GLORIA STAFFIERI

PIETRO OTTOBONI, IL MECENATE-DRAMMATURGO: STRATEGIE DELLA COMMITTENZA E SCELTE COMPOSITIVE

FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMVII

Estratto dal volume:

ARCANGELO CORELLI
fra mito e realtà storica

Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita

ATTI DEL CONGRESSO INTERNAZIONALE DI STUDI
Fusignano, 11-14 settembre 2003

a cura di
GREGORY BARNETT
ANTONELLA D'OVIDIO
STEFANO LA VIA

GLORIA STAFFIERI

PIETRO OTTOBONI, IL MECENATE-DRAMMATURGO: STRATEGIE DELLA COMMITTENZA E SCELTE COMPOSITIVE

1. PREMESSA

Il peculiare quadro della committenza musicale romana della seconda metà del XVII secolo è stato oggetto negli ultimi decenni di numerosi studi. Riguardo al ruolo svolto da alcuni mecenati direttamente coinvolti nella parabola artistica corelliana – quali la regina Cristina di Svezia, il cardinale Benedetto Pamphilj e soprattutto il cardinale Pietro Ottoboni – si è approdati a una ricostruzione che, grazie al rinvenimento di un cospicuo materiale documentario, può reputarsi soddisfacente anche se non certo esaustiva.[1] Negli ultimi anni, tuttavia, il fenomeno della committenza musicale è stato esplorato, oltre che attraverso le consuete ricerche d'archivio, mediante strumenti

---

[1] Su Cristina di Svezia cfr. P. BJURSTRÖM, *Feast and Theatre in Queen Cristina's Rome*, Stockholm, Nationalmuseum, 1966; *Cristina di Svezia e la musica. Atti del convegno internazionale* (Roma, 5-6 dicembre 1996), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1998. Sul cardinale Benedetto Pamphilj cfr. L. MONTALTO, *Un mecenate in Roma barocca. Il cardinale Benedetto Pamphilj*, Firenze, Sansoni, 1955; R. BOSSA, *Corelli e il cardinal Benedetto Pamphilj: alcune notizie*, in *Nuovissimi studi corelliani*, pp. 211-223; C. ANNIBALDI, *L'archivio musicale Doria Pamphilj: saggio sulla cultura aristocratica a Roma fra il 16° e 19° secolo*, «Studi Musicali», XI, 1982, pp. 91-120, 277-344; H.J. MARX, *Die "Giustificazioni della Casa Pamphilj" als musikgeschictliche Quelle*, «Studi Musicali», XII, 1983, pp. 121-187. Sul cardinale Pietro Ottoboni cfr. H.J. MARX, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, «Analecta Musicologica», 5, 1968, pp. 104-177; M. VIALE FERRERO, *Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni melodrammi da loro ideati o promossi a Roma*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M.T. Muraro, 2 voll., Firenze, Olschki, 1978 (I), 1981 (II), I, pp. 271-294; S. LA VIA, *Il cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740), nuove letture e ipotesi*, in *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, a cura di A. Dunning, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995, pp. 319-526; F. PIPERNO, *Su le sponde del Tebro: eventi, mecenati e istituzioni musicali a Roma negli anni di Locatelli. Saggio di cronologia*, in *Intorno a Locatelli*, cit., pp. 793-877. Per uno sguardo complessivo al sistema della committenza romana cfr. M. FAGIOLO - S. CARANDINI, *L'effimero barocco. Struttura della festa nella Roma del '600*, Roma, Bulzoni, 1977, 2 voll.; S. FRANCHI, *Drammaturgia romana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988; G. STAFFIERI, *Colligite Fragmenta. La vita musicale romana negli Avvisi Marescotti (1683-1707)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1991.

critici mutuati da altre discipline, quali l'antropologia, l'etnomusicologia e la semiotica.[2] Da tale complesso dibattito è emersa una nuova lettura del mecenatismo che non solo approfondisce lo spinoso problema del rapporto tra musica e società, ma ha il pregio di offrire notevoli spunti anche sul versante più specifico dell'analisi musicale. In sostanza, tale lettura ruota intorno a un assunto fondamentale: nel contesto del mecenatismo la musica, oltre ad assolvere a immediate esigenze pratiche (cerimoniali, edificanti, ricreative), è finalizzata soprattutto a simboleggiare il rango sociale del committente. In questo quadro il rapporto tra mecenate e musicista non si configura come un idilliaco duetto tra un mecenate-filantropo che riconosce il genio dell'artista offrendogli protezione e un musicista assolutamente libero di sperimentare stili e forme. Il loro rapporto, al contrario, è di tipo paternalistico-clientelare, incentrato cioè sul dislivello tra superiorità sociale dell'uno e sottomissione dell'altro.

Da questo assunto ne deriva un altro non meno importante: se il prodotto musicale in età mecenatesca si configura come un atto creativo mirante a soddisfare i requisiti di funzionalità simbolica del committente cui è destinato, allora sul piano dell'analisi musicale si rivela insufficiente un tipo di approccio che si limita a inquadrare un'opera o nella produzione musicale del suo autore, postulando la massima libertà creativa del compositore, o in quella contemporanea, ossia nell'ambito delle convenzioni e delle modalità stilistiche proprie di un determinato genere cui il testo musicale appartiene. Ma dovrà invece privilegiarsi un tipo d'indagine in grado di dar conto di come le scelte compositive, e quindi lo stile, riflettano le istanze di tipo culturale, estetico e musicale di uno specifico contesto di produzione. Che la dipendenza dell'autore dal contesto di produzione non debba tuttavia intendersi come un mero rispecchiamento tra *desiderata* del committente e morfologia dell'opera – in quanto il compositore può comunque scegliere tra varie modalità di allusioni stilistico-morfologiche a sua disposizione – è una considerazione dall'apparenza ovvia ma d'importanza cruciale per non cadere nella trappola tautologica

---

[2] Per tale problematica cfr. la tavola rotonda coordinata da Howard Mayer Brown (*Round Table IX: Las tradiciones locales y el patronargo musical, 1500-1700*), in *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*, 1992, I, «Revista de Musicología», XVI, 1993, pp. 591-619, e soprattutto C. ANNIBALDI, *Introduzione*, in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, Bologna, a cura di C. Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 9-43; ID., *Toward a theory of musical patronage in the Renaissance and Baroque: the perspective from anthropology and semiotics*, «Recercare», X, 1998, pp. 173-182; ID., *Uno 'spettacolo veramente da principi': committenza e recezione dell'opera aulica nel primo Seicento*, in *Lo stupor dell'invenzione: Firenze e la nascita dell'opera*, a cura di P. Gargiulo, Firenze, Olschki, 2001, pp. 31-59; ID., *Frescobaldi's* Primo libro delle fantasie a quattro *(1608): a case study on the interplay between commision, production and reception in early modern music*, «Recercare», XIV, 2002, pp. 31-61.

dell'automatismo testo-contesto ed essere consapevoli dei rischi cui siamo esposti in un tale tipo di approccio.[3]

Ora, queste riflessioni ci inducono a una rilettura dello specifico fenomeno del mecenatismo romano di fine Seicento e ci consentono di rivitalizzare una ricerca che, sulla base dei soli documenti d'archivio, sembrava destinata a segnare il passo. In particolare, esse si rivelano efficaci per analizzare, da una diversa angolazione, alcune tra le più significative opere ideate e finanziate dal cardinale Ottoboni, uno degli ultimi e più rinomati esponenti del mecenatismo barocco.[4] Ci si può chiedere, quindi, non solo *se* le scelte compositive dei musicisti che furono attivi presso l'Ottoboni – tra cui Corelli, Scarlatti e Pasquini per citare solo i maggiori – fossero più o meno condizionate dai *desiderata* del facoltoso committente, ma anche e soprattutto *secondo quali modalità* esse lo furono. In altre parole, riguardo alle composizioni concepite per la corte del cardinale, si può parlare di uno 'stile ottoboniano'? E, in caso affermativo, quali caratteristiche presenta? Tale indagine procederà attraverso varie fasi e, per ovvi motivi, attraverso opere-campione: nella prima fase si tenterà di ricostruire il tipo di mecenatismo dell'Ottoboni e individuare i suoi ideali culturali ed estetici; nella seconda saranno presi in esame due lavori dell'Ottoboni degli anni '90, in particolare *La Statira* e *Il Colombo*, con musica rispettivamente di Alessandro Scarlatti e Bernardo Pasquini, ed enucleati quei parametri compositivi ritenuti pertinenti per l'indagine proposta; quindi tali risultati verranno confrontati con lavori coevi per valutare l'eventuale peculiarità delle opere ottoboniane; infine l'esito di questa indagine offrirà spunti per un'interpretazione di alcune composizioni corelliane, in particolare la raccolta delle *Sonate a tre*, Op. IV, dedicate al cardinale.

2. Pietro Ottoboni, il mecenate-drammaturgo

Che tipo di mecenatismo fu quello dell'Ottoboni? Come dimostra la vasta documentazione rinvenuta, nel panorama culturale romano il cardinale fu il

---

[3] Su tali rischi si sofferma Annibaldi (*La musica e il mondo*, cit., p. 16 e sgg.), che suggerisce infatti di spostare l'accento più sul momento performativo che su quello compositivo del rapporto committente/musicista, prospettiva tuttavia in parte rivisitata sul piano dell'approccio analitico in C. Annibaldi, *Frescobaldi's Primo libro delle fantasie a quattro*, cit.

[4] Secondo Annibaldi (*La musica e il mondo*, cit., p. 12), l'Ottoboni può considerarsi l'ultimo esponente del tipo di mecenatismo da lui definito *umanistico*, ossia quello che – a differenza del mecenatismo *istituzionale*, che produce e gestisce «eventi sonori simbolizzanti il rango sociale del committente secondo codici rigidamente definiti» – orienta queste finalità «verso esiti più flessibili e individualizzati, atti a simbolizzare quel rango anche mediante l'esibizione degli interessi musicali, ed eventualmente della personale musicalità, di lui».

mecenate più ricco e influente del periodo compreso tra il 1690 e i primi decenni del '700. Di più: oltre a promuovere un altissimo numero di eventi spettacolari e a impiegare al suo servizio i musicisti più rinomati del tempo, scriveva egli stesso i testi di molti degli spettacoli da lui finanziati. Allo stato attuale della ricerca il corpus delle opere ottoboniane consta di una ventina di lavori composti tra il 1688 e il 1729: si tratta di sei drammi per musica, due pastorali, una decina di oratori e una festa teatrale.[5] Fin dal suo esordio sulla scena romana avvenuto nel 1690, l'Ottoboni intese imporre alla città papale una vera e propria politica culturale o comunque un preciso gusto estetico: questo almeno è ciò che emerge dalle testimonianze dell'epoca, da alcuni elementi circostanziali, nonché dal contenuto stesso delle sue opere. Di tale complessa problematica riassumo i dati salienti.

1. Due tra i più importanti teorici del rinnovamento letterario italiano dei primi decenni del Settecento, Giovanni Mario Crescimbeni (primo custode dell'Arcadia) e Pier Jacopo Martello, annoverano l'Ottoboni tra i fondatori di un nuovo gusto drammatico improntato ad una certa misura classica e basato sul recupero dei principi aristotelici.[6]

2. Lo stesso Ottoboni, nel 1695, diviene pastore Arcade con il nome di "Crateo Ericinio", mentre già in precedenza, nel 1688, aveva fondato a Roma l'Accademia dei Disuniti, la quale raccoglieva tutti quei letterati, tra cui lo stesso Crescimbeni, che poco più tardi fonderanno l'Arcadia.[7]

3. Significativo, inoltre, è il modo con cui il cardinale esordisce sulla scena romana. Nel 1690, a solo un anno dalla nomina a Vice-Cancelliere della Chiesa, si presenta al pubblico della città papale con ben quattro suoi spetta-

---

[5] Per limitarci ai suoi drammi per musica, oltre alla *Statira* (1690) e al *Colombo* (1690-'91), ricordiamo: *Il console tutore* (1698), *Il Costantino pio* (1710), *Teodosio il giovane* (1711), *Il Ciro* (1712). I drammi salgono a otto se includiamo anche l'incompleto *Amante del suo nemico* (1688) e *La costanza nell'amor divino overo La S. Rosalia* (1696), definito «dramma», anche se «sacro», sul frontespizio del libretto. Sulla figura dell'Ottoboni drammaturgo cfr. G. STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni: il grand siècle del cardinale*, «Studi Musicali», XXXV, 2006, pp. 129-192. Sull'attività dell'Ottoboni più in generale cfr. L. LINDGREN, *Ottoboni, Pietro*, in *New Grove 2001*, 29 voll., 18, pp. 807-809.

