

Gaetano Pitarresi

IL *TE DEUM* DI JOMMELLI PER VENEZIA,  
SINTESI DI UN'ESPERIENZA QUINQUENNALE

Dei tre *Te Deum* scritti da Jommelli,<sup>1</sup> quello che ha attirato maggiormente l'attenzione degli studiosi è stato senz'altro l'ultimo, in Re maggiore, del 1763, risalente al periodo in cui il compositore era maestro di cappella di Carlo Eugenio, duca di Württemberg, a Stoccarda. È stato oggetto nel 1984 di una tesi di dottorato di James Savage, che si è soffermato a studiarne non tanto i caratteri musicali, quanto il contesto della proposizione, come parte di un complesso cerimoniale, comprendente sfilate di soldati in parata, colpi di cannone e quant'altro funzionale all'esaltazione dell'autorità del duca in occasione del suo compleanno.<sup>2</sup> La ricostruzione è stata resa possibile dall'abbondante materiale archivistico conservato sull'evento.

Nulla di analogo rimane per il *Te Deum*, anch'esso in Re maggiore,<sup>3</sup> sul quale mi soffermo, risalente al periodo in cui Jommelli

<sup>1</sup> Sui *Te Deum* di Jommelli, v. WOLFGANG HOCHSTEIN, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714-1774): unter besonderer Berücksichtigung der liturgisch gebundenen Kompositionen*, 2 voll., Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms, 1984, I, pp. 331-343.

<sup>2</sup> JAMES SAVAGE, *The "Württemberg" Te Deum of Niccolò Jommelli*, PhD. Diss. DMA, University of Washington, 1984. Questo *Te Deum* presenta un'articolazione in quattro numeri; se ne veda l'edizione pubblicata dallo stesso Savage nel volume citato.

<sup>3</sup> Vedi le pagine dedicate da W. HOCHSTEIN, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714-1774)* cit., I, pp. 331-334; II, pp. 212-214, che gli attribuisce il numero H.I.4 nel catalogo da lui realizzato. Più succinto il resoconto in MARINA MARINO, *La musica sacra nel Settecento a Napoli*, in *Storia della musica e dello spet-*

assunse l'incarico di maestro di cappella a Venezia presso l'Ospedale degli Incurabili, intorno al 1743-1744,<sup>4</sup> impegnato a scrivere musica sacra per voci femminili e a presentare, già nel dicembre 1741, la *Merope*, su testo di Apostolo Zeno, sulle scene del teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo.<sup>5</sup> A quegli anni risalgono anche due suoi oratori che ebbero larga diffusione in Italia, probabilmente commissionati dall'ordine dei Filippini: *Isacco figura del Redentore* del 1742<sup>6</sup> e la *Betulia liberata* del 1743,<sup>7</sup> oltre a *Joas* del 1745. Poco tempo dopo, tra il 1746 e l'anno successivo, Jommelli avrebbe lasciato la città e, trasferitosi a Roma, contando sulla protezione del cardinale Henry Benedict Stuart, duca di York, avrebbe assunto,

*tacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, 2 voll., Napoli, Edizioni Turchini, 2009, II, pp. 823-923: 830-831; la studiosa, che si sofferma sulla possibile circolazione a Napoli testimoniata dalla copia realizzata da Giuseppe Sigismondo, cui forse lo stesso Jommelli mise a disposizione la partitura originale, fornisce anche trascrizioni, alle pp. 855-873, della prima (parziale) e sesta sezione dell'opera.

<sup>4</sup> Il periodo che vide impegnato Jommelli presso l'Ospedale degli Incurabili viene, comunque, indicato avviarsi nel 1741, e terminare nel 1747, in ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, Edizione Fondazione Levi, 1985, p. 378.

<sup>5</sup> Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli Editori, 1990-1994 [in sigla: SARTORI], n. 15522; ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 474-475. Sull'opera, v. BIANCAMARIA BIGONGIALI, *La «Merope» di Apostolo Zeno nelle versioni di Jommelli e Terradellas: libretti e fonti musicali manoscritte*, «Fonti Musicali Italiane», X, 2005, pp. 39-84; FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *La Merope di Niccolò Jommelli (Venezia, 1741-1742)*, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, a cura di Maria Ida Biggi, Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, Iskrena Yordanova, Napoli, Turchini Edizioni, 2018, p. 693-737.

