

TEMI E TESTI

219

“DIPLOMAZIA DELLE LETTERE”

LA DIPLOMAZIA DELLE LETTERE NELLA ROMA
DEI PAPI DALLA SECONDA METÀ DEL SEICENTO
ALLA FINE DELL'ANTICO REGIME

a cura di

SILVIA TATTI

con la collaborazione di

ALVIERA BUSSOTTI e PIETRO GIULIO RIGA

Introduzione di

FRANCESCA FEDI



ROMA 2022

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

DIPLOMAZIA DELLE LETTERE
LE RETI INTELLETTUALI E LA COSTRUZIONE DELL'EUROPA MODERNA

Serie diretta da Francesca Fedi, Renzo Sabbatini, Silvia Tatti, Duccio Tongiorgi

La serie accoglie studi che indagano il costituirsi dello spazio culturale europeo in età moderna attraverso il sistema di relazioni tra letterati e rappresentanti diplomatici, spesso assai attivi nella diffusione di testi e traduzioni, nella promozione di spettacoli, nella committenza editoriale.

Comitato scientifico

Andrea Addobbati, Beatrice Alfonzetti, Carlo Caruso, Christian Del Vento,
Alessandra Di Ricco, Valentina Gallo, Javier Gutiérrez Carou, Marco Natalizi

Tutti i volumi della collana sono sottoposti a *peer review*.

TEMI E TESTI

————— 219 —————

“DIPLOMAZIA DELLE LETTERE”

LA DIPLOMAZIA DELLE LETTERE NELLA ROMA
DEI PAPI DALLA SECONDA METÀ DEL SEICENTO
ALLA FINE DELL'ANTICO REGIME

a cura di

SILVIA TATTI

con la collaborazione di

ALVIERA BUSSOTTI e PIETRO GIULIO RIGA

Introduzione di

FRANCESCA FEDI



ROMA 2022

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Prima edizione: giugno 2022

ISBN 978-88-9359-660-2
eISBN 978-88-9359-661-9

Il volume è pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Lettere e Culture moderne, Sapienza Università di Roma
PRIN 2017: *La costruzione delle reti europee nel 'lungo' Settecento: figure della diplomazia
e comunicazione letteraria*

Creative Commons
Attribution – NonCommercial – NoDerivatives 4.0 International



EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA
00165 Roma - via delle Fornaci, 38
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50
e-mail: redazione@storiaeletteratura.it
www.storiaeletteratura.it

INDICE DEL VOLUME

<i>La rete della diplomazia letteraria. Una linea di ricerca</i> di FRANCESCA FEDI	VII
MARINA FORMICA <i>Una città ove godere del «privilegio di pensare in una maniera tutta propria»: Roma nel Settecento.....</i>	1
GAETANO PLATANIA <i>Una famiglia polacca in esilio nella Roma del primo Settecento: i Sobieski tra affanni, stravaganze, musica e teatro</i>	23
VALENTINA GALLO <i>Cristina di Svezia e il Tordinona (1671-1674)</i>	37
FRANCESCA FEDI <i>Storia di un'«evasione»: ancora sulle vicende diplomatiche di Domenico Passionei</i>	53
ALESSANDRA DI RICCO – RENZO SABBATINI <i>Filippo Maria Buonamici (1705-1780): letterato, uomo di curia e agente diplomatico.....</i>	69
ALVIERA BUSSOTTI <i>Pier Jacopo Martello segretario di Filippo Aldrovandi a Roma.....</i>	87
ANNALISA NACINOVICH <i>Letteratura europea e poeti italiani nel Consiglio ad un giovane poeta di Martin Sherlock. Implicazioni diplomatiche di una polemica arcadica ..</i>	99
MICHELA BERTI <i>«E chi vuole esser cortese / Tosto impara a dire uvi». Libretti per musica per la famiglia Vaini (Roma, 1695-1737)</i>	109

JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ <i>Concetti arcadici e mediazione culturale nelle dediche musicali di Giovanni Paolo Colonna e Alessandro Scarlatti al duca di Medinaceli ..</i>	125
SIMONE CAPUTO <i>Roma, estate 1704: la contesa spettacolare tra 'gallo-ispani' e 'cesarei'.....</i>	141
VALERIA TAVAZZI <i>La diplomazia della Serenissima: Goldoni e Roma</i>	165
SIMONE FORLESI <i>Reti diplomatiche, epistolari e letterarie nella Roma di metà Settecento. Nuove inchieste sulla corrispondenza di Giovanni Gaetano Bottari e Bartolomeo Corsini.....</i>	177
PIETRO GIULIO RIGA <i>Letteratura e diplomazia sabauda nel Settecento romano: Balbis di Rivera tra Alfieri e Denina</i>	191
DUCCIO TONGIORGI <i>«Colla eleganza e vivacità dello stile». Metastasio, Bertola e la diplomazia delle lettere del cardinale Garampi</i>	203
MATTEO BORCHIA <i>Scambi artistici e culturali tra Roma e Berlino nella seconda metà del Settecento</i>	221
SILVIA TATTI <i>L'antichità come dispositivo culturale militante: il circolo di Nicolás José de Azara</i>	231
ANNE-MADELEINE GOULET <i>Arti della diplomazia/diplomazia delle arti. Spunti di ricerca per il futuro.....</i>	245
<i>Indice dei nomi</i>	257

JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ

CONCETTI ARCADICI E MEDIAZIONE CULTURALE
NELLE DEDICHE MUSICALI DI GIOVANNI PAOLO COLONNA
E ALESSANDRO SCARLATTI AL DUCA DI MEDINACELI

Lo studio della musica in Arcadia a cavallo tra Sei e Settecento si è di solito concentrato sui generi della poesia per musica e, soprattutto, sull'opera e sulla cantata. In questo contributo porrò, invece, l'accento su due raccolte di musica, apparentemente ecclesiastica, su testo latino pubblicate rispettivamente da Giovanni Paolo Colonna nel 1694 (*Psalmi ad vespervas musicis trium, quatuor & quinque vocum*) e da Alessandro Scarlatti nel 1702 (*Mottetti sacri ad una, due, tre e quattro voci con violini per ogni tempo*)¹. Entrambe sono dedicate allo stesso diplomatico, membro dell'Arcadia, in due momenti molto diversi della sua carriera; si tratta del duca Luis de la Cerda