[6] Cfr. G.M. CRESCIMBENI, *Bellezza della volgar poesia*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1700, Venezia, Lorenzo Basegio, 1730-31, tomo V, pp. 85, 96, 107, dialogo V; P.J. MARTELLO, *Scritti critici e satirici*, a cura di H.S. Noce, Bari, Laterza, 1963, sessione V, p. 274.

[7] L'Accademia dei Disuniti pubblicò un'unica raccolta di componimenti, dal titolo: *Applausi Poetici al valore del Ser.mo Francesco Morosino Generalissimo dell'Armi Venete, assunto Doge mentre colla spada alla mano fugava l'inimico Ottomano [...], recitati dalli Signori Accademici Disuniti nel Palazzo della SS.ma Repubblica di Venezia in Roma il 14 giugno 1688, Accademia già eretta dall'Ill.mo Signor Pietro Ottoboni nobile veneto [...]*, Roma, Gio. Vannucci, 1688. I componimenti sono dei seguenti Accademici: D.A. Leonardi, G.B. Lucini, P. Ottoboni, G.B. Grapelli, G.B. Ancona Amadori, P. Figari, G.M. Crescimbeni, F.M. Paglia: cfr. M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna-Trieste, Cappelli, 1926-30 (rist. anastatica Bologna, Forni, 1976), vol. II, pp. 212-213.

coli, allestiti tutti con grande sfarzo:[8] il dramma per musica *La Statira*, l'oratorio *Il martirio di S. Eustachio*, corredato – cosa insolita per il genere – da apparati scenici e balli, la pastorale *Amore e gratitudine* e un'altra opera assai innovativa quanto a soggetto, *Il Colombo*, in cui – come si ricava dalla dedica del libretto – egli si augura di scoprire, analogamente al condottiero genovese, «un nuovo mondo»,[9] alludendo forse ai suoi propositi riformatori in ambito drammatico ed estetico.

4. Le opere scritte dall'Ottoboni, sebbene in alcuni casi fossero rappresentate nel teatro pubblico del Tor di Nona oltre che nel suo Palazzo della Cancelleria, rimangono sempre sotto il diretto controllo del cardinale (in quanto interamente finanziate da lui),[10] quindi al di fuori del circuito impresariale e delle ferree leggi di mercato (non circoleranno, infatti, mai al di fuori di Roma), circostanze queste particolarmente favorevoli per promuovere un cambiamento d'indirizzo estetico.

5. Un'ulteriore prova riguardo ai progetti riformatori del cardinale proviene infine dalle stesse opere da lui composte. Per quanto concerne i drammi per musica, l'Ottoboni – pur muovendosi nell'alveo delle convenzioni del tempo – porta in rilievo una serie di elementi allora non presenti nella produzione operistica romana. In estrema sintesi: a) una marcata propensione per le finalità edificanti del teatro piuttosto che per quelle ricreative, aspetto che si traduce sul piano drammaturgico in un approfondimento del conflitto interiore dei protagonisti a danno dell'intreccio; b) la ricerca di una misura classica nel trattamento della materia drammatica all'interno dei tre atti, con un'altrettanta equilibrata distribuzione delle arie e dell'avvicendamento dei personaggi in scena; c) il sostanziale rispetto delle unità aristoteliche.[11] A fronte di questa razionalizzazione dei vari elementi del dramma egli sceglie di mantenere, anzi di potenziare, tanto la dimensione visiva (con l'introduzione di macchine e apparati sontuosi) che quella musicale dell'opera. A tal riguardo, occorre richia-

---

[8] Su tali composizioni del 1690 si veda S. FRANCHI, *Drammaturgia romana*, cit., *ad vocem*, e G. STAFFIERI, *Colligite Fragmenta*, cit., pp. 88-96, 230-233. Le musiche di *Amore e gratitudine* e del *Martirio di S. Eustachio* furono composte da Flavio Carlo Lanciani.

[9] Il *Colombo (overo l'India scoperta. Drama per musica dedicato all'illustriss. [...] principessa D. Maria Otthoboni da rappresentarsi nel Teatro di Tor di Nona l'anno 1691*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1690: cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-92, n. 5907).

[10] Negli *Avvisi di Roma* del 23 dicembre 1690 (I-Rvat Cod. Vat. Ott. 3356) si legge che il cardinale fece recitare per il Natale al Tor di Nona *Il Colombo* «con spese grandi di sua borsa, dando ogni utile et guadagno al conte di Alibert [...]»: passo riportato in A. CAMETTI, *Il teatro di Tor di Nona poi di Apollo*, 2 voll., Tivoli, Arti Grafiche Chicca, 1938, II, p. 346.

[11] Per tale problematica, che non è possibile approfondire in questa sede, si rimanda a G. STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni*, cit.

mare l'attenzione su un fatto importante: i testi autografi di alcuni suoi lavori, conservati nella Biblioteca Vaticana, contengono sia le didascalie con le mutazioni sceniche e i principali movimenti degli attori, sia – in alcuni casi – l'indicazione, in calce al testo, del tipo di assetto musicale che egli desiderava per certe arie.[12] Relativamente a quest'ultimo punto, non è forse inutile ricordare che, secondo alcune testimonianze, l'Ottoboni è definito, oltre che «amateur des arts», anche «grand musicien»,[13] sebbene non si conosca a tutt'oggi alcuna composizione di sua paternità.

6. L'accoglienza fredda, se non apertamente ostile, del pubblico romano nei confronti delle prime opere dell'ambizioso cardinale – in generale lodate per la musica e le scene, ma giudicate tediose e malfatte sul piano drammatico – possono intendersi forse come indizi non tanto o non solo dell'inesperienza del giovane autore, quanto della percezione da parte degli spettatori di una precisa discontinuità rispetto al gusto operistico corrente. In quest'ottica, ciò che si legge in un avviso dei primi di gennaio 1691, in occasione del *Colombo* – «nel teatro Tordinona ogni recita va calando et il cardinale [Ottoboni] l'attribuisce al pessimo gusto di questi romaneschi»[14] – può rivelarsi estremamente significativo.

Ora, data l'originalità della sua concezione dello spettacolo – in cui l'autore del testo era sostanzialmente anche il regista dell'evento complessivo – e vista la grande operazione d'immagine in cui il cardinale s'impegnava con spese ingentissime, appare difficile credere che un musicista al suo servizio (e che per di più lavorava sui suoi testi) potesse scegliere liberamente tra un esteso ventaglio di opzioni formali e stilistiche, fosse anche un musicista del calibro di Alessandro Scarlatti. Abbiamo, al contrario, alcune lettere dello stesso Scarlatti che, seppur riferite a un altro mecenate sempre di alto rango come Ferdinando de' Medici, attestano la sua sostanziale subalternità alla committenza. In esse il compositore non solo sottolinea il fatto di comporre secondo i *desiderata* del principe toscano, ma specifica anche qual era lo stile prediletto da Ferdinando: «uno stile più tosto ameno ed arioso, che studiato»,[15] per cui nel-

---

[12] Tali indicazioni sono presenti, in particolare, nei testi autografi del *Colombo* e dell'oratorio *La Giuditta* (rappresentato a Roma nel 1694 con musica di Alessandro Scarlatti), conservati in I-Rvat, Cod. Ott. 2360.

[13] C. DE BROSSES, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Paris, 1931, vol. I, p. 489. Anche nell'*Avviso di Roma* cit. a nota 10 si dice: «Il cardinale Ottoboni [...] non lascia di comporre le solite sue poesie et attendere alla musica, *dove ha genio particolare* [...]» (il corsivo è mio).

[14] Dagli *Avvisi di Roma* del 6 gennaio 1691 (I-Rvat Cod. Vat. Ott. 3356), passo riportato in A. CAMETTI, *Il teatro di Tor di Nona*, cit., II, p. 346.

[15] Lettera di Scarlatti del 9 agosto 1704, pubblicata in M. FABBRI, *Alessandro Scarlatti e il prin-*

le opere composte per lui Scarlatti s'impegna a mettere «spirito nella musica, ed insieme tutt'il facile possibile; niente di malanconico».[16] Scarlatti contrappone quindi lo stile più facile realizzato per Ferdinando a quello «studiato» e «malanconico» realizzato evidentemente per il suo precedente mecenate, appunto l'Ottoboni. È interessante notare come altri testimoni del tempo utilizzino gli stessi termini per indicare lo stile romano, da loro contrapposto allo stile delle opere veneziane, napoletane e toscane, dalla vena più facile e improntata ai ritmi di danza; al tempo stesso di Scarlatti viene lodata proprio la sua capacità di cambiare stile da un'opera all'altra e potremmo dire, nella prospettiva delineata della committenza, di cambiare stile da un mecenate all'altro.[17]

3. L'assetto musicale della *Statira* e del *Colombo*

Ma qual è dunque lo stile musicale prescelto dai compositori per le opere dell'influente cardinale? Non ci resta che interrogare le poche partiture sopravvissute su testo dell'Ottoboni, a cominciare da quella relativa alla *Statira*, l'opera con cui il cardinale esordì sulla scena romana.[18] Dalle cronache contemporanee sappiamo che l'opera «riuscì per scene, e abiti molto magnifica, ma parve malinconica assai»:[19] torna dunque qui il termine *malinconico* che,

---

cipe Ferdinando de' Medici, Firenze, Olschki, 1961 («Historiae musicae cultores biblioteca», vol. 16), p. 55. Su tale problematica cfr. L. Lindgren, *Il dramma musicale a Roma durante la carriera di Alessandro Scarlatti (1660-1725)*, in *Le muse galanti. La musica a Roma nel Settecento*, a cura di B. Cagli, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 35-53.

16 Lettera di Scarlatti del 29 maggio 1706, in M. Fabbri, *op. cit.*, p. 73.

17 Tali giudizi sullo stile di Scarlatti sono presenti, in particolare, nel commento anonimo *Critical Discourse on Opera's and Musick in England* (in realtà appartenente a Nicola Francesco Haym) inserito alle pp. 62-86 della traduzione inglese di F. Raguenet, *Le Parallèle des Italiens et des Français, en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris, Moreau, 1702, ossia *A Comparison between the French and Italian Musick and Opera's*, London, Lewis, 1709. Per tali passaggi cfr. L. Lindgren, *art. cit.*, pp. 38-41.

18 *La Statira* (*Drama per musica recitato nel Teatro di Torre di Nona l'anno 1690. Dedicato alle dame di Roma*, Roma, Gio Francesco Buagni, 1690: cfr. C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-92, n. 22595) ebbe la sua prima rappresentazione al Teatro Tor di Nona il 5 gennaio 1690, e fu replicata in aprile (9, 16, 19) al Palazzo della Cancelleria: cfr. A. Cametti, *Il teatro di Tor di Nona*, cit., II, pp. 342-345, pp. 4-6. Riguardo alla musica cfr. *The Operas of A. Scarlatti*, IX: *La Statira*, ed. critica a cura di W.C. Holmes, Cambridge (Ma)-London, Harvard University Press, 1985 (con ricco corredo di documenti riguardo alle rappresentazioni del 1690 alle pp. 4-6). Per un confronto tra il testo a stampa e l'autografo ottoboniano cfr. W.C. Holmes, *La Statira by Pietro Ottoboni and Alessandro Scarlatti. The Textual Sources, with a Documentary Postscript*, New York, Pendragon Press, 1983 («Monograph in Musicology», 2).

19 Lettera del 7 gennaio 1690 conservata in I-Fas, *Mediceo* 3956, riportata in *The Operas of A. Scarlatti*, IX: *La Statira*, cit., p. 5.

seppure probabilmente riferito al livello contenutistico del dramma, confrontato con le altre testimonianze sopra riportate, può recare con sé anche una precisa indicazione di stile, ossia stile ottoboniano (o romano) = stile malinconico e studiato, termini che dobbiamo ora decodificare sulla base dell'assetto musicale.

