzione strumentale di 25 battute

A- A¹- B - *da capo*3. Recitativo: *Or odi, e ti confondi*

Pallade, Marte

pp. 49-52

4. Aria: *Non la pioggia impetuosa*

Pallade, oboe, violino, viola, basso

Allegro, Si bemolle Maggiore, 3/8, C

pp. 53-76

Introduzione strumentale di 32 battute

A- A¹- B - C - *da capo*5. Recitativo: *Della inutil contesa*

Giove, Marte, Pallade

pp. 77-82

6. Aria: *Al chiaro, e doppio vanto*

Giove, violini primi, violini secondi, oboe, corni in fa, basso

All.o, C, Sol Maggiore

pp. 83-110

Introduzione strumentale di 27 battute

A- A¹ - B - *da capo*7. Recitativo strumentato: *Se a la virtù si mira - lo nel tenero core*

Pallade, Marte, flauti traversi, violini, trombe, corni, viola, basso

Larghetto, Allegro, C, Do Maggiore

pp. 111-127

8. Aria: *Se d'inalzar ti piace*

Pallade, Marte, violini, basso

Andantino, 3/4, 2/4, La Maggiore

pp. 128-138

A (3/4) - B (2/4) - *da capo*9. Recitativo: *Si, troppo è ver*

Giove, Amore

pp. 139-144

10. Aria: *Qual Ape ingegnosa*

Amore, flauti, violini, corni in elami, viola, basso

And.e e spiritoso, C, Mi Maggiore

pp. 145-164

Introduzione strumentale di 13 battute

A- A¹ - B - *da capo*11. Recitativo: *Non più: parti*

Giove

p. 165

12. Recitativo strumentato: *Giove tra gli altri pregi*

Giove, violini, viola, basso

Adagio

pp. 166-169

13. Aria: *Gioja, Innocenza, e Pace*

Giove, violini, viola, basso

Maestoso, C , 3/4, C , Do Maggiore

pp. 170-182

Introduzione strumentale di 20 battute

A - B (3/4) - C (C) - *al segno da capo*14. Recitativo: *Và pur, ch'io qui t'attendo*

Marte, Pallade, Giove, Amore

pp. 183-184

15. Aria: *Colombe candide*
Amore, cori, violini, oboe, trombe e corni, viola col basso
3/8, Re Maggiore
pp. 185-200
A – B – A – C – A

PARTE SECONDA

1. Recitativo strumentato: *Rallegratevi o Numi*
Giove, Marte, Pallade, violini, oboe, trombe e corni, viola,
basso
Ad.o, C, Re Maggiore
pp. 1-8

2. Coro: *Mira o celeste Venere*
Tutti li cori, traversieri, violini, corni, basso
2/4, Sol Maggiore
pp. 9-20
A – B – C – B – D – B – E – B – A

3. Recitativo: *Da la sperata impresa*
Amore, Giove, Pallade, Marte
pp. 21-25

4. Aria: *Poi dissi a Lei così*
Amore, traversieri, violini, corni, viola, basso
Adagio, C, 3/4, Re Maggiore
pp. 25-30
A – B

5. Recitativo: *De la Progenie Augusta*
Marte, Pallade, Giove
pp. 31-33

6. Aria: *Chi di ricca, e larga fonte*
Giove, violini, viola, basso
C, Re Maggiore
pp. 34-46

Introduzione strumentale di 20 battute
A – A¹ – B – C – *da capo*

7. Recitativo: *Numi, la vostra lode*
Amore, Marte
pp. 47-50

8. Aria: *Di caldo ingegno*
Marte, violini, oboe, corni in elafa, viola, basso
Allegro spinto, C, Mi b Maggiore
pp. 51-72
Introduzione strumentale di 28 battute
A – A¹ – B – *da capo*

9. Recitativo: *E tu pur sempre*
Pallade
p. 73

10. Aria: *Dove siete o folli amanti*
Pallade, flauti traversi, corni, violini, viola, basso
Andantino, C, Fa Maggiore
pp. 74-90
Introduzione strumentale di 12 battute
A – B – *da capo*

11. Recitativo strumentato: *Che poss'io dir? - lo dirò sol che la*
Real Donzella
Amore, violini, viola, basso
pp. 91-96

12. Aria: *O gran Giove*
Amore, trombe in lontano, violini, oboe, corni, viola, basso
All.o moderato, C, 3/8, Re Maggiore
pp. 97-116
Introduzione strumentale di 13 battute
A – A¹ – B (3/8) – *da capo*

13. Recitativo strumentato: *Arti leggiadre*

Pallade, Marte, Giove, violini, viola, basso, trombe, oboe
C, Do Maggiore, Re Maggiore
pp. 117-128

14. Aria: *Finché de l'alte stelle*

Giove, Amore, Marte, Pallade, violini, corni e trombe, basso,
cori
C, 3/4, Re Maggiore
pp. 129-144
A – B (3/4)

La prima parte prevede sette arie e sette recitativi, di cui due accompagnati. Le arie sono affidate, nell'ordine a: Marte, contralto; Pallade, soprano; Giove, tenore; Pallade e Marte, duetto soprano e contralto; Amore, soprano; Giove, tenore; Amore, soprano con i due cori.

La seconda parte è composta sempre da sette recitativi di cui tre accompagnati, e sette arie; una affidata al doppio coro; poi Amore, soprano; Giove, tenore; Marte, contralto; Pallade, contralto; Amore, soprano; e l'aria finale cantata dai quattro solisti e da entrambi i cori.