Ringrazio i colleghi Lorenzo Bianconi, Federico Lanzellotti e Gloria Giordano per il loro aiuto con la lingua e per le segnalazioni sul contenuto. Questo articolo è il risultato del progetto di ricerca individuale svoltosi all'interno del progetto PerfomArt-Roma *Promuovere, patrocinare e praticare le arti nelle famiglie aristocratiche romane (1644-1740)*, finanziato dall'European Research Council (ERC) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione dell'Unione Europea Horizon 2020 (grant agreement N° 681415). Ringrazio la direttrice Anne-Madeleine Goulet per avermi dato l'opportunità di partecipare al convegno che ha dato luogo a questo contributo.

¹ Lo studio più approfondito sulla prima delle opere menzionate si trova nell'edizione critica G. P. Colonna, *Psalmi ad Vesperas, Opus Duodecimum (1694)*, edited by P. Bamichas, «Web Library of Seventeenth-Century Music», XVIII (2010), pp. III-XXXVI, <https://www.sscm-wlscm.org/05/2021>. Riguardo la seconda, che seguì un complesso *iter* compositivo e di pubblicazione, sono disponibili due edizioni moderne: A. Scarlatti, *Concerti sacri, opera seconda*, edited by L. Della Libera, Middleton, A-R- Editions, 2008 e Id., *Mottetti Sacri ad una, due, tre e quattro voci con Violini per ogni tempo (Napoli 1702)*, a cura di D. Calcamo – D. Cannavò – M. R. De Luca, Bologna, Ut Orpheus, 2012. Per la ricostruzione del contesto di produzione dell'opera si rinvia inoltre agli studi di L. Della Libera, *I Concerti sacri di Alessandro Scarlatti. Osservazioni sullo stile e nuovi documenti sulla cronologia*, «Recercare», XVIII (2006), pp. 5-31 e a M. R. De Luca *et alii*, *Critica dell'edizione critica: quattro casi*, «Il Saggiatore musicale», XVIII (2011), 1-2, pp. 245-288. I rispettivi numeri di identificazione presso il *Répertoire International des Sources Musicales* - RISM sono 990010878 e 990057643.

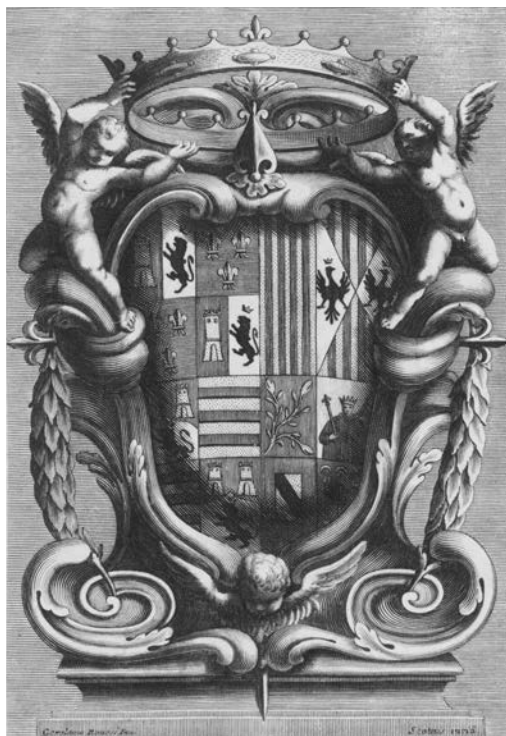


Fig. 1. Antiporta del fascicolo del cantus primus dei *Psalmi ad vespervas* di Giovanni Paolo Colonna (Bologna, P. M. Monti, 1694), Dresde, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB), Mus. 1807.E.2.

y Aragón (1660-1711), IX duca di Medinaceli, ambasciatore spagnolo a Roma dal 1687 al 1696 e poi viceré di Napoli dal 1696 al 1702².

Le chiavi di lettura offerte dai testi di dedica delle due raccolte sono particolarmente utili per la comprensione delle strategie di mecenatismo messe in atto da ‘diplomatici’ del calibro di Medinaceli nei confronti della musica. Le due lettere dedicatorie si illuminano a vicenda. Scopo di questo studio è metterle a confronto per spiegare differenze e complessità di significati che esse celano e che, allo stesso tempo, acquistano alla luce dei dibattiti culturali che contraddistinguono gli albori dell’Arcadia.

I *Psalmi ad Vespervas* di Colonna furono stampati nel 1694 a Bologna, dove egli lavorava come maestro di cappella di San Petronio, ma, come cercherò di dimostrare, la lettera dedicatoria fu di certo pensata, e forse scritta,

² Cfr. J. M. Domínguez, *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del Duque de Medinaceli, 1687-1710*, Kassel, Reichenberger, 2013.