Nell'ambito della produzione di Scarlatti *La Statira* è stata finora ritenuta dalla critica come una semplice tappa intermedia verso la piena definizione dello stile maturo del compositore.[20] In particolare, molta attenzione si è riservata alle strutture formali, ossia alla classificazione tra arie bipartite, considerate più arcaiche, e arie tripartite, ritenute più moderne, in quanto prefigurazioni di quelle grandi arie con 'da capo' che trionferanno nell'opera metastasiana. In realtà, *La Statira* riserva molte più sorprese ove si considerino altri parametri compositivi, in particolare la configurazione dell'organico strumentale e il trattamento del materiale. Se ci soffermiamo sull'assetto delle arie (organismi questi ultimi già altamente formalizzati nella produzione operistica dell'epoca e ormai nettamente distinti dai recitativi), possiamo notare alcuni elementi significativi:

a) dei 55 pezzi chiusi dell'opera (comprendenti arie e duetti: ho escluso le due sinfonie), ben 28 sono accompagnati dall'orchestra, mentre i rimanenti 27 dal solo basso continuo;

b) all'interno dei due gruppi si può notare una gamma molto ampia e variegata di gesti, derivati sia dalla diversa organizzazione interna del materiale, sia dalla differente qualità dell'accompagnamento strumentale (timbri, numero delle parti, volume sonoro), anche se sia nell'uno che nell'altro gruppo prevalgono nettamente le cosiddette arie-motto, che interessano ben 40 dei 55 pezzi chiusi;[21]

c) l'andamento delle arie rivela una netta preferenza per i tempi lenti e moderati rispetto a quelli veloci;

d) poco più della metà delle arie utilizzano tonalità in modo minore.

Prendiamo in esame solo i tipi di aria più utilizzati nel corso dell'opera, non senza prima ricordare lo schema formale di questi pezzi. L'Ottoboni ha predisposto per le arie un certo numero di versi misurati, organizzati o in una sola strofa o in due (quest'ultimo assetto è decisamente minoritario, es-

---

[20] Per quest'impostazione cfr. D.J. GROUT, *Alessandro Scarlatti. An Introduction to His Operas*, Berkeley, University of California Press, 1979, pp. 21-41.

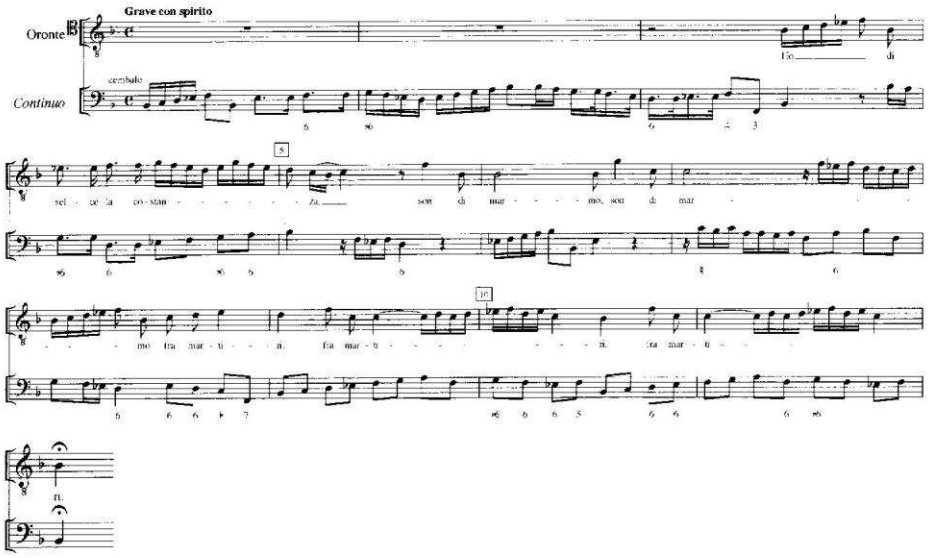
[21] Sono presenti, seppure molto rare, anche arie più 'arcaiche', come ad esempio l'aria con basso continuo ostinato, caratterizzato da un motivo che rimane invariato, o è semplicemente trasposto, nel corso di tutta l'aria.

sendo riservato solo a dieci pezzi dell'opera). In ambedue i casi Scarlatti ha suddiviso ciascuna strofa in due sezioni A e B. La maggior parte delle strofe, e quindi delle arie, della *Statira* presenta il ritorno della sez. A, ossia è nella cosiddetta forma tripartita o con 'da capo', o 'dal segno', ABA.

Le arie con b.c. con motto iniziale più ritornello intermedio o finale (che ricorrono 21 volte nel corso dell'opera) presentano nella sez. A un gesto iniziale del basso (motto d'apertura) formato da un'idea ritmico-melodica, che viene prima enunciata dal basso, poi dalla voce (in forma scorciata), quindi ripetuta dal basso e ripresa nuovamente dalla voce. Quest'ultima prosegue con nuovi incisi melodici (in relazione ai nuovi versi) e, generalmente, con una coloratura su parole significative, mentre il basso può riprendere alcune cellule motiviche del motto iniziale o imitare i vocalizzi della voce (Es. 1). La sez. A ha interesse prevalentemente motivico, mentre dal punto di vista armonico presenta una certa uniformità (tonica, raramente tonica-dominante-tonica). Nella sez. B, invece, la voce presenta nuovi incisi melodici, mentre il basso perde la funzione tematica o di sfasatura dei punti cadenzali e si limita al sostegno armonico. Questa sezione ha in genere interesse più armonico che tematico (modulazioni ai gradi vicini o relativi alla tonica). A questo tipo di aria si accompagna sempre un ritornello a 4 parti (interno nelle arie di due stanze, finale nelle arie di una o due stanze). Il ritornello presenta prevalentemente lo stesso materiale tematico della sezione iniziale, per cui il motto viene ripetuto più volte su registri e timbri diversi (nel basso, nella voce, negli archi).

Le arie con orchestra e motto iniziale (che ricorrono 19 volte nel corso dell'opera), mostrano una più complessa organizzazione del materiale, soprattutto per quanto riguarda il rapporto tra le parti, modificandone le responsabilità funzionali. Alterando la polarità tra melodia vocale e linea del continuo, l'immissione degli strumenti ad arco determina da un lato un cambiamento della funzione del basso, che viene a cedere parte della sua valenza melodica e strutturante per assumere prevalentemente quella di sostegno armonico, dall'altro arricchisce di nuove sfumature timbriche il gioco imitativo in cui sono impegnati voce e strumenti. Sulla base del modo d'emissione dell'incipit e della diversa organizzazione interna del materiale, tale gruppo può essere tuttavia suddiviso tra arie con motto *vocale* iniziale e arie con motto *strumentale*. In queste ultime il gesto iniziale è esposto in genere dagli archi (prevalentemente in imitazione tra loro) poi ripreso dalla voce; più raramente è esposto dal basso continuo, quindi ripreso dagli archi e dalla voce. A volte può esserci anche il frazionamento timbrico del motto tra vari strumenti (Es. 2). Anche in questo caso la sez. A ha prevalente interesse motivico, mentre nella sez. B gli archi hanno un peso più ridotto, limitandosi a intervenire nelle pause della voce o per ispessire la cadenza finale. Caratteri diversi presentano invece le arie in cui

Es. 1 – A. SCARLATTI, *La Statira*, aria di Oronte: «*Ho di selce la costanza*» (batt. 1-12).

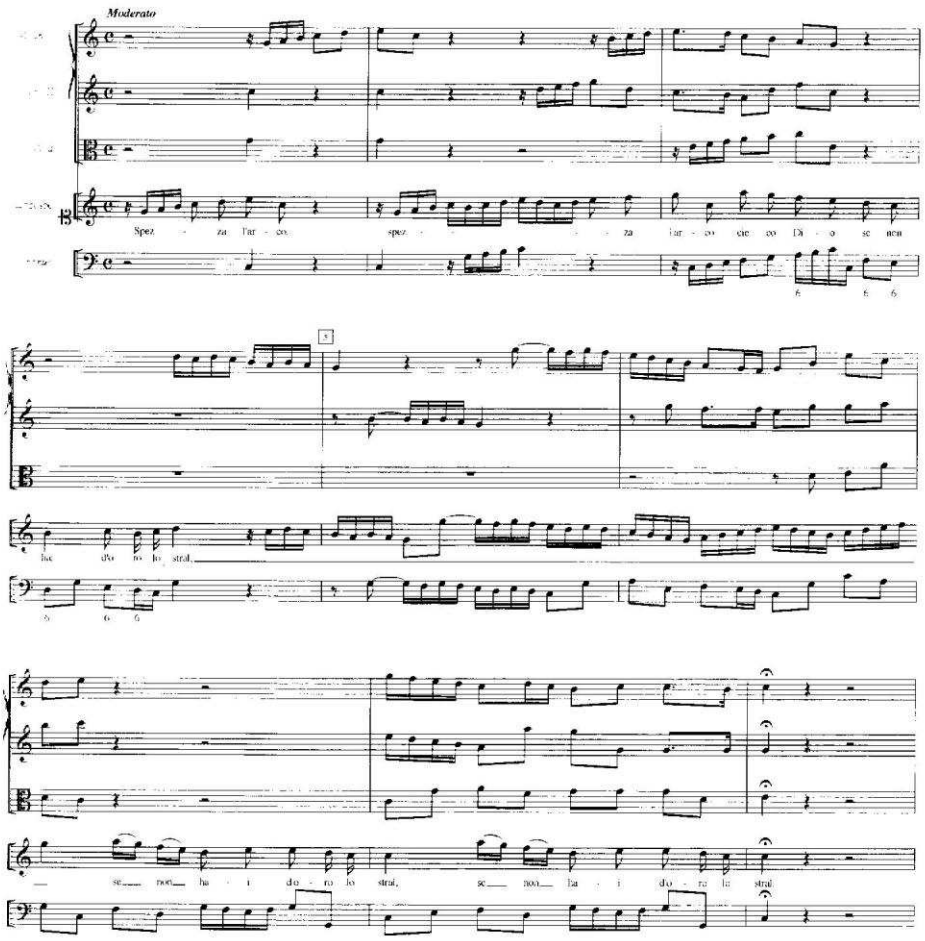


è la voce ad anticipare il motto: in questo caso non solo l'incipit è condizionato dall'idioma vocale (presentando una melodia quasi sempre per gradi congiunti), ma nella sez. B si utilizza prevalentemente la tecnica del concerto grosso, con alternanza tra *solo* e *tutti*.[22] Torneremo tra breve su quest'ultimo punto.

Se la presenza/assenza del motto è un elemento decisamente appariscente nelle arie della *Statira*, l'incidenza di questo gesto iniziale sembra a tratti oscurare una più sostanziale dicotomia riguardante l'assetto complessivo di tali pezzi, ossia la polarizzazione tra arie in stile polifonico-imitativo, in cui appare prevalente una tendenza alla condotta orizzontale delle parti, e arie in stile omofonico, che presentano una concezione armonica verticale e impiegano materiale tematico di tipo fraseologico, ossia organizzato in sezioni binariamente articolate, del tipo antecedente-conseguente. Tra le arie di questo secondo stile, numericamente poco più della metà, spiccano alcuni brani che, privi del motto iniziale, impiegano ritmi ternari e una quadratura fraseologica di matrice decisamente coreutica. Ma è interessante sottolineare che anche le

[22] In questi brani non è presente tuttavia la classica distribuzione dei ruoli strumentali in due sistemi ben distinti (tre parti per il *concertino* e quattro per il *concerto grosso*), ma l'alternanza tra *soli* e *tutti* è indicata nel corso dell'aria all'interno del consueto sistema a quattro parti (due violini, viola, continuo).