Su un totale di quattordici recitativi, ben cinque, cioè più di un terzo del totale, sono accompagnati. Le arie sono quasi tutte con il *da capo*; la maggior parte segue la classica struttura A – A' – B. La distribuzione delle arie è la seguente: quattro arie ad Amore, soprano; tre arie a Giove, tenore; due arie più un duetto a Pallade, soprano, e Marte, contralto.

Dalle informazioni relative alla vendita della casa d'aste "Alde" del 19 ottobre 2009, sappiamo che la seconda partitura esistente di questa cantata appartenne probabilmente al direttore d'orchestra Walther Straram (1876-1933). La descrizione presente sul sito della casa d'aste ci dà alcune informazioni relative alla musica contenuta in partitura:

[...] un volume oblong in-4 de 151 feuillets, cartonnage papier marbré, étiquette de titre sur le plat sup. (dos déchiré).

Partition d'orchestre comprenant l'ouverture (n. 3 mouvements : Allegro, Adagio et Allegro assai, ff. 1-13) et les deux parties (I, ff. 14-88 ; II, 89-151). La première partie commence par l'air de Mars : «Fra le stragi a miei seguaci»... (l'air de Pallas qui ouvre le livret ne semble pas avoir été mis en musique : «Perché da l'alta Reggia»). L'orchestre comporte violons, hautbois, trompettes (trombe), cors, violoncelles (viola) et basse, flûtes (flauti ou traversi).

Très belle copie sur papier fort, notée la plupart du temps sur 10 lignes, voire parfois 12, présentant quelques corrections. Elle est complète et comprend 22+16 cahiers numérotés.

Al momento della commissione per il *Componimento*, Jommelli era ben noto a Roma.⁵¹ Aveva infatti esordito come operista serio proprio al Teatro Argentina, nel 1740, con il *Ricimero re de' Goti*, che fu molto apprezzato e gli procurò la scrittura per il carnevale successivo, quando sempre all'Argentina fece rappresentare l'*Astianatte*, anche questa volta con successo.

Nel 1741 Jommelli si recò a Bologna per mettere in scena l'*Ezio*: lì fece la conoscenza di padre Martini, da cui prese lezioni. In questo periodo venne eletto membro dell'Accademia Filarmonica, titolo col quale viene presentato nel libretto del *Componimento* e dal *Diario Ordinario* nella cronaca della serata musicale organizzata dal cardinal de la Rochefoucauld. Tra il 1743 e il 1745 fu nominato direttore musicale all'Ospedale degli Incurabili di Venezia. Nel 1746 e 1747 si situano ancora due opere serie di Jommelli per il teatro Argentina: nel carnevale 1746 il *Cajo Mario* su libretto di Gaetano Roccaforte; nel febbraio 1747, cioè pochi mesi prima della composizione del nostro *Componimento*, la *Didone abbandonata*, opera che ebbe grande successo e di cui Jommelli fece altre due versioni, una per Vienna nel 1749 e l'altra per la corte di Stuttgart nel 1763. Nel 1746, inoltre,

⁵¹ Sugli anni romani di Jommelli (1740-1753) vedi BIANCA MARIA ANTOLINI, *Il mondo dell'opera seria nella Roma del Settecento*, in *Sogni e favole io fingo. Teatro pubblico e melodramma a Roma ai tempi di Metastasio*, Roma, Ministero per i beni culturali, 1983, pp. 49-51. Anche le schede realizzate da Giancarlo Rostirolla per le caricature di Jommelli ad opera di Pier Leone Ghezzi riportano utili notizie biografiche del compositore; cfr. ROSTIROLLA, *Il «Mondo novo» musicale*, nn. 214, 293, 294.

si era cimentato con la stesura di una cantata a due voci, l'*Armida*, su testo di Cliternestra Pieria (Elena Virgili de Romanis), di cui fu stampato a Roma il libretto presso Antonio de' Rossi.⁵²

Possiamo individuare vari elementi utili a capire perché la scelta del cardinale de la Rochefoucauld per la composizione della musica ricadde su di lui, oltre al successo che fino a quel momento le sue opere avevano avuto sui teatri romani. In primo luogo il legame con l'ambiente bolognese, sancito dalla sua appartenenza alla Filarmonica e del resto evidente anche nella scelta del librettista, può essere letto come un omaggio al papa bolognese, Benedetto XIV. Anche la protezione che Jommelli poteva vantare da parte del cardinale Enrico Benedetto Stuart, duca di York, ebbe certamente la sua influenza sulla scelta da parte dell'ambasciatore. Infatti gli Stuart godevano della protezione papale sin da quando nel 1719, in esilio, si trasferirono a Roma. Benedetto XIV creò cardinale Enrico Benedetto nel 1747 quando questi era appena ventunenne. Inoltre la madre di Enrico Benedetto Stuart era Maria Clementina Sobieski, nipote di Giovanni III Sobieski, predecessore di Stanislao Lecziński⁵³ sul trono di Polonia. Scegliere il compositore protetto da Enrico Stuart, di fresca nomina cardinalizia e per questo particolarmente in vista in quell'anno nella società romana, permetteva quindi di omaggiare contemporaneamente il papa e le origini polacche che univano il Delfino e il duca di York.