<sup>6</sup> Si veda GAETANO PITARRESI, «*Isacco figura del Redentore*» di Pietro Metastasio nelle intonazioni di Luca Antonio Predieri e di Niccolò Jommelli, in *Niccolò Jommelli: L'esperienza europea di un musicista 'filosofo'*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 7-8 ottobre 2011), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", 2014, pp. 133-188 (edizione online)

<sup>7</sup> Sulla *Betulia* si veda la mia prefazione a NICCOLÒ JOMMELLI, *Betulia liberata. Oratorio per 4 voci, coro e strumenti su testo di Pietro Metastasio*, edizione critica a cura di Gaetano Pitarresi; edizione del libretto a cura di Nicolò Maccavino, Bologna, Ut Orpheus, 2003, pp. IX-XIV.

dal 20 aprile 1749, l'incarico di Maestro coadiutore in San Pietro, affiancando l'anziano Pietro Paolo Bencini.<sup>8</sup>

Il *Te Deum* veneziano è stato trasmesso da alcune partiture manoscritte conservate a Napoli (2 copie),<sup>9</sup> Londra (2 copie),<sup>10</sup> Amburgo,<sup>11</sup> Bergamo;<sup>12</sup> a Napoli vi è inoltre una serie di parti.<sup>13</sup> Indicazioni utili per la sua contestualizzazione sono contenute nei mss. di Amburgo, Londra (esemplare presso la British Library), ed in una delle copie napoletane, quella dovuta a Giuseppe Sigismondo, che aggiungono al titolo l'anno 1746. Lo stesso ms. di Londra per i numeri 6 e 8 (si tratta di due arie, di cui una per alto, l'altra per soprano), riporta inoltre i nomi dei cantanti Reginella ed Elisi, confermati dalla copia di Sigismondo, che ne aggiunge altri due per i numeri 9 e 11, anch'esse arie per alto e soprano; secondo la lettura data da Wolfgang Hochstein e da Marina Marino, si tratta di Setetti e Albuzio (o Albuja).<sup>14</sup> Si ha quindi il seguente prospetto che vede l'articolazione del *Te Deum* veneziano in dodici numeri:

1. *Te Deum laudamus* (Coro), Re magg. – Allegro – C  
Coro (SATB), ob 1-2, cor+tr 1-2, vl 1-2, vla, bc

<sup>8</sup> Vedi RAINER HEYINK, *Niccolò Jommelli, maestro di cappella der 'deutschen Nationalkirche' S. Maria dell' Anima in Rom*, «Studi Musicali», XXVI, 1997, n. 2, pp. 417-444: 418.

<sup>9</sup> «Te Deum a Quattro con Violini Trombe | ed Oboè del Sig:<sup>r</sup> Nicolò Jommelli | 1746| Giuseppe Sigismondo scrisse per suo uso», I-Nc, Mus. Rel. 1016 (*olim* 22.6.8); «Te Deum | a quattro voci con soli violini, oboè, Corni, e trombe | del Sig:<sup>r</sup> | D. Nicola Jommelli», I-Nc, 22.6.8/5; cfr. M. MARINO, *La musica sacra* cit., II, p. 830.

<sup>10</sup> «Te Deum | a 4:o | Voci con Violini, e Trombe | Del | Sig:<sup>r</sup> D. Nicola Jommelli | 1746», GB-Lbm, Add. 14137 f. 1. Altra copia, come la precedente, risalente alla fine del XVIII secolo: GB-Lcm, RCM 307 (2), «Te Deum | A quattro voci | Con Violini, Trombe, ed Oboe | Del Sig:<sup>r</sup> Nicolò Jommelli»; cfr. W. HOCHSTEIN, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714-1774)* cit., II, p. 213.

<sup>11</sup> «Te Deum | a 4.o Voci con Violini, e Trombe | Del | Sig:<sup>r</sup> D. Nicola Jommelli | 1746»; D-Hs, M A/153; cfr. *ibid.*

<sup>12</sup> I-BGc, Fondo Mayr Fald. 282; cfr. *ivi*, II, p. 214.