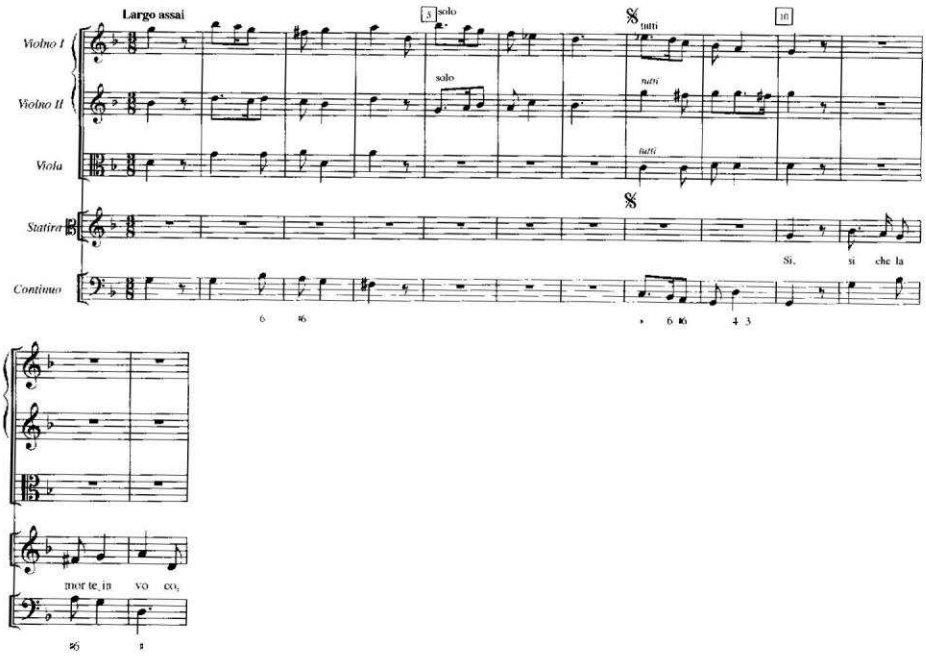
Es. 2 – A. SCARLATTI, *La Statira*, aria di Campaspe «*Spezza l'arco, cieco Dio*» (batt. 1-9).



arie-motto, che per il gioco motivico delle parti sembrano più adatte a un assetto di tipo polifonico-imitativo, in molti casi sono da Scarlatti 'rimodellate' in chiave omofonica, con il motto che viene proposto e ripreso (con effetto d'eco) nell'ambito di un discorso che mette in evidenza la chiarezza delle articolazioni e un fraseggio melodico equilibrato e simmetrico (Es. 3).

Riguardo all'assetto complessivo delle arie, degna di nota è la scelta dei tempi e delle tonalità: i movimenti veloci (Allegro) sono 16 su 55 pezzi chiusi dell'opera, 11 sono i movimenti lenti (Grave, Largo, Largo assai), 20 quelli in tempo moderato (Moderato, Andante), mentre gli altri recano indicazioni meno immediatamente identificabili (A tempo giusto, Grazioso), ma sempre tut-

Es. 3 – A. SCARLATTI, *La Statira*, aria di Statira: «*Sì che la morte invoco*» (batt. 1-13).



tavia riconducibili a un andamento moderato. Solo un quinto delle arie, dunque, presenta un tempo veloce. Riguardo alle tonalità, c'è una prevalenza di quelle in modo minore (30 su 55 arie), con un predominio delle tonalità di Sib, Do e Re, con le relative minori, e il raggiungimento, in ben cinque arie, di tonalità 'estreme' – quali Mib e Lab con le relative minori – nella zona dei bemolle del circolo delle quinte. Ora, tanto l'andamento moderato dei tempi che l'alto impiego di tonalità minori sono tratti che possono aver contribuito a quel tono «malinconico» avvertito dagli spettatori dell'epoca, tono indubbiamente favorito anche dall'argomento prescelto dall'Ottoboni.[23]

---

[23] L'azione si finge a Damasco nel 333 a.C. L'esercito persiano viene sconfitto da Alessandro. Dario è morto e la figlia Statira è presa prigioniera. Statira, amata dal principe persiano Oronte, diviene oggetto dell'attenzione di Alessandro. Ma questi è amato da Campaspe, la tipica favorita immorale e intrigante, a sua volta amata dal pittore di corte Apelle e dal generale macedone Demetrio. La gelosa Campaspe tenta, ma senza successo, di uccidere Statira, servendosi della complicità di Demetrio. Dopo alcune traversie, Alessandro e Statira perdonano la pentita Campaspe, assicurando il felice scioglimento della vicenda, che si conclude con un duplice matrimonio: di Alessandro e Statira e di Campaspe e Apelle. Ci si muove ancora nell'ambito del dramma ad intrigo, come nell'opera veneziana di metà Seicento, ma l'intreccio è ridotto dall'Ottoboni a un'unica linea d'azione (la gelosia di Campaspe che provoca il tentato omicidio di Statira), per dare maggior spazio all'ethos dei per-

A proposito di quest'ultimo punto, passando ad analizzare il rapporto tra l'assetto musicale delle arie e la struttura drammatico-scenica dell'opera, un dato emerge con sufficiente chiarezza: se singoli parametri dell'organismo sonoro, come la struttura ritmico-melodica, il tempo o la tonalità, appaiono direttamente influenzati tanto dallo schema metrico delle arie che dal loro contenuto affettivo, altri, come la strumentazione e il trattamento del materiale (arie-motto o tipo di scrittura: polifonica/omofonica), solo in parte sembrano rispondere a esigenze di ordine drammatico (gerarchie dei ruoli, arie 'affettuose' o sentenziose, monologiche o dialogiche) o di ordine scenico (posizione dell'aria all'interno della scena: arie d'uscita, intermedie, d'entrata).[24] Ad esempio, le arie dei quattro protagonisti dell'opera (Alessandro, Statira, Campaspe, Apelle), a prescindere dal contenuto dell'aria, sono accompagnate tanto dal basso continuo che dall'orchestra e, se il comprimario Oronte ha solo arie con il basso continuo, al servo Perinto come al personaggio d'appoggio Demetrio sono riservate arie di entrambi i tipi. Né la gerarchia dei ruoli appare come criterio discriminante nella scelta del trattamento interno del materiale. Ad esempio, se a Perinto, l'unico personaggio comico dell'opera, spettano quasi sempre arie in ritmo ternario e stile omofonico (ma anche arie-motto), la principessa Statira come il re macedone Alessandro, la cortigiana Campaspe come il generale Demetrio impiegano tanto arie ternarie e dal chiaro andamento coreutico che arie-motto di taglio contrappuntistico e dalla scrittura più densa e variegata. La stessa cosa può dirsi per il criterio scenico: per non spezzare il flusso dell'azione le arie intermedie di solito evitano ritornelli incornicianti o finali (nella arie con basso continuo) o un accompagnamento orchestrale impegnativo; ma, al tempo stesso, non sempre le arie d'entrata o d'uscita del personaggio (ossia quelle concepite per strappare l'applauso o per preparare un cambio di scena) sfruttano il massimo del potenziale sonoro o prevedono una preferenza per l'accompagnamento del continuo o per quello dell'orchestra. Insomma, se analizziamo la successione delle arie all'interno dell'opera, notiamo che l'unico criterio pienamente valido e sempre rispettato dal compositore sembra essere quello della ricerca della varietà attraverso il contrasto, da realizzare a vari livelli della struttura sonora (contrasto di tonalità,

---

sonaggi (ad esempio: al rigore e alla nobiltà d'animo di Statira, alla magnanimità di Alessandro) e al loro conflitto interiore (tra passioni e principî morali). Per ulteriori dettagli su questo tipo di drammaturgia cfr. G. STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni*, cit.

[24] Per aria d'uscita s'intende quella cantata da un personaggio che esce sulla scena, per aria d'entrata quella cantata da un personaggio subito prima di rientrare tra le quinte; per aria intermedia quella collocata a metà scena: cfr. P.J. MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna* (rist. in ID., *Scritti critici e satirici*, a cura di H.S. Noce, Bari, Laterza, 1963, pp. 187-316: 285-286.

tempi, ritmi, strumentazione, registri vocali, volumi sonori: piano e forte, *soli* e *tutti*). In altre parole, appoggiandosi alle esigenze del testo e soprattutto dello spettacolo, Scarlatti – per ogni aria – studia con raffinata abilità il modo di dotare la linea vocale di uno sfondo sonoro sempre mutevole, realizzando così, nel flusso discontinuo del discorso musicale (data la cesura recitativo-aria), nuclei di variabile densità e tensione, o giochi chiaroscurali e volumetrici, che possano – via via che ci s'inoltra nella storia – coinvolgere lo spettatore tenendone sempre desta l'attenzione. Del resto, che in questo periodo la musica nell'opera sia concepita, al pari della messiscena, come una sorta di addobbo sonoro, abbia cioè una funzione più decorativa che drammatica, è un fenomeno che è spiegabile, e va di pari passo, con il progressivo sganciamento dell'aria tanto dalle parti dinamiche del dramma che dal sistema dei ruoli, fenomeno che trasformerà sempre di più il pezzo chiuso in un materiale sostanzialmente neutro, ossia astratto e interscambiabile sotto il profilo drammatico-musicale.[25]

Ma veniamo ora al *Colombo, overo l'India scoperta*, l'opera meno fortunata dell'Ottoboni.[26] Le cronache del tempo sono concordi nel dar conto del clamoroso insuccesso decretato dal pubblico romano a questa nuova fatica del cardinale. L'opera fu criticata soprattutto per il testo reputato «tedioso e maleconcio»,[27] nonché per l'inverosimiglianza della trama. Ma i giudizi negativi investirono questa volta anche la musica, definita «mesta, mediocre e con un lagrimatorio continuo dalla prima all'ultima scena»,[28] tanto che l'Ottoboni corse subito ai ripari operando, in occasione delle riprese, notevoli modifiche: tagliò le parti risultate meno gradite al pubblico e aumentò il numero delle arie destinate al Cortona (che interpretava la parte di Fernando), risultato «degno di ogni applauso».[29] Eppure nel *Colombo*, rispetto alla *Statira*, lo spet-

---

[25] Per questa trasformazione nell'ambito del dramma per musica, realizzatasi a partire dagli anni '70 del Seicento, cfr. G. STAFFIERI, *"La reine s'amuse": L'*Alcasta *di Apolloni e Pasquini al Tordinona (1673)*, in *Cristina di Svezia e la musica*, cit., pp. 21-43.

[26] Il *Colombo (overo l'India scoperta. Drama per musica dedicato all'illustriss. [...] principessa D. Maria Otthoboni da rappresentarsi nel Teatro di Tor di Nona l'anno 1691*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1690: cfr. SARTORI, *op. cit.*, n. 5907) ebbe la "prima" al Tor di Nona il 28 dicembre 1690 e proseguì fino alla prima decade di gennaio 1691: cfr. A. CAMETTI, *Il teatro di Tor di Nona*, cit., I, pp. 75-77, II, 345-347. Una partitura del *Colombo* è conservata in GB-Lbl, Ms. Add. 16153: per la partitura in edizione moderna cfr. *Il Colombo, overo L'India scoperta*, a cura di U. Feld, Berlin (Freie Universität), Puccini Research Center, 1992.

[27] *Avvisi di Roma* del 30 dicembre 1690 (Cod. Vat. Ott. 3356): passo riportato in A. CAMETTI, *Il teatro di Tor di Nona*, cit., II, p. 346.

[28] *Avvisi di Roma* dei primi di gennaio 1691 (I-Fas, filza 4020): *ivi*.

[29] *Avvisi di Roma* del 6 gennaio 1691 (I-Rvat Cod. Vat. Ott. 3356): «L'opera del *Colombo* non piace e nelle passate sere non ci è stato la metà dell'audienza che soleva esservi, onde chi spende ha risoluto far diminuire diverse parti che non piacciono et accrescerle a *Cortona* che è degno di ogni applauso»: *ivi*. Il cantante in questione è Domenico Cecchi detto il *Cortona*: per i cantanti attivi a

tacolo sembra sottoposto a un più generale processo di amplificazione sia dal punto di vista scenografico che musicale. Non è questa la sede per approfondire i motivi di un tale fallimento o per analizzare le manchevolezze del testo, che risulta indubbiamente il più fiacco dell'Ottoboni.[30] Ma una cosa è certa: la pessima accoglienza ricevuta dall'opera e il fatto che per lungo tempo si sia attribuita la musica allo stesso cardinale hanno gettato un cono d'ombra su una partitura che, rimasta quasi del tutto dimenticata, è il prodotto non certo di un esordiente, bensì di un musicista del calibro di Pasquini, giunto per di più all'apice della sua notorietà.[31]

Analizzando l'assetto generale del *Colombo*, possiamo rilevare molti dei tratti individuati nella *Statira*, e al tempo stesso il potenziamento di alcune componenti già peraltro presenti nella partitura di Scarlatti, ossia:

a) dei 60 pezzi chiusi dell'opera (arie e duetti) 33 sono accompagnati dal continuo mentre i rimanenti dall'orchestra (sempre a 4 parti): il numero delle arie con strumenti, seppure elevato, è quindi un po' inferiore a quello della *Statira*, ma in compenso questi brani utilizzano in maniera assai più rilevante la scrittura del concerto grosso (ben 16 arie nel *Colombo* rispetto alle 7 nell'opera di Scarlatti);

b) si fa anche qui ampio ricorso alle arie-motto (38 arie su 60) e alla dicotomia tra arie in stile polifonico-imitativo (in numero appena minore nel *Colombo* rispetto alla *Statira*) e arie in stile omofonico;

c) prevalgono ancora le tonalità in modo minore e, come nella *Statira*, c'è una netta preferenza per il Sib, il Do e il Re con le relative minori, ma que-

---

Roma in questo periodo cfr. G. STAFFIERI, *Colligite Fragmenta*, cit., pp. 43-46. La partitura londinese, su cui si basa l'edizione moderna (v. nota 26), corrisponde a questa seconda versione, che aumenta notevolmente le arie di Fernando e taglia la maggior parte delle seconde strofe nelle arie che Ottoboni aveva originariamente concepito di due stanze.