Nel 1747 il teatro Argentina era affidato all'impresario Roccaforte, che aveva collaborato con Jommelli per il *Caio Mario* scrivendogli il libretto. L'impresario conosceva dunque direttamente la qualità della musica del grande compositore

⁵² Il frontespizio del libretto, catalogato da Sartori col n. 2675, recita: «Cantata a due Voci di Cliternestra Pieria posta in Musica dal Signor Niccolò Jommelli Napolitano Maestro di Cappella del Coro del pio Luogo degl'Incurabili di Venezia, ed Accademico Filarmonico». Oltre all'anno di stampa e ai due personaggi, desunti probabilmente dal testo, *Armida* e Rinaldo, Sartori non riporta altre informazioni.

⁵³ Padre di Maria Leczińska e quindi nonno del Delfino di cui si celebravano le nozze.

di Aversa. È una circostanza importante che il compositore conoscesse perfettamente il teatro dove la cantata sarebbe stata eseguita in quanto gli permise la particolare scelta tecnica dell'«eco che sembrava naturale» in una parte della cantata, come testimoniato da Hazon.

Alcune notizie relative a Jommelli nel periodo in cui era intento a comporre la musica della cantata ci vengono date da Girolamo Chiti nella sua corrispondenza con Padre Martini:⁵⁴

1° luglio 1747

[...] Ho presso me nella canonica per otto o 10 giorni Jumella Niccola, che La saluta e riverisce di core, dove ritirato fa la cantata a 5 e due corretti per l'eminentissimo ministro di Francia, che per li 10 la farà rappresentare nel teatro Argentina con feste solenni; rationem d'allegria per il seguito spozalizio del Delfino. Quale Jumella La riverisce di nuovo e si confessa obligatissimo alla Sua dotta scuola. Ha visitato la mia stanza ed è restato, con tutto che io sia ridotto in minoribus, benché esso riserba questi studi, passata la folla del moderno gusto che corre felice per esso.⁵⁵

21 luglio 1747

[...] Dell'jumella non ho veduto, né saputo altro; confermo quanto mi dice del suo talento e, se qui stava solitario e quieto, sarebbe riuscita di più grido la sua Cantata, ma moglie, delectanti, visite etc. Ogni grand' homo non deve arrischiarsi, e molto più nella musica ideale vuole essere silenzio, e pace, e solitudine. Se sia partito non lo so, disse nel partir di qua [che] voleva tornar da me; se viene gli dirò quanto m'impone; già mi disse averli dato certi originali di un certo Biffi se non sbaglio, et avrebbe preso da me molto. Gli diedi il Rocco Rodio Suo a me doppio, et un doppio de' piccoli di Buon Tempi [che] volea far venire, ma nella corte di Roma sempre succede così seccature di partitanti, dilettanti etc. etc.⁵⁶

Jommelli fu dunque ospitato nella tranquillità delle stanze di Chiti durante la stesura di questo lavoro. Nella missiva al maestro bolognese, Chiti sbaglia però sia il numero dei can-

⁵⁴ Desidero ringraziare il prof. Giancarlo Rostirolla per la sua costante disponibilità e per la segnalazione di queste due lettere, di prossima pubblicazione nel volume *Storiografia, biblioteche e collezionismo musicali tra Roma e Bologna (1745-1760) nell'epistolario di Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Luciano Luciani, Maria Adelaide Morabito Iannucci, Cecilia Parisi, Roma, IBIMUS.

⁵⁵ Lettera del 1° luglio 1747, conservata a Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, I.11.105.

⁵⁶ Lettera del 21 luglio 1747, conservata ivi, I.11.114.

tanti protagonisti, quattro e non cinque come da lui riportato, sia la data di rappresentazione della cantata che si svolse il 12 luglio, non il 10. Nella seconda lettera c'è invece un interessante commento sulla ricezione del lavoro jommelliano: «sarebbe riuscita di più grido la sua Cantata» ci lascia intendere che l'esecuzione non riscosse il successo che, forse, Jommelli sperava. Le parole di Chiti fanno trasparire una severa valutazione sulla condotta tenuta da Jommelli che secondo Chiti non ebbe in quei giorni la concentrazione necessaria per comporre, distratto da «moglie, delectanti, visite etc.».

Avanzeremo ora delle ipotesi utili a comprendere in quale punto della cantata ci fu l'effetto ad eco e da quali strumenti fu realizzato. Nella seconda parte della cantata l'aria di Amore (soprano), l'Allegro moderato *O gran Giove*, prevede in partitura delle «trombe in lontano» (Fig. 5). La stessa dicitura si trova sulle parti staccate di prime e seconde trombe. A livello testuale si osserva che nel recitativo seguente, Pallade afferma:

E di vittoria e di allegrezza in segno
di timpani e di trombe
ne le regali stanze il suon rimbombe

Musica alla mano è possibile vedere come in quest'aria le trombe rispondano, appunto ad eco, dapprima all'orchestra e poi al solista (Fig. 6).

In questo punto della cantata le trombe non suonano già da undici numeri, cioè da cinque recitativi e sei arie. Va inoltre valutata la posizione dei trombettisti raffigurata sul quadro: sono infatti divisi in quattro gruppi. L'ipotesi che avanziamo è che alcuni di loro si siano spostati dal palcoscenico ai palchetti di sesto ordine per poter eseguire l'effetto ad eco. Si aprono evidentemente altre due ipotesi: o tutti i trombettisti suonarono il primo recitativo accompagnato della seconda parte della cantata e poi alcuni di loro lasciarono il palco; oppure sin dall'inizio della seconda parte della cantata alcuni di loro si nascosero nei palchetti.