<sup>13</sup> I-Nc, Mus. Rel. 1018/1-16; cfr. *ibid.*

<sup>14</sup> Cfr. *ivi*, I, p. 332; M. MARINO, *La musica sacra nel Settecento* cit., II, p. 831.

2. *Te gloriosus* (Duetto), Sol magg. – Andantino – 3/4  
Soprano I-II, vl 1-2, vla, bc
3. *Patrem immensae maiestatis* (Aria), Sol min. –   
Basso, vl 1-2, vla, bc
4. *Tu rex gloriae* (Coro), Fa magg. – 3/4  
Coro (SATB), ob 1-2, cor+tr 1-2, vl 1-2, vla, bc
5. *Iudex crederis* (Coro), Fa min. – C – Adagio  
Coro (SATB), ob 1-2, cor+tr 1-2, vl 1-2, vla, bc
6. *Te ergo quaesumus* (Aria - Reginella), Mib magg. –   
Adagio assai – Alto, vl 1-2, vla, bc
7. *Aeterna fac* (Coro), Sib magg. – Allegro – C  
Coro (SATB), vl 1-2, vla, bc
8. *Salvum fac* (Aria - Elisi), Sol magg. – Adagio – C  
Soprano, ob, vl 1-2 vla, bc
9. *Per singulos dies* (Aria - Setetti), Re magg. – Andante moderato – 3/8 – Alto, vl 1-2, vla, bc
10. *Dignare Domine* (Coro), Re min. – Adagio assai – C  
Coro (SATB), vl 1-2, vla, bc
11. *Fiat misericordia* (Aria – Albuzio/Albujia), La magg.  
Allegro – C – Soprano, vl 1-2, vla, bc
12. *In te Domine speravi* (Coro), Re magg. – Allegro – C  
Coro (SATB), ob 1-2, cor+tr 1-2, vl 1-2, vla, bc

L'identificazione dei primi due cantanti non crea problemi; si tratta di due dei più celebri castrati del secondo quarto del Settecento: il soprano Filippo Elisi<sup>15</sup> e il contralto Niccolò Reginella o

<sup>15</sup> Su di lui, v. CLAUDIA MARIA KORSMEIER, s.v. «Elisi, Filippo», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, herausgegeben von Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter, VI, col. 255.

La Reginella.<sup>16</sup> I loro nomi figurano nel *cast* della *Sofonisba* di Jommelli, che il 26 dicembre 1745 inaugura la stagione di carnevale del teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo, il primo nel ruolo di Massinissa, il secondo come Siface;<sup>17</sup> ancora nel gennaio 1746 cantano nell'*Artaserse* di Girolamo Abos nello stesso teatro.<sup>18</sup> Elisi, inoltre, nel novembre dell'anno precedente, aveva interpretato il ruolo *en titre* nell'*Ariodante* di Wagenseil,<sup>19</sup> con Ottavio Albuzio come Donaldo.<sup>20</sup>

Nella *Sofonisba* di Jommelli il ruolo di Scipione è affidato a un Ottavio Albuzzi, ma il più noto cantante con questo nome è un tenore.<sup>21</sup> La grafia del nome, interpretabile come «Albujia»,<sup>22</sup> lascia il dubbio che si possa trattare di Teresa Albuzia (o Albuzzi) Todeschini, che sviluppò una carriera importante a Dresda ed in altre città dell'Europa centrale,<sup>23</sup> la cui prima apparizione nota risale però al 1749, a Venezia, nel *Leucippo* di Hasse.<sup>24</sup> L'altro cantante, segnalato come Setetti, dovrebbe essere Nicola Petetti (o Pettetti,

<sup>16</sup> Su Nicola Reginella le notizie più estese si trovano in ALFREDO GIOVINE, *Musicisti e cantanti lirici baresi*, Bari, Tip. Mare, 1968, pubblicate sul sito <http://www.centrostudibaresi.it/nicola-reginella-di-alfredo-giovine/> (consultato il 9 ottobre 2019).

<sup>17</sup> Cfr. SARTORI, n. 22182; E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology* cit., p. 495.