[30] La storia, ambientata nella città di Montezuma (capitale del Perù) nel 1502, è una sorta di incontro-scontro tra due culture: quella degli europei, rappresentata da Colombo-Anarda-Fernando e caratterizzata dalle principali virtù cristiane (soprattutto fede e costanza) e quella del regno del Perù, con il re Ginacra, sua figlia Tendilla e il generale Guascarre, espressione del mondo delle passioni non governate dalla ragione. L'intreccio è incentrato sugli effetti destabilizzanti che l'arrivo degli stranieri produce alla corte del re del Perù: Tendilla presto s'invaghisce di Fernando (provocandole una forte crisi interiore data la fedeltà da lei giurata a Guascarre); Ginacra s'innamora perdutamente di Anarda, moglie di Colombo, la quale però non cede agli irruenti assalti del re straniero che vuole a tutti i costi sposarla e farle rinnegare il nodo coniugale con il marito. La contrapposizione di vizio e virtù, portata in primo piano, provoca tuttavia un impoverimento delle linee d'azione e condanna all'inconsistenza drammatica alcuni personaggi, come ad esempio quello di Guascarre. Cfr. G. STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni*, cit.

[31] Alcune arie del *Colombo*, che riportano espressamente il nome del Pasquini come autore, sono state rinvenute nel Fondo Caetani della Biblioteca Corsiniana di Roma: cfr. F. CARBONI - T.M. GIALDRONI - A. ZIINO, *Cantate ed arie romane del tardo Seicento nel Fondo Caetani della Biblioteca Corsiniana: repertorio, forme e strutture*, «Studi Musicali», XVIII, 1989, pp. 49-192: 50, 58, 114-115.

sta volta la tonalità 'estrema' nella zona dei bemolle è il Mib e relativa minore (riservata a sei arie).

Per quanto riguarda i tempi, essi non risultano mai indicati nella partitura, tranne che in relazione a sei pezzi, dove si prescrive l'andamento Allegro, per cui non è dato sapere se i tempi veloci siano riservati solo a quei brani o anche ad altri dell'opera (ma il riferimento delle cronache al «lagrimatorio continuo dalla prima all'ultima scena» suggerirebbe piuttosto il contrario).

Se la logica distributiva delle arie rispetto alla struttura drammatico-scenica è analoga a quella già rinvenuta nella precedente opera ottoboniana (per cui non è il caso di soffermarsi su questo aspetto), un'attenzione particolare meritano le arie per orchestra che impiegano la scrittura del concerto grosso,[32] arie distribuite tra tutti i personaggi dell'opera (tranne quelli comici), ma riservate in numero maggiore al Cortona (Fernando).

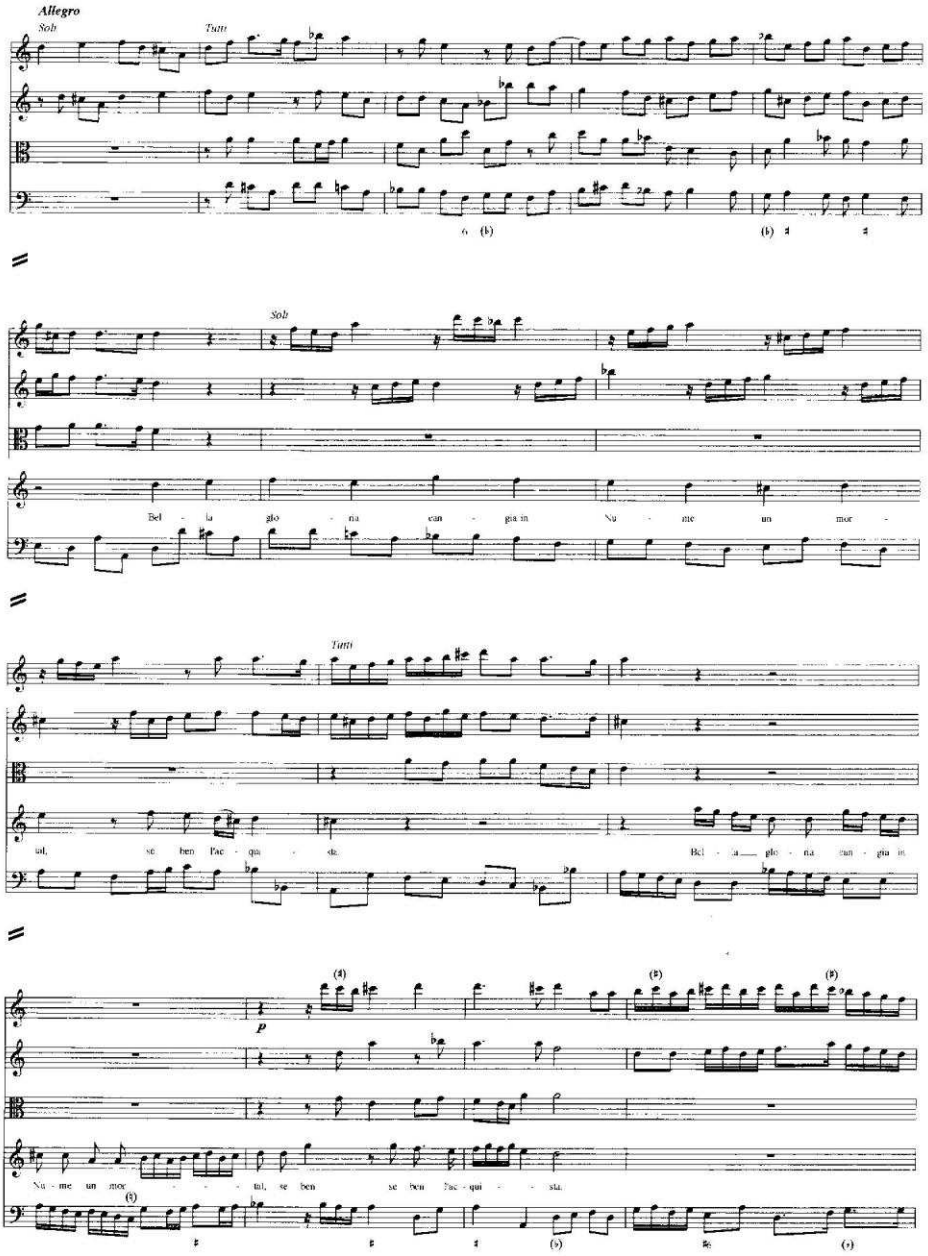
Ora, nella *Statira* Scarlatti utilizza l'alternanza tra solista/i e ripieno orchestrale sostanzialmente come mezzo per ispessire il gioco motivico nei passaggi introduttivi dell'aria o per assottigliare il volume sonoro nella sezione interna di essa (quando la linea strumentale si muove in contropiede con quella vocale), o ancora per rafforzare i punti cadenzali. Ma l'impiego di questa scrittura, risolvendosi solo in una diversa modalità esecutiva rispetto al consueto accompagnamento a 4 parti, non altera la struttura dell'aria, in cui le due sezioni A (più motivica) e B (armonica) conservano in linea di massima la medesima estensione (nonostante che il 'da capo' dia poi necessariamente più peso alla prima parte). Al contrario Pasquini nella maggior parte di queste arie impiega tale tecnica non solo per sfruttare il gioco chiaroscurale garantendo il giusto spazio al cantante, ma anche come mezzo di costruzione formale: in esse, infatti, la sezione A viene ad assumere rispetto alla B una dimensione assai maggiore, a causa del notevole ampliamento che subisce la funzione degli archi dal punto di vista sia tecnico che tematico. Nella prima aria destinata a Fernando il rapporto tra la sezione A e la B è di 2: 1, rapporto sbilanciato poi ulteriormente con il 'da capo' (Es. 4).

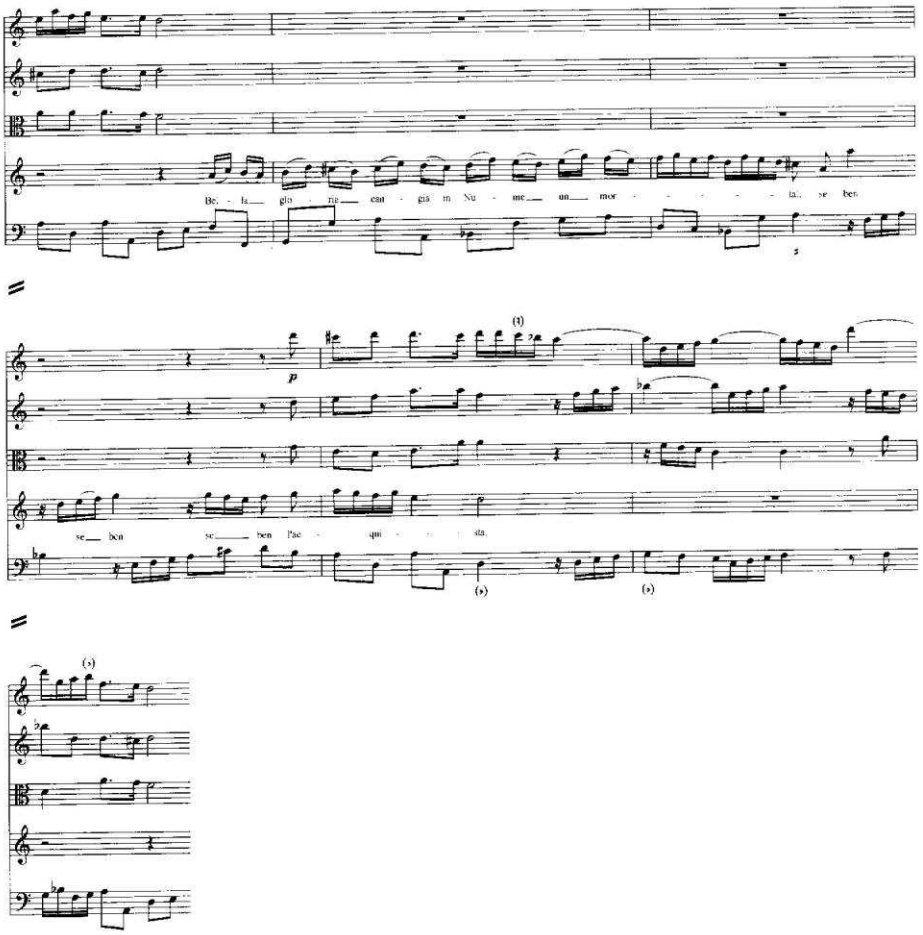
Ciò è dovuto al fatto che la prima sezione, dopo un compatto tema introduttivo per sola orchestra (con incipit suddiviso tra *soli* e *tutti*), presenta una tripla esposizione da parte del cantante dei primi due versi della stanza, ciascuna caratterizzata da materiale tematico differente (sia nella linea vocale che strumentale) e da un diverso alternarsi tra parti solistiche (con figurazioni per lo più idiomatiche) e ripieno orchestrale (riservato ai punti ca-

---

[32] Anche in questo caso vale quanto si è già detto alla nota 22.

Es. 4 – B. PASQUINI, *Il Colombo*, aria di Fernando: «*Bella gloria cangia in Nume*» (batt. 1- 22).





denzali), mentre la sezione B (in cui il cantante espone gli ultimi due versi della stanza una sola volta) è accompagnata dal solo basso continuo. Un trattamento analogo, anche se con soluzioni ogni volta differenti, presentano le altre arie di questo tipo, che complessivamente denotano una decisa sensibilità per il gioco chiaroscurale e timbrico nonché per la scrittura idiomatica.