Certamente questo ci fa supporre che tra i tre artisti coinvolti nella realizzazione del *Componimento*, cioè librettista, compositore e scenografo, la collaborazione sia stata molto stretta.

La partitura in due volumi presenta il seguente organico: Alto ripieno: Coro in chiave di Contralto; Basso ripieno: Coro in chiave di Basso; Corno I, Corno II; Tromba I, Tromba II; Oboe, e flauto I; Oboe, e flauto II; Violino I, Violino II; Viola; Amore, Pallade (soprani); Marte (contralto); Giove (tenore).

Basandoci sull'osservazione della tela del Pannini, l'orchestra durante l'esecuzione del *Componimento* era così composta: Percussioni: due. Cembalisti: due. Contrabbassi: cinque. Violoncelli: due. Fagotti: quattro. Trombe: sei. Corni: quattro. Oboi: quattordici. Violini: trentaquattro. Viole: tre. In totale settantasei musicisti ai quali vanno aggiunti i quattro cantanti solisti e i due Cori, suddivisi in Coro di Grazie e Coro di Amoretti: otto cantanti per ogni coro. Ne risulta così un totale di novantasei persone che avrebbero preso parte all'esecuzione. Questa stima è in linea con il numero di cento musicisti riportato da Hazon, anche se il numero di quattordici oboisti sembrerebbe eccessivo.

Certamente oboi e flauti erano suonati dagli stessi strumentisti poiché la parte staccata conservata a Torino è una solamente e in questa è chiaramente indicato quando l'esecutore deve suonare uno strumento piuttosto che l'altro. Inoltre flauti e oboi non suonano mai contemporaneamente e sul quadro sono raffigurati solamente oboisti, in prima e ultima fila. Ad esempio il n° 7 della prima parte, il Recitativo accompagnato *Se a la virtù si mira* prevede in organico i flauti traversi e sulla partitura di «oboe e flauto I» si trova scritto «Segue subito con Flauto Traverso» e alla fine di questo recitativo compare l'indicazione «Segue senza Flauto».

I percussionisti compaiono sul quadro ma in partitura non sono previsti e non esiste la parte staccata dei timpani.

8. Conclusioni

Lo studio dell'evento organizzato dall'ambasciatore francese ci fornisce ulteriore materiale per lo studio del fenomeno del mecenatismo musicale nel XVIII secolo.

Il *Componimento drammatico* è perfettamente inserito nei modelli della committenza d'occasione e dei componimenti celebrativi per molteplici elementi: la sua struttura letteraria encomiastica, nella quale gli elementi mitologici si sovrappongono ai riferimenti alla contemporaneità nel processo di divinizzazione dei regnanti; la committenza e la fruizione quasi esclusivamente riservata all'aristocrazia; la scelta di elementi scenografici che rendono immediatamente chiara la destinazione filofrancese dell'evento.

Anche la scelta degli artisti coinvolti segue, da una parte, quella che potremmo chiamare la tradizione mecenatizia francese: per le arti visive, ad esempio, la decorazione del teatro fu affidata a Giuseppe Pannini, figlio del pittore ufficiale dell'ambasciata di Francia, Gian Paolo Pannini, a sua volta coinvolto nella realizzazione della tela commemorativa da inviare in regalo agli sposi e delle incisioni stampate sul libretto.

La continuità con la tradizione mecenatizia è espressa anche dagli espliciti riferimenti testuali alla *Contesa de' Numi*, il componimento commissionato da Polignac nel 1729 per la nascita del Delfino. Il modello dettato dalla metastasiana *Contesa* è d'altronde una pietra miliare nella storia del genere musicale; a Roma il riferimento e il paragone con tale festa teatrale fu inevitabile per tutto il Settecento. Negli stessi anni dell'ambasciata del cardinal de la Rochefoucauld, il cardinale Alessandro Albani organizzò nel suo Palazzo, nel 1745 e nel 1747, due componimenti in onore dell'imperatore asburgico Francesco di Lorena, prendendo la *Contesa* come esempio nel tentativo di volgere a proprio favore la grandezza di tale modello.⁵⁷ Ma

⁵⁷ Cfr. BIANCAMARIA BRUMANA, *Musiche in onore di Francesco di Lorena nel palazzo romano del cardinale Alessandro Albani*, in *Itinéraires musicaux en Lorraine. Sources, événements, compositeurs*. Actes du colloque de Commercy, 22 novembre 2002, publiés sous la direction de Yves Ferraton, Nancy, Dominique Guéniot éditeur, 2002, pp. 217-236.

la risposta francese data dal cardinal de la Rochefoucauld fu ancora più sbalorditiva in una gara di prestigio in cui la musica gioca un ruolo di primo piano.