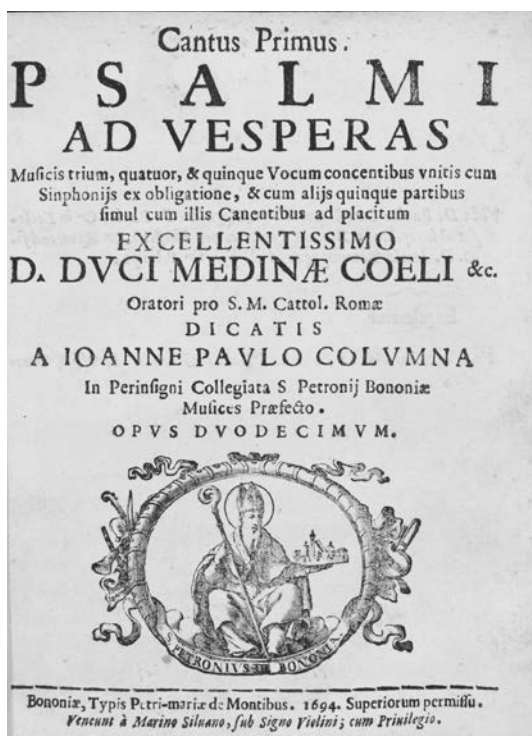


Fig. 2. Frontespizio del fascicolo del cantus primus dei *Psalmi ad vespervas* di Giovanni Paolo Colonna (Bologna, P. M. Monti, 1694), Dresde, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB), Mus. 1807.E.2.

a Roma. Dal punto di vista materiale, l'opera consiste in sedici fascicoli a stampa in quarto, uno per ogni parte musicale, ognuno dei quali esibisce in apertura un'antiporta con le armi del duca di Medinaceli (Fig. 1), il frontespizio con la dedica (Fig. 2) e quattro pagine con una lunga lettera dedicatoria, che sorprendentemente è scritta in spagnolo e firmata da «Juan Pablo Colona». La scelta di una lingua straniera, in questo caso lo spagnolo, è un fatto del tutto eccezionale nelle dedicatorie delle raccolte musicali italiane seicentesche, aspetto sul quale gli studiosi non hanno posto ancora sufficiente attenzione. Viceversa Scarlatti, pur rivolgendosi allo stesso committente, per la sua dedica sceglierà la lingua italiana.

La raccolta di Colonna contiene dieci salmi che «offrono eccellenti esempi di musica eseguita durante i vesperi delle feste più solenni a San Petronio»³. Ma perché musica di produzione bolognese sarebbe stata dedicata a

³ Colonna, *Psalmi ad Vesperas*, p. vi.

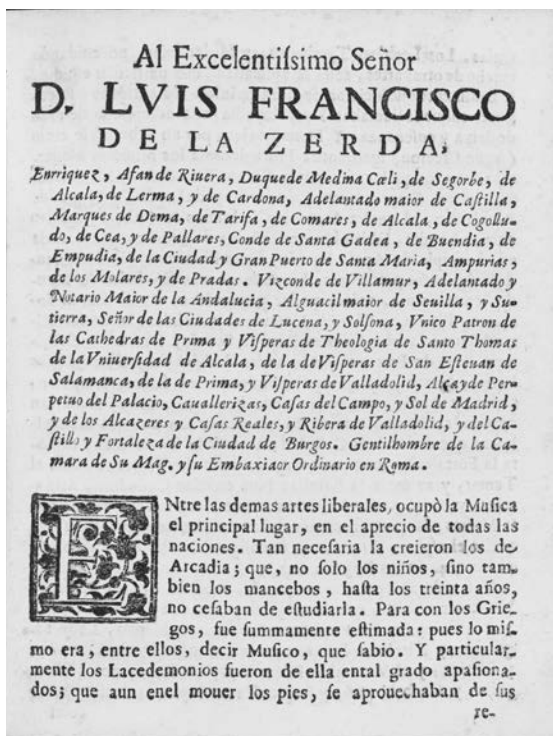


Fig. 3. Prima pagina della lettera dedicatoria nel fascicolo del cantus primus dei *Psalmi ad vespervas* di Giovanni Paolo Colonna (Bologna, P. M. Monti, 1694), Dresde, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB), Mus. 1807.E.2.

un diplomatico spagnolo in procinto di terminare la propria missione diplomatica a Roma?⁴

Veniamo quindi alla dedicatoria. Essa si apre con il nome del dedicatario scritto a caratteri maiuscoli, seguito dall'elenco, in corsivo, di tutti i suoi titoli nobiliari, che occupano più della metà del foglio (Fig. 3).

Richiama l'attenzione il fatto che tra i titoli presenti nella lettera di dedica non appaia per primo quello di «Medinaceli», ben evidenziato tipograficamente nel frontespizio, e al suo posto ci sia il nome di don Luis de la Cerda completato con i cognomi paterni «Enriquez, Afán de Ribera», tralasciando invece il cognome materno «Aragón», seppure assai prestigioso⁵. Per

⁴ Ci sono diverse lettere del periodo in cui il duca chiedeva insistentemente al re di essere sollevato dall'ambasciata; per esempio: Archivo Ducal de Medinaceli (Toledo), Archivo Histórico, Legajo 41, ramo 2, minuta del 29 settembre 1694 indirizzata al re di Spagna.

⁵ J. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, «*In tuono lidio sì lamentevole*». *Regia magnificencia y pœtica arcádica en las exequias napolitanas por Catalina Antonia de Aragón, VIII duquesa*

spiegare questo strano dettaglio, bisogna considerare che la dedicatoria fu molto probabilmente redatta dall'*entourage* di segretari e letterati del duca a Roma. È molto probabile che questi 'intellettuali' avessero in mente, se non proprio davanti agli occhi, un'altra dedica musicale redatta per un antenato di Medinaceli, Per Afán Enríquez de Ribera, I duca di Alcalá de los Gazules, e inserita in apertura del suo *Musices liber primus*, stampato da Gardano a Venezia nel 1565⁶ dal compositore Diego Ortiz: «Ad illustrissimum eundemque clariss[imum] principem, don Peraffanum Ribera, Alcalae ducem, Tariffae Marchionem, Domus Ripariae Dominum, Bethicae provinciae, praesidem, regnique Neapolitani proregem strenuissimum, etc.», recita l'*incipit* della dedica stampata interamente con lettere maiuscole⁷. In questo modo si spiegherebbe l'alterazione dell'ordine dei cognomi nell'opera di Colonna appena commentata, che comincia appunto rivolgendosi «Al Excellentísimo Señor don Luis Francisco de la Zerda, Enríquez, Afán de Rivera, Duque de Medina Coeli, de Segorbe, de Alcalá (...)». L'*incipit* della dedicatoria di Colonna, inoltre, ricorda molto da vicino quello della dedicatoria di Ortiz, come dimostra ad esempio il riferimento alla musica come «arte liberale». Ecco Ortiz: «Musices disciplina, cum ad matheseos speculationem pertinere, Princeps Illustrissime, perspicuum est, eam, inter liberales artes contineri, quas summi etiam Philosophi appellant ingenuas, ac proinde, eam ipsam, Primum certitudinis gradum obtinere (...)»; ed ecco Colonna: «Entre las demás artes liberales, ocupó la Música el principal lugar en el aprecio de todas las naciones». La dedicatoria di Colonna si allontana però subito dopo dall'ipotetico modello di Ortiz per passare a descrivere l'apprezzamento che tutte le *nazioni* (un termine molto 'romano') tributarono alla sua musica, tra le quali spicca «Arcadia» per la consuetudine di far studiare la musica ai bambini e ai giovani fino ai trent'anni (il duca ne aveva allora 34!). Ecco appunto come prosegue: «Tan necesaria la creyeron los de Arcadia, que no solo los niños, sino también los mancebos, hasta los treinta años, no cesaban de estudiarla».