<sup>18</sup> Cfr. SARTORI, n. 2985; E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology* cit., p. 499 e seg. Nel *cast* dell'opera sono indicati: Elisi (*Artaserse*), Albuzzi (*Artabano*), Reginella (*Arbace*), Peretti (*Megabise*).

<sup>19</sup> Cfr. SARTORI, n. 2638; E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology* cit., p. 497. Tra gli interpreti dell'opera vi è anche Niccola Pettetti (*Polinesso*, soprano).

<sup>20</sup> La copia dell'opera custodita a Salisburgo, Internationale Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana (A-Sm), presenta tuttavia la parte di Donaldo in chiave di alto.

<sup>21</sup> Non mi è stato possibile consultare la partitura della *Sofonisba*, di cui è segnalata copia presso I-Rp; cfr. MARITA P. McCLYMONDS (with PAUL CAUTHEN, WOLFGANG HOCHSTEIN, MAURICIO DOTTORI), s.v. «Jommelli, Niccolò», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, XIII, pp. 178-186: 182.

<sup>22</sup> Vedi M. MARINO, *La musica sacra nel Settecento* cit., II, p. 831.

<sup>23</sup> Cfr. KARL-JOSEF KUTSCH - LEO RIEMENS, *Grosses Sängerlexicon*, vierte, erweiterte und aktualisierte Auflage, 5 voll., München, K.G. Saur, 2003, I, p. 47.

<sup>24</sup> Cfr. SARTORI, n. 14197; E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology* cit., p. 518.

Peretti), che figura come contralto nel *cast* sempre della *Sofonisba*, nel ruolo di Desalce;<sup>25</sup> egli prende parte pure all'*Artaserse* di Abos prima citato, come pure all'*Ariodante*.<sup>26</sup>

Ma per quale occasione questo *Te Deum* fu composto? Al momento, due sembrano le occasioni possibili per la sua commissione: la prima nel maggio 1745, la seconda nel gennaio del 1746. Agli inizi del 1746 Jommelli ha già impegni a Roma, dove al Teatro Argentina, nella stagione di carnevale, viene allestito il suo *Cajo Mario*, nel cui libretto è però indicato ancora come maestro di cappella agli Incurabili;<sup>27</sup> seguirà nella stagione di carnevale del 1747 la *Didone abbandonata*.<sup>28</sup> Prendo in esame le due possibilità.

La tradizione dell'esecuzione in stile concertato di *Te Deum* a Venezia vanta precedenti illustri; nel 1727, ad esempio, Vivaldi scrisse il suo *Te Deum*, oggi perduto, e la cantata *L'Unione della Pace e di Marte* su commissione francese per festeggiare la nascita delle gemelle figlie di Luigi XV.<sup>29</sup> Erano appena ripresi i rapporti diplomatici tra il regno di Francia e la repubblica veneta e il nuovo ambasciatore Jacques Vincent Languet, conte di Gergy, volle dare grande risalto all'evento, in linea con la sontuosità del suo arrivo, esaltato in un quadro del Canaletto (v. Fig. 1).

Nel 1745 un'altra occasione di feste fu offerta dai francesi ai veneziani per le nozze tra il delfino Luigi Ferdinando e l'infanta Maria Teresa di Spagna.<sup>30</sup> Dopo un periodo in cui i rapporti tra i due stati si erano raffreddati, un riavvicinamento fu determinato dalla vittoria conseguita, nell'ambito della guerra di successione

<sup>25</sup> Cfr. nota 17.

<sup>26</sup> Vi è un cantante omonimo, presente nel ruolo di Aminta nell'*Olimpiade* di Ignazio Fiorillo, data alla fine di maggio 1745 al San Samuele sempre a Venezia (SARTORI, n. 16950), ma trattandosi di un basso, si dovrebbe pensare ad un errore del ms. napoletano, che avrebbe dovuto indicarne il nome in corrispondenza dell'aria «Patrem immensae majestatis» del *Te Deum*.

<sup>27</sup> SARTORI, n. 4440.

<sup>28</sup> *Ivi*, n. 7790.

<sup>29</sup> Cfr. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, Torino, EdT, 1978, p. 70; ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Vivaldi's Te Deum: Clue to a French Patron?*, «Informazioni e studi vivaldiani», II, 1981, pp. 44-49.