Se questi elementi danno continuità alla tradizione mecenatizia degli ambasciatori francesi a Roma, in questa occasione il cardinale de la Rochefoucauld opera due scelte di rottura con i suoi predecessori: *in primis* la scelta di Jommelli come compositore in un momento in cui non ricopriva nessun ruolo fisso, poiché aveva appena lasciato il posto di direttore musicale all'Ospedale degli Incurabili di Venezia; infatti sul libretto viene presentato come «Maestro di Cappella Napoletano, ed Accademico Filarmonico di Bologna». I più recenti predecessori del cardinal de la Rochefoucauld avevano invece optato per commissionare la musica per i loro eventi ai maestri di cappella delle più importanti istituzioni musicali: Leonardo Vinci, Maestro della Real Cappella di Napoli, scelto da Polignac nel 1729; e Giovan Battista Costanzi, Maestro di Cappella di S. Luigi de' Francesi e di S. Lorenzo in Damaso, scelto dal duca di Saint-Aignan⁵⁸ per la composizione della cantata per il ricevimento del Principe Vaini nell'ordine dello Spirito Santo nel 1737⁵⁹ e per la composizione della cantata *Il Trionfo della Pace*⁶⁰ in occasione della firma della Pace di Parigi nel 1739.

Inoltre la scelta del luogo di esecuzione della cantata: un teatro pubblico invece del palazzo di residenza. Questa scelta rende l'evento molto particolare proprio perché il carattere 'privato' dell'evento perde i suoi naturali limiti nel-

⁵⁸ Paul Hippolyte de Beauvillier, duca di Saint-Aignan, fu designato ambasciatore a Roma nell'ottobre del 1730 come successore del cardinale de Polignac. Cfr. HANOTAUX, *Recueil des instructions*, p. 74.

⁵⁹ *Componimento drammatico*. Da cantarsi per comandamento di sua eccellenza il signor duca di Sant'Aignan pari di Francia, cavaliere degli ordini del re e suo ambasciatore straordinario appresso la Santa Sede. In occasione della cerimonia del ricevimento di S.E. il sig. principe Vaini nell'Ordine dello Spirito Santo. Cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa*, n. 6019.

⁶⁰ *Il trionfo della pace*. Componimento drammatico da cantarsi il giorno di S. Lodovico re di Francia per comandamento di sua eccellenza il signor duca di Sant'Aignan [...] ambasciatore straordinario appresso la Santa Sede. Cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa*, n. 23872.

l'esportazione della festa in un luogo pubblico. Infatti il cardinale poté aprire le porte del teatro alla «civile cittadinanza»⁶¹ sia la sera di venerdì, durante la quale non ci fu la replica della cantata, sia il sabato sera in cui nobiltà e popolazione poterono godere insieme della musica di Jommelli.

Il fatto che la rappresentazione della cantata prevedesse delle repliche è straordinario in sé, poiché generalmente questo tipo di eventi si consumavano nell'arco di una serata;⁶² ma non stupisce perché risponde all'esigenza di dilatazione spaziale e temporale tipica della musica celebrativa intesa in senso propagandistico.

In questo senso, la celebrazione organizzata dal cardinale de la Rochefoucauld amplia ulteriormente il senso spaziale della festa, inserendo nel binomio 'palazzo privato-chiesa' il terzo elemento del teatro che risponde alla duplice funzione di dilatazione geografica e inclusione nell'evento di una tipologia di edificio pubblico fino a quel momento rimasta esclusa dalle feste aristocratiche. Così oltre alla festa religiosa in S. Luigi de' Francesi e alla festa nobile nel Palazzo Cesarini, si aggiunge la festa 'pubblica' e per la «civile cittadinanza» abituale in un teatro.

Anche la dilatazione temporale ha il suo ruolo: le ripetute repliche della cantata, come già detto; ma anche le prove, che iniziarono prima e di cui fu data, eccezionalmente, notizia nel «Diario Ordinario». Anche la musica di Jommelli sembra rispondere a questa esigenza: il già analizzato effetto di eco, vera caratteristica musicale e scenografica della cantata, appare essere infatti lo stratagemma più naturale e funzionale a far 'risuonare' la gloria dell'ambasciatore e, tramite, lui, della famiglia reale francese.

⁶¹ Cfr. *Diario Ordinario*, n. 4680, 22 luglio 1747, p. 3.

⁶² Cfr. GUIDO NICASTRO, *Temi e forme nelle "Serenate" di Pietro Metastasio*, in *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*. Atti del Convegno Internazionale di studi, Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003, a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa, 2007, pp. 237-246: 240.

APPENDICE I

[f. 1r]

Lista del *Te Deum* nella Reggia Chiesa di S. Luigi de Francesi li 12 luglio 1747⁶³

SOPRANI

Menicuccio ⁶⁴	_____	3
Di Todi	_____	1
Giaccomino ⁶⁵	_____	1
Properzio ⁶⁶	_____	0.60
Anconitano ⁶⁷	_____	0.60
Loreto ⁶⁸	_____	0.60
Casoni ⁶⁹	_____	0.60
Gio. Ossi ⁷⁰	_____	0.60
Secondino ⁷¹	_____	0.60