C'è, infine, un'altra analogia formale tra l'opera del 1694 e quella del 1565. Mi riferisco all'importanza che le armi nobiliari assumono nell'antiporta a stampa delle due opere e l'articolata complessità del disegno, con alcuni dettagli con-

de Segorbe (1697), in *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, dirigido por J. L. Colomer, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 481-512.

⁶ M. S. Lewis, *Antonio Gardano, Venetian music printer, 1538-1560*, New-York-Oxon, Routledge, 1997, pp. 269 sgg. Il numero RISM di quest'opera è 990047481.

⁷ Si è consultata la copia conservata presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica Santa Cecilia di Roma, G.C.S.2.E.16.



Fig. 4. Frontespizio con le armi del dedicatario nel *Musices Liber Primus* di Diego Ortiz, esemplare della Biblioteca del Conservatorio di Musica Santa Cecilia di Roma, GC.S.2.E.16.

divisi forse non casualmente (Fig. 4). Se il modello della raccolta seicentesca sia stato quello della raccolta di Ortiz è un'ipotesi ancora tutta da accertare, in ogni caso tutti questi dettagli testimoniano la cura con cui è stata costruita la dedica di Colonna, risultato di una complessa operazione di mediazione culturale.

Ritengo di poter affermare con certezza che la dedicatoria, poiché scritta in spagnolo, non fu redatta dal compositore. La prima parte è un compendio di riferimenti eruditi a scrittori e testi dell'antichità inerenti la Musica, che si ritiene detentrica del primo posto tra le arti: così troviamo i Greci, i Lacedemoni, ma anche Socrate, Platone, accanto a Chirone, Ercole, Achille, Alessandro Magno e citazioni di Cassiodoro, Aristotele, Pitagora e Seneca. Seguono autori del Medioevo e dell'Età Moderna legati alla musica sacra: Sant'Isidoro, Sant'Agostino, Cornelio a Lapide, per concludere con un elogio del mecenate come principe sapiente «ammirato da Roma» e nobile di sangue reale a cui si chiede protezione: «las creí proporcionadas para merecer el grande patrocinio de Vuestra Excelencia, pues semejantes trabajos han sido siempre protegidos por los mayores y más sabios Príncipes». Dunque, chi si celava dietro questa dedica?

La proliferazione di citazioni erudite deriva con buona probabilità dalle *polyantheae*, cioè da quei grandi repertori tematici che gli autori del Cinque e del Seicento avevano a disposizione per ornare i propri discorsi⁸. Conosciamo alcuni di questi repertori redatti da personaggi della cerchia di Medinaceli, come Juan Vélez de León. A Madrid si conserva, ad esempio, un suo famoso *Mamotreto o indice per la memoria e uso de Juan Vélez de León* che sembra assumere la funzione delle *polyantheae*⁹. È quindi stato un personaggio come Vélez de León a scrivere questa dedicatoria per ordine del duca. Mi sembra anche evidente che l'intermediario negoziatore della dedica fu, con ogni probabilità, un altro personaggio vicinissimo a Medinaceli, arcade anch'egli, e personaggio-chiave del mecenatismo musicale romano e napoletano a cavallo tra Sei e Settecento: Pompeo Azzolino (o Azzolini), erede della collezione di Cristina di Svezia¹⁰. Anche se il riferimento alla nazione degli «Arcadi» nell'*incipit* della dedicatoria è celato dai numerosi riferimenti eruditi, credo che non possa ritenersi una scelta scontata e che segnali invece con precisione i circuiti dell'appena nata Accademia dell'Arcadia. È vero che Medinaceli diventò arcade solo alla fine della sua ambasciata a Roma, nel 1696, ma Azzolino ne era entrato a far parte nel 1691 col nome di Decilo Tisoate e risalgono almeno al 1690 gli stretti contatti del duca con gli artisti compromessi con il «raffreddamento arcadico» che si stava producendo allora nelle arti visive e nell'architettura effimera¹¹. Sappiamo che Azzolino viaggiò a Fermo nelle estati del 1692 e del 1693 e che passò per altre città del

⁸ Tra le ricerche sull'argomento di Sagrario López Poza si veda in particolare *Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica*, «Crítica», XLIX (1990), pp. 61-76. Più recentemente è emersa la necessità di individuare i repertori di cui disponevano gli autori del Siglo de Oro per l'*inventio* e l'arricchimento dei loro discorsi; cfr. S. López Poza, *Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro*, «La Perinola», IV (2000), pp. 191-214: 191. Ringrazio Pepe Rey per aver attirato la mia attenzione su queste pubblicazioni in relazione alla dedicatoria di Colonna.

⁹ Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 7526. Un quadro aggiornato del personaggio e della sua opera letteraria, che non tiene tuttavia conto delle più recenti ricerche dei musicologi, si trova in O. Urra Ríos, *Vida y obra de Juan Vélez de León*, tesi di dottorato, Madrid, Universidad Complutense, 2016.