Al di là del diverso stile impiegato dai due compositori in queste arie, emerge comunque un dato fondamentale: la *Statira* e il *Colombo* introducono in ambito operistico un tipo di scrittura, quella del concerto grosso, documentata fino ad allora unicamente nelle composizioni vocali di Stradella degli anni

'70 (ma solo in oratori e cantate e mai nelle opere).[33] Dopo di lui, nonostante si facciano risalire gli incunaboli del genere alle composizioni di Corelli degli anni '80 (secondo la testimonianza del Muffat),[34] non abbiamo in realtà alcun documento di tale scrittura prima del 1689, data dell'esecuzione della Sinfonia della *S. Beatrice d'Este* dello stesso Corelli (ma ancora una volta si tratta di un brano unicamente strumentale e appartenente a un oratorio e non a un'opera).[35] In compenso, in molte partiture degli anni '90 e dei primi del '700 provenienti dalla corte ottoboniana o relative a composizioni scritte dallo stesso cardinale è assai frequente la presenza di una distribuzione delle parti strumentali tra *soli* e *tutti* o, più esplicitamente, tra *concertino* e *concerto grosso*.[36] Come mai tra il 1689 e il '90, proprio al momento dell'esordio del cardinale sulla scena romana, tale tipo di scrittura irrompe nell'opera e negli anni successivi subisce un'impennata in tutti i generi? Esiste un rapporto più specifico tra l'Ottoboni e il concerto grosso? La risposta più ovvia sembrerebbe questa: il cardinale aveva i mezzi per poter stipendiare un nucleo fisso di strumentisti di valore (come Corelli, Fornari e Amadei) e ingaggiarne da fuori un certo numero per il ripieno, elementi ambedue necessari per realizzare questo peculiare tipo di scrittura orchestrale; non va dimenticato inoltre che, con la morte nel 1689 di Cristina di Svezia e la partenza nel '90 del cardinal Pamphilj per Bologna, l'Ottoboni aveva potuto attirare alla sua corte tutti i migliori strumentisti

---

[33] Cfr. O. JANDER, *Concerto Grosso Instrumentation in Rome in the 1660's and 1670's*, «Journal of the American Musicological Society», XXI, 1968, pp. 168-180.

[34] Cfr. la *Prefatione* di Georg Muffat alla propria raccolta *Ausserlesener mit Ernst- und Lust-gemengter Instrumental-Musik Erste Versamblung*, Passau, 1701, ediz. a cura di E. Luntz, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1959. Ma sulla possibilità che Corelli nel 1682 – come afferma Muffat – avesse già composto dei concerti grossi ha sollevato molti dubbi M. RINALDI, *Arcangelo Corelli*, Milano, Curci, 1953, pp. 91-93.

[35] Cfr. A. CAVICCHI, *Una sinfonia inedita di Arcangelo Corelli nello stile del concerto grosso venticinque anni prima dell'opera VI*, in *Le celebrazioni del 1963 e alcune indagini sulla musica italiana dei secoli XVIII e XIX*, a cura di M. Fabbri, Firenze, Olschki, 1963, pp. 43-55. Se in questo brano è evidente l'uso del concerto grosso, non è ovviamente detto che in *tutte* le sinfonie degli anni '80, documentate in numero copioso nelle cronache, si facesse uso di tale tipo di scrittura.

[36] Da alcuni studi sull'argomento (cfr. S.H. HANSELL, *Orchestral Practice at the Court of Cardinal Pietro Ottoboni*, «Journal of the American Musicological Society», XIX, 1966, pp. 398-403 e A. PAVANELLO, *Sullo stile dell'opera VI di Arcangelo Corelli*, in *Studi Corelliani V*, pp. 161-183) è emersa la presenza in composizioni su testo di Ottoboni (o che impiegano musicisti al suo servizio) di arie o brani strumentali con questa scrittura. Allo stato attuale possiamo citare i seguenti lavori: la pastorale *Amore e gratitudine* (1690, Lanciani), le cantate natalizie *La Fede consolata* (1689, Lanciani), *La gioia nel seno di Abramo* (1690, Lanciani) e *Per la nascita del Redentore* (1698, Lulier), le cantate *L'Applauso musicale a quattro voci* (1693, Lulier) e *La Gloria, Roma e il Valore* (1700, Lulier), l'*Oratorio della SS. Annunziata* (1700, Lulier), gli oratori *Davidis pugna et victoria* (1700, Scarlatti), *S. Filippo Neri* e *Il Regno di Maria Vergine assunta in cielo* (1705, ancora di Scarlatti). Nei documenti amministrativi della corte ottoboniana molti sono, inoltre, i riferimenti a cantate e composizioni con la distribuzione per *concertino* e *concerto grosso*: cfr. l'appendice documentaria in H.J. MARX, *Die Musik am Hofe Kardinal Ottobonis*, cit., *passim*.

disponibili nell'ambiente romano. Non solo: mantenendo assai alta la richiesta di tali musiche – per le quali componeva di frequente lui stesso il testo – favorì l'emancipazione di tale pratica, che si è potuta trasformare così da gesto episodico, e utilizzato come puro contrasto fonico, in un vero e proprio stile. Guardando la situazione in prospettiva, i dodici *Concerti grossi*, Op. VI, di Corelli acquistano pertanto sempre di più il sapore di una silloge in qualche modo riepilogativa di una tradizione fortemente radicata non tanto e non solo nell'ambiente romano quanto specificamente in quello ottoboniano.[37]

4. Le opere ottoboniane e la produzione contemporanea

I dati rinvenuti, già abbastanza significativi in se stessi, possono acquistare nuova luce se allarghiamo la nostra indagine alla produzione operistica contemporanea di ambiente *non* ottoboniano (v. Tavola a p. 165).[38] Anche in questo caso si è effettuato un sondaggio per opere-campione. Le partiture prese in esame riguardano otto composizioni tra le più acclamate del periodo: si tratta di tre drammi per musica di Scarlatti, ma realizzati per altri committenti, ossia *Il Pompeo* eseguito al Teatro Colonna di Roma nel 1683, il *Massimo Puppieno* e *La caduta de' Decemviri* rappresentati al Teatro S. Bartolomeo di Napoli rispettivamente nel 1695 e nel 1697;[39] tre opere di Giovanni Bononcini, *Il Xerse* e *Il trionfo di Camilla, regina dei Volsci*, lavori eseguiti il primo al Teatro Tor di Nona di Roma nel 1694 e il secondo al Teatro S. Bartolomeo di Napoli nel 1696, e una terza di Carlo Francesco Pollarolo, *Gl'inganni felici*, eseguita al Teatro S. Angelo di Venezia nel 1695.[40] Alcune

---

[37] Sull'Op. VI come raccolta riepilogativa di esperienze corelliane precedenti cfr. F. Piperno, *Corelli e il 'concerto' seicentesco: lettura e interpretazione dell'opera VI*, in *Studi corelliani IV*, pp. 359-380; G. Staffieri, *Arcangelo Corelli compositore di «Sinfonie». Nuovi documenti*, *ivi*, pp. 335-358.

[38] Nella Tavola il termine *aria* è utilizzato per intendere sia i pezzi chiusi solistici che i duetti; le cifre poste tra parentesi nelle colonne relative al metro ternario e all'alternanza *soli/tutti* stanno ad indicare, nel primo caso, le arie che presentano al loro interno la combinazione del metro ternario e di quello binario, nel secondo caso le arie che, accompagnate dal basso continuo, presentano l'alternanza *soli/tutti* unicamente nel ritornello strumentale.

[39] Per le partiture di Scarlatti cfr. A. Scarlatti, *Il Pompeo*, in *Handel Sources. Materials for the Study of Handel's Borrowing*, a cura di J.H. Roberts, New York-London, Garland, 1986, vol. 6 (facsimile della partitura conservata in B-Br); *The Operas of A. Scarlatti*, V: *Massimo Puppieno*, ed. critica a cura di H.C. Slim, Cambridge (Ma)-London, Harvard University Press, 1979; *The Operas of A. Scarlatti*, VI: *La caduta de' Decemviri*, ed. critica a cura di H. Weigel Williams, Cambridge (Ma)-London, Harvard University Press, 1980.

[40] Per le partiture di Bononcini cfr.: G. Bononcini, *Il Xerse*, in *Handel Sources. Materials for the Study of Handel's Borrowing*, a cura di J.H. Roberts, New York-London, Garland, 1986 vol. 8 (facsimile della partitura conservata in GB-Lbl); G. Bononcini, *Il trionfo di Camilla, regina de' Vol-*

informazioni, infine, riguardanti due opere di Pasquini, *La Tessalonica* (1683) e *La caduta del regno delle Amazzoni* (1690), eseguite entrambe al Teatro Colonna di Roma, sono state ricavate da una fonte secondaria.[41]

Dall'esame di questo materiale emergono i seguenti dati:

a) le opere in questione presentano – ad eccezione della *Caduta de' Decemviri* e, in parte, del *Trionfo di Camilla* – una netta preponderanza delle arie con accompagnamento del basso continuo (che sono circa il 60-70% del totale) rispetto a quelle per orchestra: il rapporto di circa 1:1 che si riscontra tra i due tipi di arie nel caso delle opere ottoboniane appare quindi decisamente inconsueto nell'ambito della produzione del periodo o almeno fino alla prima metà degli anni '90;

b) tali opere mostrano, rispetto alla *Statira* e al *Colombo*, una bassa incidenza delle arie-motto (e ciò riguarda sia il *Pompeo*, che è del 1683, che le opere di fine secolo, quindi il dato non sembra spiegarsi nell'ambito di una più generale tendenza stilistica); in esse, inoltre, i pezzi che presentano un ordito polifonico sono numericamente assai inferiori rispetto a quelli in stile omofonico;

c) le arie in ritmo ternario sono circa il 40% rispetto a quelle in ritmo binario (tranne che nella *Caduta de' Decemviri* dove il loro numero arriva alla metà) e non si registra quindi una sostanziale differenza rispetto alle soluzioni prescelte per le opere ottoboniane (anche se *Il Colombo* ha un'incidenza minore di metri ternari – circa un terzo del totale delle arie – rispetto al resto della produzione operistica); ma è interessante rilevare, all'interno di questo ambito, la netta preferenza per il ritmo di 12/8 nel *Trionfo di Camilla* e nella *Caduta de' Decemviri* rispetto ai metri 3/8 e 3/4 più utilizzati negli altri lavori;

d) nelle opere prese in esame, tranne che nel *Pompeo*, le tonalità in modo maggiore predominano nettamente rispetto a quelle in modo minore prevalenti invece nei lavori del cardinale (e questo scarto aumenta via via che ci s'inoltra nel secolo);

e) relativamente ai tempi dei pezzi chiusi, nelle partiture dove sono pienamente indicati (*Il Xerse*, *Il trionfo di Camilla*, *La caduta de' Decemviri*) può notarsi un netto prevalere dei tempi veloci (Presto, Allegro, Vivace) rispetto a

---

sci, in *Italian Opera (1640-1770)*, a cura di H.M. Brown, New York, Garland, 1977 (facsimile della partitura conservata in GB-Abu); C.F. POLLAROLO, *Gl'inganni felici*, in *Italian Opera (1640-1770)*, a cura di H.M. Brown, New York, Garland, 1977 (facsimile della partitura conservata in GB-Lbl). Su quest'ultima opera e *Il trionfo di Camilla* di Bononcini cfr. R. STROHM, *L'opera italiana del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 31-60; sulla particolare fortuna della *Camilla* di Bononcini cfr. L. LINDGREN, *I trionfi di Camilla*, «Studi Musicali», VI, 1977, pp. 7-159.