⁶³ L'elenco è conservato tra le *Justifications de Saint-Louis* negli Archives des Pieux Etablissements de la France à Rome et à Lorette, Fonds Ancien, Liasse 118 b. La ricerca in tale archivio è avvenuta nell'ambito del progetto di ricerca «Musici. Musicisti europei a Venezia, Roma e Napoli (1650-1750). Musica, identità delle nazioni e scambi culturali», co-finanziato dall'Agence Nationale de la Recherche e dalla Deutsche Forschungsgemeinschaft. Per l'identificazione dei musicisti presenti al *Te Deum* a S. Luigi de' Francesi nel 1747 si è fatto ricorso ai seguenti lavori: ENRICO CELANI, *I cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI-XVIII*, III parte, «Rivista Musicale Italiana», XVI, 1909, pp. 55-112 (d'ora in poi CELANI, *I cantori*); GIANCARLO ROSTIROLLA, *Alcune note sulla professione di cantore e di cantante nella Roma del Sei e Settecento*, «Roma Moderna e contemporanea», IV/1, 1996, pp. 37-74 (d'ora in poi ROSTIROLLA, *La professione di cantore*); GIANCARLO ROSTIROLLA, *Maestri di cappella, organisti, cantanti e strumentisti attivi in Roma nella metà Settecento: da un manoscritto dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia*, «Note d'Archivio per la storia musicale», II, 1984, pp. 195-269 (d'ora in poi ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*); ELEONORA SIMI BONINI, *Il fondo musicale dell'Arciconfraternita di S. Girolamo della Carità*, Roma, 1992 (d'ora in poi SIMI BONINI, *S. Girolamo della Carità*).

⁶⁴ Ricci Domenico, detto "Menicuccio": CELANI, *I cantori*, pp. 88-90; ROSTIROLLA, *La professione di cantore*, p. 69, nota 105.

⁶⁵ Potrebbe trattarsi di Giacomo Raggi, attivo a Roma dal 1728 al 1775: CELANI, *I cantori*, p. 90; ROSTIROLLA, *La professione di cantore*, p. 68, nota 102.

⁶⁶ Properzio Zappini: CELANI, *I cantori*, p. 102; ROSTIROLLA, *La professione di cantore*, p. 68, nota 102; ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 265.

⁶⁷ Potrebbe trattarsi del «Checchino di Ancona» presente a S. Girolamo della Carità tra il 1715 e il 1740: SIMI BONINI, *S. Girolamo della Carità*, p. 49.

⁶⁸ Potrebbe trattarsi di Loreto Passi (o Pasci): ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 256.

⁶⁹ Giuseppe Casoni: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 239.

⁷⁰ Giovanni Ossi: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 254.

⁷¹ Secondo Peverini, detto "Secondino": ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 257.

CONTRALTI

Pasqualino ⁷²	_____	2
Carminati ⁷³	_____	2
Mariani ⁷⁴	_____	1
Angelini ⁷⁵	_____	0.60
Pagnini ⁷⁶	_____	0.60
Maiolini ⁷⁷	_____	0.60
Crescenzi ⁷⁸	_____	0.60
Checco di S. Agostino	_____	0.60

TENORI

Spagnolo ⁷⁹	_____	0.60
Gaetano ⁸⁰	_____	0.60
Vittorio ⁸¹	_____	0.60
D. Giacomo	_____	0.60
Nicolino di Cappella ⁸²	_____	0.60
Checco ⁸³	_____	0.60

21.60

⁷² Potrebbe trattarsi di Pasqualino Tiberti, anche se conosciuto come soprano: CELANI, *I cantori*, p. 105-106; ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 262; ROSTIROLLA, *La professione di cantore*, p. 73, nota 112.

⁷³ Giuseppe Carminati: CELANI, *I cantori*, pp. 96-97; ROSTIROLLA, *La professione di cantore*, p. 71, nota 106.

⁷⁴ Paolo Mariani: CELANI, *I cantori*, p. 91.

⁷⁵ Potrebbe trattarsi di Giovanni Battista Angelini oppure di Antonio Angelini: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 233; CELANI, *I cantori*, p. 92.

⁷⁶ Antonio Lorenzo Pagnini: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 255.

⁷⁷ Giovanni Maiolini o Majolini: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 251.

⁷⁸ Potrebbe forse trattarsi di Crescenzo Colantoni: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 240; ROSTIROLLA, *La professione di cantore*, p. 67, nota 101; CELANI, *I cantori*, p. 102.

⁷⁹ Dovrebbe trattarsi di Giovanni Lopez Barera, da Compostella: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 250.

⁸⁰ Potrebbe trattarsi di Gaetano Flori oppure di Gaetano Verni: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 244 e p. 264.

⁸¹ Vittorio Chiccheri: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 239.

⁸² Nicola Sabbatini (o «Sabatini»): ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 260.

⁸³ Diversi tenori potrebbero essere identificati sotto questo nome. Tra questi i più probabili potrebbero essere Francesco Carattoli, Francesco Casanuova (o «Casanova»), oppure Francesco Maria De Grandis: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 237, 238 e 242.

BASSI

Vizzardelli ⁸⁴	_____	0.60
Colapaoli ⁸⁵	_____	0.60
Avicenda ⁸⁶	_____	0.60
D. Gregorio ⁸⁷	_____	0.60
Pippo ⁸⁸	_____	0.60
D. Carlo ⁸⁹	_____	0.60
Ramponi ⁹⁰	_____	0.60
Casciolino ⁹¹	_____	0.60

ORGANISTI

Aÿm ⁹²	_____	0.60
Maggioni ⁹³	_____	0.60
Nolo d'un organo	_____	0.60
	_____	1.50

VIOLONCELLI

Stefanino ⁹⁴	_____	0.60
Donato ⁹⁵	_____	0.60

CONTRABASSI

Cappelli ⁹⁶	_____	0.60
Gaetano ⁹⁷	_____	0.60
Checco ⁹⁸	_____	0.60
Carluccio ⁹⁹	_____	0.60

⁸⁴ Giuseppe Vizzardelli: CELANI, *I cantori*, p. 92.