¹⁰ Su di lui si veda ora J. M. Domínguez, *L'opera durante il primo periodo napoletano di Alessandro Scarlatti (1683-1702)*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, a cura di F. Cotticelli – P. Maione, vol. I, Napoli, Turchini Edizioni, 2019, pp. 653-736, che include una corposa appendice documentaria su Azzolino con aggiornata bibliografia. Sull'eredità della collezione d'arte di Cristina di Svezia si veda T. Montanari, *La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia. Gli Azzolino, gli Ottoboni, e gli Odescalchi*, «Storia dell'arte», XC (1997), pp. 250-330.

¹¹ J. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *Finis Austriae en el año de 1700. Las honras fúnebres en Roma y Nápoles por Inocencio XII y Carlos II como escenarios de experimentación arquitectónica*,

Nord Italia. In una lettera del 20 giugno 1693, Medinaceli lo ringrazia per un non precisato piacere relativo a un musicista: «también estimo lo del músico»¹², affermazione che potrebbe far riferimento o testimoniare le trattative tra Azzolino e Colonna per la dedica dei *Psalmi*. Sappiamo pure che Colonna fu a Roma nell'estate del 1694 per risanare la propria reputazione dopo una disputa con Corelli, anch'egli musicista protetto da Medinaceli e da Azzolino, e che nello stesso anno Colonna dedicò a papa Innocenzo XII Pignatelli un altro suo libro di salmi¹³. Non è da escludere il coinvolgimento di Colonna nella scelta dell'ambasciatore come dedicatario; mi sembra tuttavia chiaro che la portata e l'architettura della dedicatoria abbiano a che vedere più con le strategie diplomatiche che con il contenuto musicale della raccolta. Tutto l'opposto accadde invece nella dedica di Alessandro Scarlatti su cui mi soffermerò ora.

Dei *Mottetti sacri* di Alessandro Scarlatti esiste un'edizione a stampa del 1702 dedicata non direttamente al nostro duca, bensì alla sua amante pubblica, Angela Voglia detta Giorgina¹⁴. Occorre ricordare che egli era diventato viceré di Napoli nel 1696, lasciando allora l'ambasciata di Roma. Ma i rapporti tra Scarlatti e Medinaceli risalivano almeno al 1685, quando il duca arrivò a Napoli come Generale delle Galee durante il vicereame di Carpio, e sicuramente continuarono a Roma durante l'ambasciata¹⁵.

L'edizione dei mottetti del 1702 ricorda in alcuni aspetti la raccolta di Colonna: libretti sciolti per ogni parte musicale preceduti da un frontespizio

«Goya», 325 (2008), pp. 259-278: 268, che cita a sua volta idee di Ferdinando Bologna relative a Francesco Solimena.

¹² La lettera è citata e contestualizzata in Domínguez, *Roma, Nápoles, Madrid*, p. 92. La frase continua con un riferimento a Francesco Antonio Pistocchi ma sembra chiaro che con «lo del músico» Medinaceli faccia riferimento a una persona diversa, anche se è vero che in genere, a questa altezza cronologica, la parola «músico» fa riferimento non a suonatori bensì a cantanti (in spagnolo, «músicos de voz»).

¹³ Riguardo le connessioni tra la famiglia Azzolino (anche detta Azzolini) e Corelli a Roma, si veda A. Sanna, *Arcangelo Corelli and friends: kinships and networks in the Papal State*, «Early Music», XLI (2013), pp. 645-655; sulla dedica di Colonna al papa si veda P. Smith – M. Vanscheeuwijck, *Colonna, Giovanni Paolo*, in *Grove Music Online* (2021), <https://www.oxfordmusiconline.com/06/2021>.

¹⁴ Ancora basilare sulla cantante è il saggio di G. Morelli, *Una celebre 'cantarina' romana del Seicento: la Giorgina*, «Studi secenteschi», XVI (1975), pp. 157-180.

¹⁵ Per una panoramica recente e bibliograficamente aggiornata sull'opera e il marchese del Carpio si veda Louise K. Stein, *Opera in Spain and the Spanish Dominions in Italy and the Americas*, in *The Cambridge Companion to Seventeenth-Century Opera*, edited by J. Waerber, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, pp. 274-302.

con un disegno molto particolare e poi la dedicatoria, questa volta in italiano, firmata dal musicista. Segnalo che alcuni dei testi della raccolta di Scarlatti sono tratti da salmi (come *Diligam te Domine*)¹⁶ e che entrambe le raccolte finiscono con brani mariani: il *Magnificat* nel caso di Colonna e la *Salve Regina* nel caso di Scarlatti. Ma ciò che stupisce di più dell'opera del 1702 è la dedica a Giorgina, una cantante che Scarlatti aveva conosciuto sicuramente a Roma nell'*entourage* della regina Cristina di Svezia, e che accompagnò Medinaceli a Napoli, dove veniva chiamata satiricamente «seconda viceregina». La dedica di brani musicali denominati «sacri» a una meretrice, e la pubblicità che con essi Scarlatti si procurò furono una dichiarazione pubblica di libertinismo difficile da capire per un compositore che aveva già avuto diversi problemi in passato¹⁷. Ricordo che Scarlatti era arrivato a Napoli nel 1683 sotto la protezione del viceré del Carpio, che lo nominò maestro della Real Cappella, provocando le dimissioni di molti musicisti napoletani che protestavano manifestando la predilezione per il conterraneo Francesco Provenzale. Un conflitto d'interessi che si ripeté alcuni mesi dopo quando una sorella cantante di Scarlatti fu accusata di «illecita pratica» con alcuni ufficiali della corte vicereale e causò un grande scandalo pubblico¹⁸.

In realtà, a differenza di quanto accadeva con l'opera di Colonna, il contenuto di questa raccolta e la dedica sono strettamente collegati. A mio avviso, sia il testo dei mottetti, sia la dedicatoria acquistano un nuovo significato se si considerano nella prospettiva della «filosofia della luce e luminosi» che Amedeo Quondam ha messo in rapporto con i discepoli di Gianvincenzo

¹⁶ Della Libera, *I Concerti sacri di Alessandro Scarlatti*, pp. 9, 15.