<sup>30</sup> Il matrimonio avvenne il 23 febbraio 1745.



Fig. 1 - GIOVANNI ANTONIO CANAL, detto "Canaletto", *Arrivo dell'ambasciatore francese a Venezia, 1726-1727* (San Pietroburgo, The State Hermitage Museum)

austriaca, l'11 maggio, dall'esercito francese a Fontenoy contro quello delle nazioni della Lega Prammatica capeggiata dagli inglesi.<sup>31</sup>

In quel periodo ambasciatore francese a Venezia era il conte di Montaigu,<sup>32</sup> che ebbe, come il suo omologo residente a Roma, fondi per organizzare le celebrazioni. Nella città papale, davanti a

<sup>31</sup> Per una descrizione della battaglia, v. GIACOMO DIEDO, *Storia Della Repubblica Di Venezia: Dalla Sua Fondazione Sino l'Anno MDCCXLVII*, Tomo Quarto, Venezia, Stamperia Andrea Poletti, 1751, pp. 446-447.

<sup>32</sup> Vedi *Correspondance diplomatique du comte de Montaigu, ambassadeur à Venise (1743-1749)*, publiée par Joseph Souchon, Paris, Plon-Nourrit, 1915, p. XXIV. Suo segretario sino al 1745 fu Jean-Jacques Rousseau; cfr. ANTOINE HATZENBERGER, *Correspondance diplomatique de Jean-Jacques Rousseau. L'initiation à l'art politique dans les Dépêches de Venise*, «Archives de Philosophie», LXXVIII, 2015, n. 2, pp. 323-342.

Palazzo Farnese, fu allestita una macchina per fuochi artificiali rappresentante *L'unione di Amore ed Imeneo nel tempio di Minerva*,<sup>33</sup> la cui immagine viene trasmessa da un'incisione di Louis Le Lorrain (v. Fig. 2). I festeggiamenti prevedevano anche esecuzioni di musica; monsignor de Canillac, ambasciatore di Francia, «[...] fece tutta nobilmente apparare la Chiesa di San Luigi della Nazione Francese, in cui poi nella mattina di Sabato si cantò un solenne *Te Deum*, dopo la Messa pontificata da Mons. Arciv. Tria, coll'assistenza de Ministri della Sagrestia Pontificia. Seguì il tutto con scelta, e strepitosa musica [...]».<sup>34</sup>

Analogamente a Venezia, un quadro commissionato dall'ambasciatore ricorda l'evento (v. Fig. 3). Esso reca l'iscrizione: «VUE DE LA FÊTE QUI FUT DONNÉE À VENISE LE MAY 1745 A L'OCCASION DU MARIAGE DE M.<sup>G</sup> LE DAUPHIN AVEC L'INFANTE MARIE THÉRESE D'ESPAGNE PAR S:E.M.<sup>R</sup> LE COMTE DE MONTAIGU AMBASSADEUR DE S:M.T.C. AUPRÈS DE LA SEREN.<sup>ME</sup> RÉPUBLIQUE».<sup>35</sup> Questa sarebbe stata un'occasione ideale per l'esecuzione di un *Te Deum* e riaffermare il ruolo che la Francia rivendicava nel determinare gli assetti politici europei.

Nel «*Mercure de France*» del maggio 1745 è riportato un resoconto della festa, data il 16 maggio: «Extrait d'une lettre de Venise du 22 Mai 1745»; tuttavia, il riferimento alla musica è limitato a «un concert exécuté par les meilleures voix & instrumens du Pays», offerto nel corso di una cena di gala che fece seguito ai giochi di

<sup>33</sup> Vedi «Diario Ordinario», n. 4356 del 26.6.1745, pp. 2-8; v. anche AA.VV., *Il museo di Roma racconta la città*, Roma, Gangemi, p. 107 (ebook); DAVID R. MARSHALL, *Monsignor de Canillac's macchina for the Festa in Piazza Farnese to Honour the Marriage of the Dauphin of France and the Infanta of Spain in 1745*, «*ArchHistOR*», V, 2018, n. 10, pp. 59-91 (online).