⁸⁵ Francesco Colapaoli: CELANI, *I cantori*, p. 91; ROSTIROLLA, *La professione di cantore*, p. 67, nota 101.

⁸⁶ Francesco Antonio Avicenna: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 233.

⁸⁷ Probabilmente Gregorio Silvestri: CELANI, *I cantori*, p. 90.

⁸⁸ Filippo Licini: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 249-50.

⁸⁹ Potrebbe trattarsi di Carlo Carboni o, meno probabilmente, di Carlo Pie-ruccioni: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 238 e p. 258.

⁹⁰ Giuseppe Ramponi: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 259.

⁹¹ Claudio Casciolini: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 239.

⁹² Sebastiano Haym «junior»: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 248.

⁹³ Potrebbe trattarsi di Gaetano Maggioni, registrato da Rostirolla come soprano e maestro di cappella: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 250.

⁹⁴ Stefano Penna: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 256.

⁹⁵ Donato Savelleschi: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 260.

⁹⁶ Francesco Cappelli: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 237.

⁹⁷ Gaetano Frosini: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 246.

⁹⁸ Francesco Frosini: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 246.

⁹⁹ Carlo Frosini: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 246.

FAGOTTO		
Fantoni ¹⁰⁰	_____	0.60
		33.30
[f. Iv]		
OBOÉ		
Benedetto ¹⁰¹	_____	0.60
Peppino ¹⁰²	_____	0.60
Onofrio ¹⁰³	_____	0.60
TROMBE		
Ludovico ¹⁰⁴	_____	0.60
Lorenzino ¹⁰⁵	_____	0.60
CORNI		
Giaccomino	_____	0.60
Giobbe ¹⁰⁶	_____	0.60
Timpano, e sonatore	_____	2
VIOLINI		
Pasqualino ¹⁰⁷	_____	1
Ghirarducci ¹⁰⁸	_____	0.60
Silvestrino ¹⁰⁹	_____	0.60
Giorgetto ¹¹⁰	_____	0.60
Tomassino ¹¹¹	_____	0.60

Riminese ¹¹²	_____	0.60
D. Ignazio ¹¹³	_____	0.60
Angelini ¹¹⁴	_____	0.60
Alessio ¹¹⁵	_____	0.60
Pippo Stolz ¹¹⁶	_____	0.60
Aÿm ¹¹⁷	_____	0.60
Carlo Polani ¹¹⁸	_____	0.60
		47.10
Mommo Ghirarducci ¹¹⁹	_____	0.60
Battistino ¹²⁰	_____	0.60
Comestabile ¹²¹	_____	0.60
Magrino ¹²²	_____	0.60
Diamantino	_____	0.60
Paolo Natta ¹²³	_____	0.60
Copie del Graduale della Madonna	_____	2
Invitatore	_____	1
Maestro di Cappella		53.70
M° di Cappella come l'altra volta	_____	6
		59.70

¹⁰⁰ Luigi Fantoni (o «Fandoni»): ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 245.

¹⁰¹ Antonio Benedetto D'Albento (o «D'Alberto»): ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 242.

¹⁰² Giuseppe Maneschi: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 251.

¹⁰³ Onofrio Danna (o «D'Anna»): ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 242.

¹⁰⁴ Ludovico Vacca: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 263.

¹⁰⁵ Lorenzo Tasselli: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 261-62.

¹⁰⁶ Carlo o Francesco Giobbe (famiglia di trombettisti). Ringrazio la Dott.ssa Élodie Oriol per la cortese segnalazione e per il contributo datomi nel lavoro di identificazione dei musicisti.

¹⁰⁷ Dovrebbe trattarsi di Pasquale Bini, detto «Pasqualino d'Acquaviva» o «Pasqualino da Pesaro»: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 236.

¹⁰⁸ Girolamo Lorenzo Ghirarducci, figlio di Domenico: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 247.

¹⁰⁹ Silvestro Rotondi, detto «Silvestrino»: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 259.

¹¹⁰ Giorgio Erba: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 244.

¹¹¹ Tommaso Fabri: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 244.

¹¹² Vincenzo Marcelli, detto «Riminese»: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 251.

¹¹³ Ignazio Ugalde: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 263.

¹¹⁴ Bernardino Angelini: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 233.

¹¹⁵ Alessio Bottesi: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 236.

¹¹⁶ Filippo Stolz (o «Stolzi»): ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 261.

¹¹⁷ Pietro Antonio Haym: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 248.

¹¹⁸ Carlo Polani: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 258.

¹¹⁹ Domenico Ghirarducci: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 246-47.

¹²⁰ Tre violinisti possono essere ricondotti all'appellativo «Battistino»; si tratta di Giovanni Battista Polani, Giovanni Battista Serra o Giovanni Battista Tibaldi: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 258, 260, 262.

¹²¹ Marco Comestabile: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 241.

¹²² Potrebbe forse trattarsi di Giuseppe Maria Magherini: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 250.

¹²³ Paolo Nati: ROSTIROLLA, *Maestri di cappella*, p. 254.