¹⁷ Tutto questo deve però essere interpretato e capito nel contesto del libertinismo; si veda J. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *Tra libertinaggio e libertinismo: la falsa e la vera galleria del duca di Medinaceli, ambasciatore a Roma e viceré di Napoli*, in *L'altro Seicento. Arte a Roma tra eterodossia, libertinismo e scienza*, a cura di D. Frascarelli, Roma, «L'erma» di Bretschneider, 2016, pp. 103-119, che sottolinea come Medinaceli promosse un mecenatismo «raffinato, culturalmente d'avanguardia» e che fu un personaggio moderno sì, «ma fatalmente controverso e per molti versi indifendibile, facile preda della libellistica d'ispirazione ultramontana e, dopo la successione borbonica, filoasburgica» (p. 119).

¹⁸ I fatti riferiti dal cronista Confuorto sono stati più volte raccontati. Si veda per esempio U. Prota-Giurleo, *I teatri di Napoli nel secolo XVII*, a cura di E. Bellucci – G. Mancini, vol. I, Napoli, Il Quartiere Edizioni, 2002, p. 333. Si veda anche R. Pagano, *Alla ricerca della vera 'Scarlatti'*, «Studi Musicali», VI (2015), 1, pp. 131-147 e infine, il saggio di D. A. D'Alessandro, *Mecenati e mecenatismo nella vita musicale napoletana del Seicento e condizione sociale del musicista. I casi di Giovanni Maria Trabaci e Francesco Provenzale*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli*, pp. 71-603: 494-496; quest'ultimo è un contributo importante per la quantità dei documenti (editi e inediti) citati e per l'ampiezza dei riferimenti bibliografici che permette di ricostruire con precisione la vicenda.

Gravina nell'epoca in cui Medinaceli era ambasciatore¹⁹. Una Roma assiduamente frequentata da Scarlatti, nonostante il suo impegno di maestro di Cappella a Napoli, e una Roma che stava pagando il distacco «dalle ingerenze delle corone europee anche a prezzo di significative aperture ad un'idea più laica della cultura»²⁰. Spiego dunque ora quest'ipotesi forte, che potrà aiutare a capire i riferimenti culturali della dedica.

Non sono note fonti che dimostrino un contatto diretto tra Scarlatti e Gravina, ma nel 1697 il compositore mise in musica un dramma strettamente legato all'ideologia graviniana: *La caduta de' decemviri*, su testo di Silvio Stampiglia²¹, anch'egli membro dell'Arcadia, che fu rappresentata a Napoli e, significativamente, mai rappresentata a Roma²². Nel 1712, all'indomani della scissione dell'Arcadia, Gravina pubblicò, sempre a Napoli, un libro di cinque tragedie, tra cui *L'Appio Claudio*, incentrata sullo stesso argomento della *Caduta* di Stampiglia e Scarlatti. Questi drammi portavano sulla scena un momento nevralgico della storia di Roma: la rivoluzione che estinse il potere tirannico dei decemviri cui seguì l'instaurazione di uno stato ideale per il ceto civile napoletano, poiché si recuperò l'antica divisione dei poteri tra i consoli, i tribuni e il Senato. L'argomento dell'opera s'identificava quindi con le idee che Gravina stava sviluppando a Roma all'epoca e con la polemica intorno al *corpus* legislativo d'Arcadia che dimostra «l'esistenza di contrasti particolarmente accentuati già nella fase di partenza dell'Accademia»²³. Ricordo anche

¹⁹ A. Quondam, *Filosofia della luce e luminosi nelle egloghe del Gravina*, Napoli, Guida, 1970.

²⁰ A. Nacinovich, "Nel laberinto delle idee confuse". *La riforma letteraria di Gianvincenzo Gravina*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, p. 91. Si vedano anche le ricostruzioni dei contesti culturali di Gravina tra Roma e Napoli nel capitolo primo (pp. 10-52) e terzo (pp. 87-120) in cui si contestualizzano le reti di Gravina con frequenti accenni a personaggi delle cerchie di Medinaceli, tra cui l'abate Martí (su cui rimando a Domínguez, *Roma, Nápoles, Madrid*, cap. 6 e Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *Tra libertinaggio e libertinismo*, pp. 112-114). Ringrazio vivamente l'autrice per aver attirato la mia attenzione sulle sue importanti ricerche.

²¹ È probabile che prendesse spunto dal libretto dell'*Appio Claudio* di Adriano Morselli (musica di Giovanni Marco Martini, Venezia, Teatro Sant'Angelo, 1683); anche se l'argomento sembra simile, il libretto di Venezia non rappresenta tanto chiaramente come quello di Napoli la rivolta del popolo contro i decemviri.

²² Risulta assente Roma come luogo delle dieci messinscene dell'opera documentate tra il 1697 e il 1727 in C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1991-1994. Sui drammi per musica scritti da Stampiglia per la Napoli di Medinaceli si veda J. M. Domínguez, *Cinco óperas para el príncipe. El ciclo de Stampiglia para el teatro de San Bartolomeo en Nápoles*, «Il Saggiatore Musicale», XIX (2012), 1, pp. 5-40.

²³ A. Quondam, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968, p. 276. Questi argomenti facevano parte delle discussioni degli intellettuali napoletani che ho già discusso in Domínguez, *Cinco óperas para el príncipe*, e come dimostra l'importanza conferita da Vico alle leggi delle XII tavole come fondamento del diritto romano, a sua volta chiave per

che nell'*Appio Claudio* c'è una natura tragica «essenzialmente politica» e che in essa, «lo scontro ideologico si traduce sul piano teatrale-drammatico»²⁴. Insomma, Scarlatti mettendo in musica questo dramma partecipò in prima persona agli scontri dell'Arcadia e ai suoi riflessi in ambito partenopeo.