[41] Cfr. G. CRAIN, *The Operas of Bernardo Pasquini*, 1965, Ph.D. diss., Yale University, 1965, 2 voll., I, pp. 152-164: 159, 173-182: 181.

quelli moderati o lenti (riguardo a questi ultimi nel *Xerse* solo 7 su 68 arie recano l'indicazione Largo o Adagio, nel *Trionfo di Camilla* 5 su 53, e nei *Decemviri* 3 su 62), un dato anche questo in contrasto rispetto ai lavori ottoboniani;

f) riguardo infine alla strumentazione, a partire dal *Xerse* si ravvisa una più generale tendenza – rispetto alle opere del cardinale ma anche a quelle precedenti – ad inserire, a fianco delle più tradizionali arie accompagnate dall'orchestra a 4 parti, brani che prevedono un supporto strumentale più diversificato, ossia con orchestra a 3 parti (in maggioranza violini I-II e continuo senza viole), a 2 parti (con prevalenza di violini I-II all'unisono e continuo), o con strumenti solistici (un violino o un violoncello, oppure due violini o un violino e un violoncello).[42]

Più complessa, ma non meno interessante, è la lettura dei dati riguardanti le arie che riportano la scrittura per concerto grosso. Da questo sguardo alla produzione del periodo essa si rivela, almeno nei primi anni '90, non unicamente connessa alla corte ottoboniana: oltre che nella *Caduta del Regno delle Amazzoni*, dello stesso Pasquini,[43] la ritroviamo infatti nelle due opere di Bononcini, musicista al servizio di casa Colonna, come il Pasquini, quindi trasferitosi a Napoli al seguito dell'ambasciatore spagnolo Luigi de la Cerda, marchese di Cogolludo, dopo la sua nomina a vicerè nel 1696. Quest'ultimo, d'altra parte, è un altro committente di grande rilievo nel panorama romano del periodo preso in esame.[44] Nominato ambasciatore di Spagna presso la Santa Sede nel 1687, egli cercò di trasferire sulle scene romane il melodramma eroico e altisonante del suo Paese, come dimostra soprattutto *La caduta del Regno delle Amazzoni*,

---

42 Sia sul piano della strumentazione che del trattamento del materiale le due partiture di Bononcini si rivelano particolarmente interessanti: se nella arie per solo continuo la linea del basso assume sempre una pregnante funzione melodica (con l'impiego di numerosi passaggi idiomatici) oltre che armonica, le arie con accompagnamento orchestrale mostrano, nella sez. A (di più ampia dimensione), una ricca gamma di motivi distribuiti tra gli archi e la voce, che talvolta gareggiano sullo stesso materiale melodico, talvolta s'inseguono esponendo materiale diverso. Su Bononcini, tipico esponente della scuola violoncellistica romana insieme a Giovanni Lulier (detto «del Violone»), cfr. S. La Via, *Il violoncello a Roma al tempo del cardinale Pietro Ottoboni. Ricerche e documenti*, Tesi di Laurea, Università di Roma "La Sapienza", a.a. 1983-84; Id., *Un'aria di Händel con violoncello obbligato e la tradizione romana*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, a cura di N. Pirrotta e A. Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 49-71.

43 Crain nel suo studio parla di numerose arie e di un certo numero di ritornelli che presentano l'alternanza *soli/tutti*: cfr. G. Crain, *op. cit.*, I, p. 181.

44 Il marchese di Cogolludo, imparentato con il contestabile Lorenzo Onofrio Colonna (il cui figlio Filippo aveva sposato Lorenza de la Cerda, sua sorella) promuoveva, grazie a questa parentela, un'intensa vita spettacolare sia al Palazzo Colonna che al Tor di Nona, passato nel 1692 sotto la sua protezione (qui il Bononcini, legato alla casa Colonna, rappresenterà infatti *Il Xerse* nel 1694).

un'opera che impressionò molto lo stesso cardinale e da cui attinse – oltre che il compositore (Pasquini appunto) – non pochi elementi drammatici e spettacolari.[45] Anzi, la rivalità tra questi due influenti personaggi, attestata anche dalle cronache del tempo, è probabilmente all'origine di quell'ipertrofia spettacolare che caratterizza la vita musicale romana negli anni '90.[46] In questa strategia incrociata di mire autocelebrative è probabile che la scrittura per concerto grosso – sviluppatasi nella città papale grazie anche alla presenza di una nutrita schiera di strumentisti-compositori (tra cui Corelli e Bononcini) – assolvesse alla sua funzione di magniloquenza sonora meglio di altri tipi di accompagnamento strumentale. Tuttavia, con la partenza dell'ambasciatore spagnolo nel 1696 e la chiusura del Tor di Nona l'anno seguente, la corte ottoboniana venne di fatto a rappresentare il maggiore, se non l'unico, centro produttivo di questo peculiare tipo di musica per orchestra (da cui quello stretto legame, sopra segnalato, tra il cardinale e il concerto grosso).

Il fatto comunque che l'introduzione in ambito operistico di questa scrittura non fosse il prodotto di una più generale trasformazione stilistica ma il frutto di scelte legate a uno specifico contesto di rappresentanza sembra attestato, oltre che dall'opera del Pollarolo per Venezia che non impiega tale modalità, dai drammi per musica composti da Alessandro Scarlatti per Napoli che non utilizzano questa tecnica preferendo quella della diversificazione strumentale, mentre registrano una parallela crescita di arie dall'ordito più semplice e scorrevole, soprattutto in metro 12/8, in tempo allegro e con accompagnamento prevalente per i violini unisoni e continuo. È interessante tuttavia notare come lo stesso Scarlatti, quando tornerà a scrivere per Roma e per

---

[45] *La caduta del Regno delle Amazzoni*, il cui testo Giuseppe De Totis aveva tratto da *Las Amazonas de Scitia* di Antonio de Solis y Ribadeneira, era stata finanziata direttamente dall'ambasciatore di Spagna. L'opera – ideata per festeggiare le nozze tra il re di Spagna, Carlo II, e la Principessa Marianna, contessa palatina del Reno – stupì i contemporanei per la grandiosità dell'impianto e la larghezza dei mezzi impiegati. I consueti tre atti di cui è composta l'opera sono infatti preceduti da un colossale Prologo che mostra il globo terrestre suddiviso tra i suoi quattro continenti: Europa, Asia, Africa, America; il dramma prevede inoltre ben 14 mutazioni sceniche, 10 macchine, 4 balli e un intermezzo (probabilmente dell'Acciaioli). Sappiamo dalle cronache che anche il cardinale Ottoboni, con la madre e il padre, presenziò a una di queste grandiose rappresentazioni. E non è difficile pensare che il *Colombo* fu probabilmente concepito proprio per rivaleggiare con l'opera dell'ambasciatore spagnolo: oltre a soffiargli il Pasquini, Ottoboni introduce nella sua nuova opera ben quattro macchine sceniche, inserite tutte nelle scene iniziali dell'Atto I, in modo da assorbire la funzione che assolve il Prologo nel dramma di De Totis, aggiunge gli interventi comici di Giumbè e Gelima alla fine dei primi due atti (che corrispondono a quelli di Turpino e Tisbe nella *Caduta*) e aumenta, rispetto al modello, le arie accompagnate dall'orchestra. Chiaramente questo potenziamento degli elementi spettacolari è controbilanciato nell'Ottoboni da un tipo di drammaturgia che, come abbiamo visto, s'ispirava a una serie di principi di marca più francese che spagnola.

[46] Riguardo alla rivalità tra l'ambasciatore spagnolo e l'Ottoboni cfr. G. STAFFIERI, *Colligite Fragmenta*, cit., pp. 24-31.

composizioni dell'Ottoboni, non esiti a riutilizzare per certe arie la scrittura per concerto grosso, come attestano ad esempio le partiture del *Regno di Maria Vergine assunta in cielo* e del *San Filippo Neri* (entrambe su testo dell'Ottoboni). Insomma, questo incrocio dei dati (per ora quasi insignificante) ci consente di poter distinguere più chiaramente quanto, nel complesso reticolo dei parametri musicali e formali proprio di ogni opera, possa imputarsi allo stile che un musicista seleziona per uno specifico committente, quanto alle scelte personali del compositore, quanto, infine, alle convenzioni proprie di un dato centro produttivo o di un determinato genere musicale.

A questo punto, nonostante l'esile campionatura effettuata e i numerosi problemi filologici posti da questo tipo di fonti, si può abbozzare qualche riflessione riguardo alla presunta esistenza di uno 'stile ottoboniano'. In primo luogo, come può essere interpretato quel predominio delle arie-motto così caratteristico delle opere del cardinale? Nonostante in certi casi si riscontrino motti caratterizzati da un'articolazione più di tipo fraseologico-tematico che imitativo, la gran parte di questi pezzi incentra il suo interesse sul gioco imitativo tra voce e strumento/i, che occupa la prima metà della sez. A, e sulla ripresa di alcune cellule motiviche tratte dall'incipit iniziale nel resto dell'aria: elementi questi che conferiscono a tali brani non solo organicità e coerenza costruttiva, ma anche una più o meno vetusta 'aura' polifonica, seppure in tal caso è forse meglio parlare di 'pseudo-polifonia' o 'polifonia diluita', in quanto il gioco imitativo viene riservato solo alle battute introduttive, mentre poi il brano prosegue in genere con un andamento più omofonico che imitativo.

Ora, nel momento del suo esordio nella città papale si può facilmente ipotizzare che il cardinale abbia, da un lato, voluto rendere omaggio allo stile severo dei principi della Chiesa, dall'altro, accompagnare la 'sacralità' della sua carica cardinalizia privilegiando uno stile in cui l'aura polifonica si affiancava alla scelta di tempi moderati, o addirittura gravi e larghi (appunto lo stile *malinconico* e *studiato* riportato dalle cronache): cifra che garantiva alla sua persona un alone di rigore ed austerità, alone da lui stesso rafforzato sul piano drammaturgico dalla scelta di soggetti idonei a un più generale processo di moralizzazione dei costumi. Ma l'Ottoboni – ponendosi come il nuovo Rospigliosi – voleva anche restaurare i fasti del teatro barberiniano e surclassare altri committenti per di più esterni al circuito ecclesiastico: ecco allora l'incremento nelle sue opere sia dell'elemento spettacolare, attraverso l'allestimento di sontuosi apparati, sia dell'elemento coloristico attraverso un più consistente uso dell'orchestra (e della relativa scrittura per concerto grosso), chiamata ora a condividere il progetto di amplificazione del messaggio autocelebrativo del cardinale. Il cosiddetto 'stile ottoboniano' appare tuttavia anche uno stile misto, in cui – seppure all'interno di un piano rigorosamente prestabilito –

convivono e si fondono gesti, stili ed esperienze musicali di provenienza diversa (teatrale, cameristica, ecclesiastica), uno stile particolarmente consono alla committenza romana che aveva ormai superato lo steccato della separazione funzionale (tanto sbandierata dai teorici) per approdare all'identificazione di un luogo festivo e di rappresentanza intermedio tra sacro e profano, tra pubblico e privato. Non a caso Georg Muffat parlerà nel 1701, nella prefazione a una sua raccolta di concerti, di «stile mischiato» da lui appreso a Roma, in particolare da Corelli, uno stile che – mescolando brani di carattere diverso – si adattava «massimamente ai nobili divertimenti de' i Principi, e Grandi [...]».[47]

5. Corelli e Ottoboni

La disamina qui tentata come può contribuire all'analisi delle opere corelliane? È evidente che i rapporti di forza tra committente e musicista riscontrati per Scarlatti e Pasquini erano validi e pienamente operativi anche nel caso di Corelli. Sulla base di quanto è emerso si può forse guardare alle *Sonate da camera* dell'Op. IV, pubblicata nel 1694 e dedicata per l'appunto all'Ottoboni, da una nuova angolazione. Mi limiterò ad alcune brevissime osservazioni.

Messa a confronto con la raccolta cameristica del 1685, l'Op. IV rivela, a mio avviso, tre caratteristiche importanti:

a) l'aumento in misura consistente (36%) dei movimenti in stile imitativo o, meglio, con un incipit imitativo e un trattamento del materiale molto simile a quello riscontrato nelle arie-motto delle opere ottoboniane, uno stile che interessa ora ben 17 movimenti dei 47 della raccolta, in prevalenza Preludi e Allemande, ma anche qualche Corrente e Gavotta (movimenti compresi in ciascuna delle dodici sonate, tranne la I e la IV), mentre in precedenza riguardava solo 8 movimenti sui 42 dell'Op. II (inclusi solo in sei sonate: IV, V, VII, VIII, IX, X);

b) l'uso – in ben 7 movimenti della raccolta – del tempo Grave, impiegato una sola volta nell'Op. II, per di più per poche battute;[48]

c) una più equilibrata e simmetrica strategia nell'alternanza dei tempi lenti e veloci all'interno di ciascuna sonata.[49]

---

[47] G. Muffat, *Prefatione*, cit. (alla nota 34), trad. it. in A. Basso, *L'età di Bach e di Händel*, Torino, EDT, 1983, pp. 151-155: 151-152.

[48] Nella Sonata II: si tratta di sole cinque battute in tempo binario collocate tra l'Allemanda (Allegro) e la Corrente (Vivace).