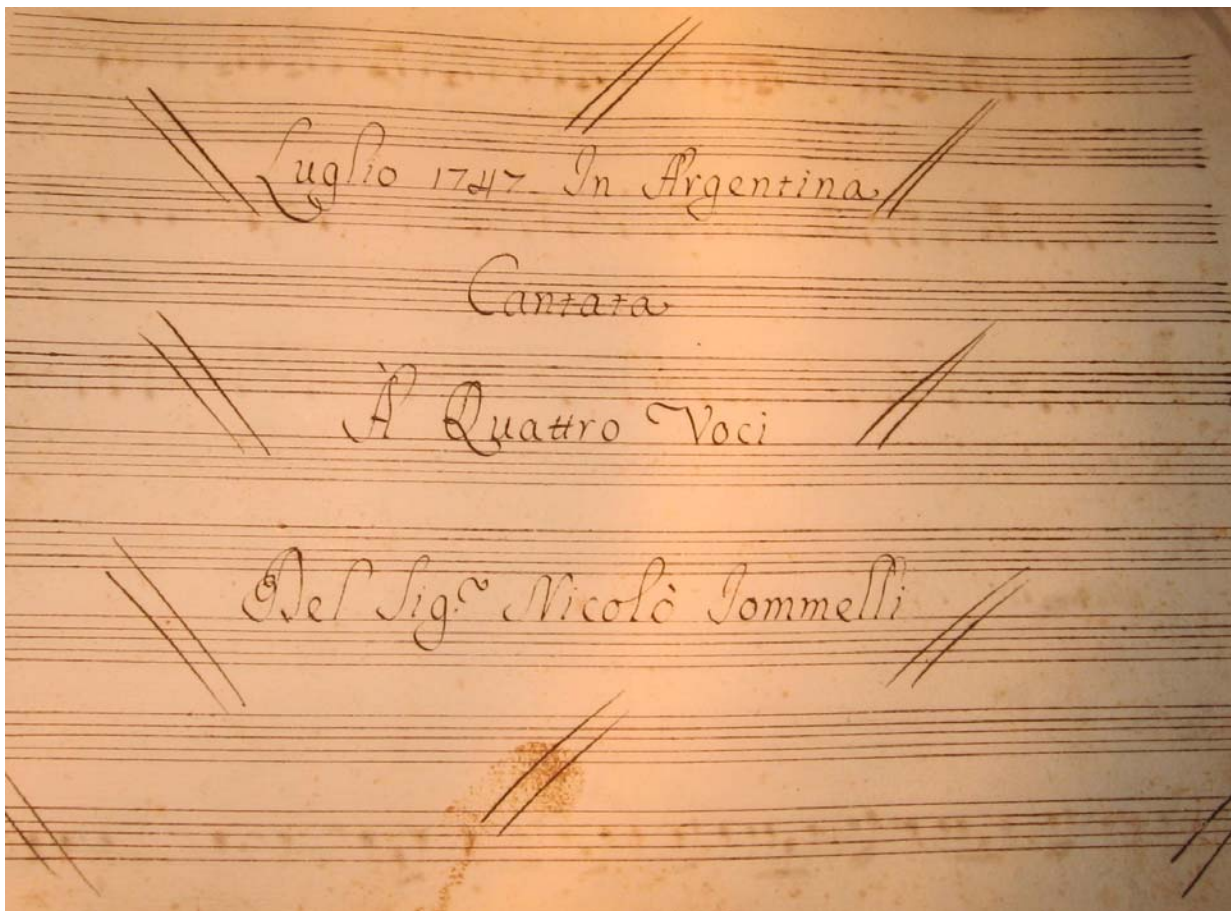


Fig. 1: prima pagina della partitura della *Cantata* di Niccolò Jommelli scritta in occasione delle Nozze del Delfino di Francia nel 1747.
Torino, Accademia Filarmonica: I-Tf/9 VII 38



Fig. 2: Gian Paolo Pannini: *Festa musicale per le nozze del Delfino di Francia*.
Paris, Musée du Louvre, Inv. 414



Inc. G. Pannini invent.

C. G. G. G. G. G. G.

Fig. 3: incisione su disegno di G. P. Pannini sul libretto del
Componimento Dramatico di Scarselli



Fig. 4: dettaglio della tela del Pannini con i quattro personaggi della *Cantata*

The image shows a page of handwritten musical notation for the first page of the Aria 'O Gran Giove'. The score is written on ten staves. The top staff is labeled 'Trombe in Lontano' and features a treble clef and a common time signature. The second staff is labeled 'Violini' and the third 'Violoncelli', both with treble clefs and common time signatures. The fourth staff is labeled 'Oboi' and the fifth 'Fagotti', both with treble clefs and common time signatures. The sixth staff is labeled 'Corni' and the seventh 'Venti', both with treble clefs and common time signatures. The eighth staff is labeled 'Trombe' and the ninth 'Trombe', both with treble clefs and common time signatures. The tenth staff is labeled 'Basso' and features a bass clef and common time signature. The tempo marking 'Allegro moderato' is written at the bottom left. The page is numbered '97' in the top right corner.

Fig. 5: prima pagina dell'Aria *O Gran Giove* con l'indicazione 'Trombe in Lontano'



Fig. 6: pagina della partitura dell'Aria *O Gran Giove* in cui si può notare l'effetto ad eco formato dalle trombe



Fig. 7: dettaglio dell'orchestra dal quadro di G. P. Pannini



Fig. 8-9: confronto tra il dettaglio del Maestro al cembalo in atto di dirigere del quadro di Pannini e un ritratto di Jommelli