Ma veniamo ai *Mottetti*: nella dedicatoria spicca la parola «virtù» che viene ripetuta non meno di sette volte in un testo piuttosto breve²⁵. Scarlatti ricorda i rapporti di Giorgina con la regina di Svezia e ammette che i duchi di Medinaceli ne continuano l'opera proteggendo «le nobili Arti, le più alte scienze» ed esaltando gli uomini virtuosi. Poi prosegue lodando l'interesse della cantante per tutte le «erudite applicazioni», «così profane come sacre», tra cui le lingue e le matematiche dimostrazioni, e dichiara che in lei risplende «come il Sole tra le minore Stelle (...) il raro pregio delle morali discipline». Aggiunge quindi, in conclusione, che la Giorgina, l'amante pubblica del viceré, era «di bell'esempio ai viventi, [per]ché vanamente di scienze e nobili Arti s'adorna la mente umana se con più utile e giovevole coltura non si nobilita l'animo con le morali virtù». L'appello alla mente, alla vicinanza tra il sacro e il profano, e il richiamo alla matematica ricorda da vicino l'analisi che Quondam propone della filosofia della luce nelle *Egloghe* di Gravina. Lo studioso afferma che «il nucleo teorico delle *Egloghe* si svolge coerentemente nell'illustrazione di alcuni nessi problematici essenziali: il rapporto mente-natura, il ruolo della luce nello stabilirsi e nel definirsi di tale rapporto, il ruolo dell'intellettuale come 'sapiente' che, come tale, è in possesso di proprie chiavi analitiche e interpretative; fino all'impostazione di una tematica più generale che investe le implicazioni di carattere religioso e politico della filosofia della luce»²⁶. Quondam spiega ancora i rapporti tra mente e natura, la base platonico-pitagorica delle idee di Gravina, l'esaltazione della mente e della matematica che svaluta la ricerca sperimentale²⁷. E, a proposito della terza *Eglogia*, cita la conoscenza della virtù per liberare «la mente dal "mortal peso"» e, infine, «la figura del "sapiente" come medium tra la luce e il volgo vile»²⁸. Parole che risuonano ancora nella dedicatoria di Scarlatti: «è vile l'ornamento delle Arti, se non racchiude in petto anima più bella, da soavi, onesti, santi e gentili costumi adorna e perfettionata».

«comprendere l'intera storia romana»; si vedano ad esempio i capitoli XXXIII e XXXVII del secondo libro del *De universi iuris uno principio et fine uno*, in G. Vico, *Opere giuridiche. Il diritto Universale*, a cura di P. Cristofolini, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 690-729 (la citazione a p. 702).

²⁴ Quondam, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, p. 342.

²⁵ Cfr. Della Libera, *I Concerti sacri di Alessandro Scarlatti*, pp. 23-24, da cui sono state ricavate le successive citazioni.

²⁶ Quondam, *Filosofia della luce*, p. 25.

²⁷ *Ibidem*, pp. 25-27.

²⁸ *Ibidem*, pp. 29-30.



Fig. 5. Frontespizio della parte di tenore dei *Mottetti sacri* di A. Scarlatti, Biblioteca Capitolare della Cattedrale di Aosta, *Mus.* 72.

L'accenno alla luce e alla virtù ricompare ancora nel misterioso frontespizio (Fig. 5), e sottolinea la parola «misterioso».

Il motto, che recita «sub stella et sole virtutes splendent», è accompagnato da un sole, una stella e due leoni. Protagoniste dell'incisione sono le due donne, una nuda a sinistra, e l'altra vestita a destra. Attorno appaiono tanti attributi che rappresentano le «erudite applicazioni». Le due donne rimandano all'iconografia dell'amor sacro e dell'amor profano, accennata seppur indirettamente nell'elogio degli studi eruditi largamente presente nella dedica di Scarlatti: le già citate «eruditioni così profane come sacre»²⁹. Ma la figura delle due donne potrebbe avere altri significati: si può pensare che quella a sinistra sia l'immagine della verità secondo l'iconografia di Ripa. Scelta iconografica non casuale

²⁹ Si tratta forse di un'idea di origine graviniana: C. De Bellis, *La musica nel sogno arcadico della poesia. Dai testi teorici di Gian Vincenzo Gravina e di Giovan Mario Crescimbeni*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*, a cura di G. Barnett – A. D'Ovidio – S. La Via, Firenze, Olschki, 2007, pp. 76-116: 78-79.

quella della «verità», poiché ricorda quanto detto da chi sicuramente conobbe Scarlatti nei suoi anni romani: Domenico Bernini. Nella *Vita* del padre Gian Lorenzo, a proposito della statua della Verità scoperta dal Tempo, Domenico scrisse che la regina Cristina di Svezia andò «a vederla più volte» a casa del cavaliere perché attratta, come altri principi sovrani, dalla sua bellezza³⁰. Di sicuro Scarlatti conosceva bene quella casa e quella regina strettamente legata alla cantante Giorgina. E Scarlatti accenna, nella dedica, al bisogno di essere protetto «da morsi di dente velenoso», atteggiamento che ricorda la ragione per cui Bernini fece la scultura della Verità, nel culmine della controversia contro Borromini, quando il Cavaliere disse che Roma era una città «in cui tal volta vien contrariata dall'invidia la virtù, ma non mai oppressa»³¹. La figura femminile a destra potrebbe essere a sua volta un ritratto della stessa regina Cristina. Quindi ancora qui, come nella dedicatoria della raccolta di Colonna, troviamo tanti sottilissimi rimandi, ma anche una sostanziale differenza di metodo.