[49] Su questo aspetto e sull'espressione controllata 'di affetti' contrastanti si è soffermato, in una sua analisi della Sonata III, Op. IV, S. La Via, *Dalla «Ragion poetica» di Gianvincenzo Gravina ai*

Ora, i tratti a) e b) sono caratteristici delle sonate da chiesa corelliane e sorprende il fatto che non solo non emergano nell'Op. II ma neanche nelle *Sonate da camera* dell'Op. V né nei quattro *Concerti grossi* in carattere di danza dell'Op. VI, privi di movimenti in tempo Grave e con uno scarso numero di brani con incipit imitativo, per cui è difficile considerare questi tratti come frutto di un'evoluzione interna del linguaggio corelliano. È plausibile invece ritenere che proprio nell'Op. IV dedicata all'Ottoboni – e non in generale in tutte le sue opere – Corelli avesse *programmaticamente* inteso contaminare gli stili sonatistici da chiesa e da camera per aderire a quello stile 'misto', tra sacro e profano, particolarmente idoneo alle finalità festive e cerimoniali del suo facoltoso committente.

In conclusione, l'approccio analitico qui tentato non vuole negare importanza all'impronta creativa del compositore, o indebolire il peso di certe convenzioni nell'ambito dei singoli generi, quanto riportare alla luce la complessa interrelazione tra processo creativo, recezione e contesto produttivo. Se, del resto, l'epoca di cui ci occupiamo è quella che vede un'ormai matura consapevolezza stilistica, da cui emerge la valenza simbolica di una musica in grado di caricarsi di differenti significati a seconda della funzione e del contesto cui è destinata, perché non ammettere l'esistenza, a fianco degli stili *ecclesiasticus*, *cubicularis* e *theatralis*, anche di uno stile 'cardinalizio', che è in sostanza la sintesi dei tre precedenti, uno stile elaborato per celebrare il più influente mecenate della Roma barocca?

In attesa dell'esame dell'intero corpus delle musiche ottoboniane e di un più sistematico spoglio della produzione coeva, quella qui proposta può considerarsi una semplice ipotesi di lettura, un quadro provvisorio, i cui singoli frammenti – se contraddetti da nuove fonti – saranno pronti a riaggregarsi secondo nuove e più convincenti polarità attrattive.

«Bei concetti» musicali di Arcangelo Corelli: teorie e prassi del «classicismo» romano oltre l'Arcadia, in questo stesso volume, già presentato al convegno *Le arti in gara. Roma nel Settecento* (Roma, 18-22 settembre 2000).

PRODUZIONE OPERISTICA DEGLI ANNI 1683-1697: ASSETTO DELLE ARIE

Opere	N° arie	Arie con b.c.	Arie con orchestra a 5	a 4	a 3	a 2	Arie solistiche a 3	a 2	Metro ternario	Arie-motto	Arie con alternanza *soli/tutti*
1. ***La Tessalonica*** (N. Minato-B. Pasquini Roma, 1683)	64	45 (70,3%)	-	18	-	-	-	-			
2. ***Il Pompeo*** (N. Minato-A. Scarlatti Roma, 1683)	55	38 (69%)	-	16	1	-	-	-	23 (41,8%)	27 (49%)	-
				17							
3. ***La Statira*** (P. Ottoboni-A.Scarlatti Roma, 1690)	55	27 (49%)	1	24	3	-	-	-	22 (+ 3) (45,4%)	40 (72,7%)	7 (+ 1)
				28							
4. ***La caduta del Regno delle Amazzoni*** (G. De Totis-B. Pasquini Roma, 1690)	66	48 (72,7%)	-	8	9	-	-	1			sì
				17							
5. ***Il Colombo*** (P. Ottoboni-B. Pasquini Roma 1690-91)	60	33 (55%)	-	27	-	-	-	-	20 (33,3%)	38 (63,3%)	16 (+ 4)
6. ***Il Xerse*** (S.Stampiglia-G.Bononcini Roma, 1694)	68	44 (64,7%)	1	19	-	1	1	2	30 (44,1%)	31 (45,5%)	7
				21			3				
7. ***Massimo Puppieno*** (A. Aureli-A. Scarlatti Napoli, 1695)	65	40 (61,5%)	1	9	7	5	1	2	27 (41,5%)	26 (40%)	-
				22			3				
8. ***Gl'inganni felici*** (A. Zeno-C.F. Pollarolo Venezia, 1695)	46	32 (69,5%)	-	11	-	1	-	2	20 (43,4%)	10 (21,7%)	-
				12			2				
9. ***Il trionfo di Camilla*** (S. Stampiglia-G. Bononcini Napoli, 1696)	53	31 (58,5%)	-	13	3	6	-	-	24 (45,2%)	26 (49%)	6
				22							
10. ***La caduta de' Decemviri*** (S. Stampiglia-A.Scarlatti Napoli, 1697)	62	26 (41,9)	2	5	3	20	5	1	30 + 2 (51,6%)	28 (45,1%)	1
				30			6				

DISCUSSIONE

LINDGREN: The *Giuditta* is by far the most fascinating, I think, and it is by Scarlatti and Ottoboni. Have you ever tried to take all the Ottoboni's librettos stated he have been written and found out how many 'motto' arias or how many close relationships there were between characters and 'mottos'? You can start with *Colombo* by Pasquini which isn't a very good libretto, but it could be a good score nevertheless. *Sant'Eustachio* was done by three different composers: Lanciani, Bononcini and Scarlatti. Lanciani also wrote some arias for *La Statira* as you probably know. There are two oratorios he wrote for Ottoboni and no libretto is known. It could be Ottoboni that wrote a libretto for those.

I think there is a lot of possibility with just dealing with Ottoboni's librettos.

STAFFIERI: La situazione è molto interessante e il materiale da vedere e studiare è davvero tanto. Nel libretto autografo del *Colombo*, conservato nella Biblioteca Vaticana, ci sono alcuni punti in cui è presente l'indicazione «arie con violini» o «con stromenti» (questa era infatti la dicitura dell'epoca per indicare che in quel punto si voleva l'intervento dell'orchestra). E Pasquini nella partitura realizza quelle indicazioni. Anche nell'autografo della *Giuditta*, sempre nella Biblioteca Vaticana, si trovano alcuni punti, in coincidenza di tre momenti drammatici, in cui Ottoboni indica espressamente al compositore il tipo di strumenti da impiegare: dice infatti, in maniera tassativa, «devesi fare sinfonia guerriera doppo la quale così parla Oloferne / *Lampi e tuoni ho nel sembiante*» in coincidenza della prima aria di questo personaggio; inoltre richiede «violino e violoncello solo» per l'aria di Ozia («*Se la gioia non m'uccide*»); e un'«aria con due flauti» («*La tua destra, o Sommo Dio*») per il momento in cui Giuditta si accinge a tagliare la testa di Oloferne. Anche in questo caso Scarlatti puntualmente esegue i *desiderata* del cardinale. Nella *Statira* invece non ci sono indicazioni simili, ma ciò può spiegarsi con il fatto che Scarlatti, nei mesi estivi precedenti la rappresentazione, si trovava a Roma, e quindi Ottoboni non aveva necessità di inserire tali suggerimenti, in quanto poteva lavorare gomito a gomito con il compositore. Nel caso precedente di Pasquini e del *Colombo* si può anche ipotizzare che le indicazioni degli strumenti fossero inserite magari per evitare che il compositore, ormai giunto alla fine della sua carriera, utilizzasse uno stile ritenuto dal cardinale antiquato (stile che impiegava più arie con basso continuo che con orchestra). Si apre, insomnia, con un materiale di questo tipo un campo assai vasto di ipotesi: bisogna interrogarsi su ciò che un documento dice, ma anche su ciò che omette e perché.

Per ritornare, ad esempio, al caso della *Giuditta*, perché Ottoboni volle indicare proprio in quei tre punti taluni strumenti? Forse per motivi drammaturgici: questa sembrerebbe la spiegazione più plausibile almeno per quanto riguarda il momento in cui Giuditta sta per tagliare la testa a Oloferne; ma la cosa potrebbe invece spiegarsi con il fatto che si doveva espressamente indicare proprio quel tipo di organico che altrimenti non sarebbe stato comunemente impiegato. Troviamo, infatti, raramente nelle partiture di questo periodo l'uso di due flauti con l'orchestra o l'impiego

solistico di violino e violoncello. Ma si tratta di aspetti ancora poco studiati e, del resto, anche la figura dell'Ottoboni drammaturgo richiede di essere ulteriormente approfondita, proprio per capire il tipo di collegamento che poteva esistere tra alcune soluzioni drammatiche o spettacolari e l'assetto musicale. Mi sembra comunque altamente probabile – anzi, per taluni casi è certo – che il cardinale potesse imporre ai 'suoi' musicisti scelte ben precise.

Per quanto riguarda le arie di Lanciani e l'oratorio *Sant'Eustachio*, posso dire ben poco perché non me ne sono mai occupata direttamente. Il problema principale, comunque, per un lavoro di questo tipo è la scarsità delle fonti consultate: più abbiamo la possibilità di fare questa campionatura in maniera estesa, più diventa attendibile l'ipotesi formulata. Se però su questo repertorio non c'è alcuno studio, è ovvio che bisogna andare per gradi. Per ora ho potuto vedere solo un piccolo numero di partiture, ma è fondamentale estendere questa ricerca al maggior numero possibile di fonti musicali (nonostante i numerosi problemi che queste ultime possono presentare).

PETROBELLI: Queste annotazioni di Ottoboni nei manoscritti autografi che indicano la strumentazione che desidera sia inserita in quel preciso punto è di una novità rilevante. Che io sappia sono assai rari i librettisti che abbiano competenze musicali di questo genere. Volevo porre allora questa domanda: esiste una relazione tra lo strumentale che Ottoboni richiede al compositore e l'*affetto* dell'aria?

STAFFIERI: La possibilità di trovare un criterio che regolasse la distribuzione delle arie, il loro assetto e la strumentazione sulla base della drammaturgia è stato in realtà uno dei punti di partenza della mia ricerca. Ho elaborato, in fase di studio, varie tavole per vedere se esisteva una più specifica relazione tra un affetto, un ruolo drammatico, un dato congegno scenico (entrate e uscite dei personaggi, mutamenti di scena) e alcune soluzioni musicali (presenza o assenza di ritornelli finali o intermedi, o di specifiche caratteristiche strutturali delle arie).

In realtà, mi sembra che s'impiegasse – almeno in certi casi – una strategia incrociata: veniva utilizzato non un unico criterio per la distribuzione delle arie, ma più criteri contemporaneamente. Talvolta poteva prevalere l'importanza di alcuni cantanti, o di un certo registro vocale, a volte un problema di demarcazione scenica, e così via. Spesso questi elementi si sovrapponevano. Ma un punto importante mi sembra questo: dato che la musica è una struttura a parametri articolabili, alla linea ritmico-melodica e/o all'andamento temporale poteva essere affidato il contenuto affettivo dell'aria, mentre ad altri parametri, come appunto la strumentazione e il tipo di scrittura, potevano assegnarsi altri ruoli, più di tipo estetico-decorativo.

CARERI: Mi viene in mente un parallelo con *La verità in cimento* di Antonio Vivaldi (1720).

L'esame dell'autografo vivaldiano mostra che in realtà, una volta che il librettista ha finito il suo lavoro, perde completamente il controllo delle scelte musicali. Quello che succede durante le prove, subito dopo le prove e durante la rappresentazione è

tutto quello che porta all'opera così come noi oggi la conosciamo. Sono i cantanti soprattutto ad incidere su questo.

È possibile allora che anche un esame del *cast* vocale possa dare dei risultati importanti?

STAFFIERI: Il momento performativo va messo al centro dell'indagine, perché è quello che determina i cambiamenti nella concezione originaria dello spettacolo. Ho tentato anche questo tipo di lettura: mi sono chiesta, cioè, se certe arie con orchestra o con un particolare organico fossero impiegate per mettere in evidenza un cantante. Anche qui la risposta non è stata univoca. Poteva certamente accadere che arie complesse venissero affidate a cantanti di fama, ma si verificano anche casi in cui il cantante famoso poteva avere una 'semplice' aria con basso continuo. Nel suo studio sulle opere di Alessandro Scarlatti, la distinzione che propone Grout tra 'grandi arie' e 'piccole arie' è tuttavia assolutamente fuorviante, perché in realtà anche le arie con basso continuo potevano essere grandi arie.

Come ho già detto, a me sembra che siano in gioco più criteri contemporaneamente, cui si aggiunge l'esigenza di voler diversificare l'aria con basso continuo da quella con orchestra proprio per conferire maggiore *varietas* allo spettacolo, così come fa lo stesso Corelli nelle sue sonate. La *varietas* è, del resto, un aspetto importante nella produzione sia strumentale che vocale dell'epoca.

CARERI: Il fattore da considerare è anche il pubblico che assiste allo spettacolo e che decreterà in buona parte il successo o meno dell'opera.