Non escludo che ci possano essere altre e più ampie interpretazioni del frontespizio. È chiaro che i riferimenti fanno parte della cultura umanistica di qualsiasi letterato e nobile dell'epoca, ma ritengo che valga la pena approfondire questo indirizzo di ricerca. Il sole e la stella rimandano senz'altro al titolo ducale del viceré, Medinaceli, che significa letteralmente «città dei cieli». Ma i rimandi al viceré nella figura di Febo/Apollo e del Sole si trovano ovunque nei testi prodotti nella sua cerchia napoletana: in *La Zerda resonante* (1697), preceduta da un sonetto di Domenico Rocca che comincia «Luigi è 'l nostro Apollo, ei solo spira»³²; nelle *Pompe funerali*³³, negli *Otti per le delitie di Mergellina*³⁴ e nella raccolta di testi poetici del poeta camerale Francesco Maria Paglia³⁵ (Fig. 6), che contiene più sonetti amorosi, appunto dedicati «alla Illustrissima Signora D. Angela Voglia».

Pare chiaro che sia il frontespizio dei *Mottetti*, sia la dedicatoria possono essere messi in rapporto con l'ampio e multiforme contesto culturale che circondava Scarlatti. La stessa cosa può dirsi del significato dei testi dei motetti, che hanno ben poco di sacro e molto di profano, e che contengono an-

³⁰ Domenico Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma, Rocco Bernabò, 1713, pp. 81, 176.

³¹ *Ibidem*, p. 80.

³² A. Vargas Machuca, *La Zerda resonante*, Napoli, Luigi Michele Mutio, 1697, pp. 29, 76, 82.

³³ *Pompe funerali celebrate in Napoli per l'Eccellentissima Signora D. Caterina d'Aragona e Sandoval*, Napoli, Giuseppe Roselli, 1697, pp. 66-67, 68, 82, 108, su cui si veda Fernández-Santos Ortiz-Iribas, «In tuono lidio sì lamentevole».

³⁴ P. Rosso, *Otti per le delitie di Mergellina e Chiaia*, Napoli, Carlo Porsile, 1698, pp. 8-9, 16-17.

³⁵ Su di esso si veda S. Corsi, *Un (an)alfabeto d'amore*, «Quaderni d'italianistica», IX (1988), 1, pp. 21-40.



Fig. 6. Disegno dell'antiporta del manoscritto delle *Rime varie di Francesco Maria Paglia*, Roma, Biblioteca Angelica, ms. 2318, c. II.

che parecchi riferimenti al sole e alla luce. Sono testi dal significato misterioso che si avvicinano ad alcuni caratteri dell'ideologia graviniana³⁶.

Pertanto, Scarlatti non ebbe, a differenza di Colonna, alcun bisogno di mediazione culturale per stilare la sua dedicatoria. Anzi, in maniera del tutto opposta, ha destinato la propria musica a un contesto culturale che conosceva assai bene. Sapeva inoltre che, godendo della protezione di Medinaceli, i rischi sarebbero stati contenuti: già in precedenza, infatti, la protezione di un altro viceré, Carpio, gli aveva permesso di vincere la dura opposizione dei musicisti napoletani³⁷. E questo spiegherebbe una scelta tanto rischiosa come quella di firmare la dedicatoria dei *Mottetti*, che potremmo definire rap-

³⁶ Quondam, *Filosofia della luce*, p. 22 nota 23.

³⁷ D. Fabris, *Music in Seventeenth-Century Naples. Francesco Provenzale (1624-1704)*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 220-227; ma si veda ora pure il documentato saggio di D'Alessandro, *Mecenati e mecenatismo nella vita musicale napoletana del Seicento*.

presentativa del libertinismo intellettuale professato dal duca. Libertinismo che fu parte di quell'«arte del dissenso» che, tra Roma e Napoli, ma soprattutto a Roma, fu al centro dell'«altro Seicento»³⁸.

L'atteggiamento di Scarlatti non per caso cambiò quando il mecenate e il musicista si separarono. Dopo la partenza di Medinaceli da Napoli nel 1702, Scarlatti prese le distanze dai Quirini di Gravina. Visse a Roma tra il 1702 e il 1708, non riuscendo mai a guadagnarsi una protezione simile a quella che aveva avuto presso il duca spagnolo, malgrado le aspettative nei confronti di Ottoboni. Fu allora ammesso in Arcadia (1706), ma ritornò a Napoli nel 1708, presso il cardinale Grimani: non a caso un altro mecenate «eterodosso» dal forte gusto romano, come Medinaceli. Durante la scissione del 1711, Scarlatti si schierò chiaramente con il gruppo di Crescimbeni, scrivendo addirittura un sonetto che lo appoggiava contro gli scismatici e che fu letto in Arcadia. Quindi visse il resto della sua vita a Napoli, la città dalla quale, nel 1719, Metastasio scrisse di non voler partire per rientrare a Roma, considerando il «pertinace odio che ancor si conserva in Roma non meno al nome che alla scuola tutta dell'abate Gravina»³⁹. Il sonetto appena menzionato comincia con un riferimento, a mio avviso molto interessante, alla «luce del sole», e finisce, ironicamente, con un cenno a una caduta, quasi un ricordo (o un'abiura?) della graviniana *Caduta de' decemviri*:

Pria di fede guarnito, e bel d'onore
e poi nacqui del sole all'alma luce;
onde femmi il destin pria Compastore
che d'altra condizione, o servo, o Duce.

Tenta invan rìa vicenda, o pur livore,
la fe' oscurar che nel mio sen riluce;
se Campione di Lei costante Amore
in trionfo ovè d'uopo la conduce.

Non temer, gran Custode: avanzi ardito,
contro squadre nemiche il petto forte,
e sveglia i Compastori al grande invito;

che ben potrà lottar invida sorte;
ma al fin piacer sarà di noi gradito
il vederla caduta in sen di morte⁴⁰.

³⁸ D. Frascarelli, *L'arte del dissenso. Pittura e libertinismi nell'Italia del Seicento*, Torino, Einaudi, 2016.

³⁹ Quondam, *Filosofia della luce*, p. 16 nota 7.

⁴⁰ F. Della Seta, *La musica in Arcadia al tempo di Corelli*, in *Nuovissimi studi corelliani*, a cura di P. Petrobelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 123-150: 145.