<sup>34</sup> «Diario Ordinario», n. 4356 del 26.6.1745, p. 2 e seg. I festeggiamenti si tennero nel giugno del 1745, e ai lati dell'ingresso di Palazzo Farnese: «Erano ancora eretti due grandi Palchetti [...], ed in essi continuamente fecero diversi ben composti concerti quantità di scelti strumenti musicali, e da fiato; [...]» (*ivi*, p. 7).

<sup>35</sup> Nella parte sinistra del quadro si possono scorgere suonatori di strumenti a fiato.

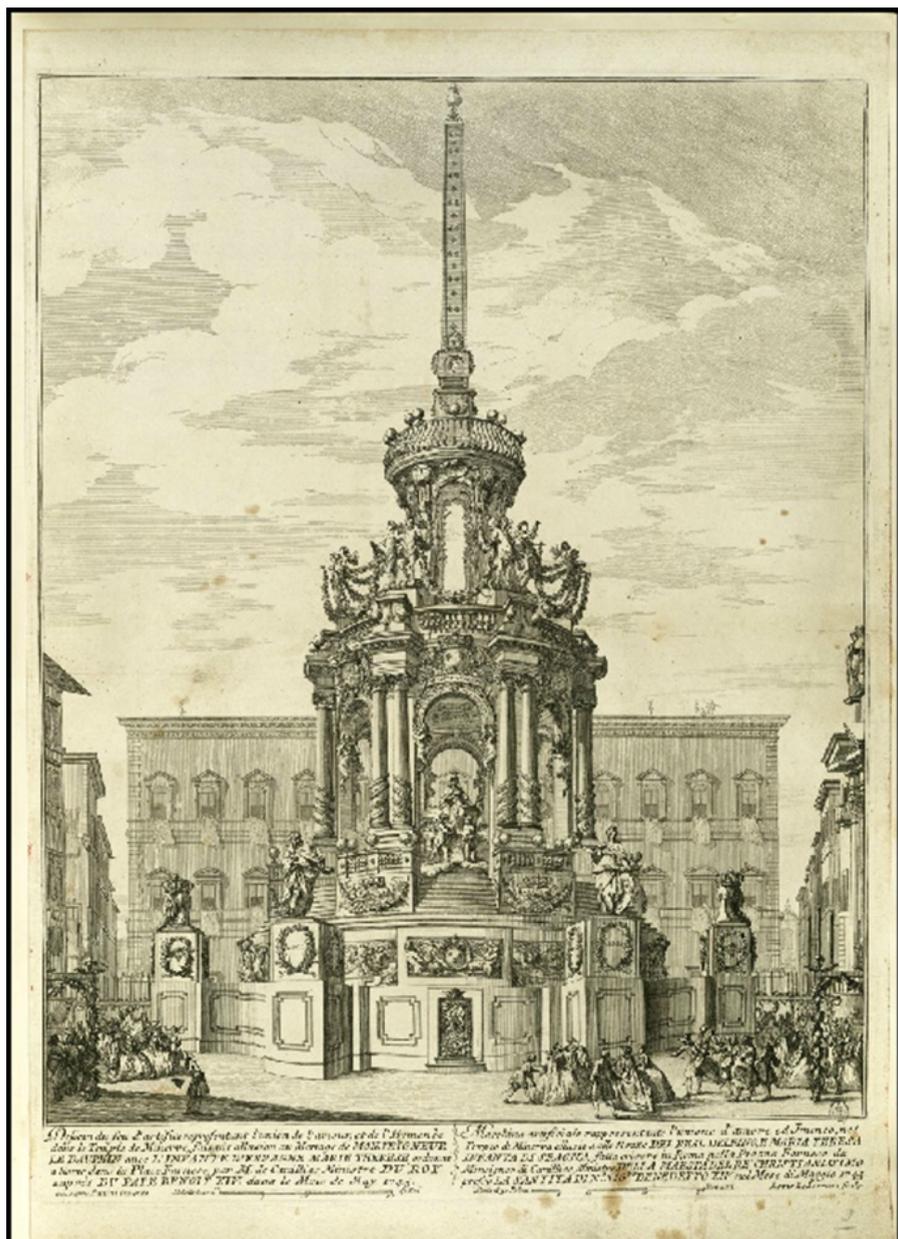


Fig. 2 - Macchina artificiale rappresentante l'unione di Amore ed Imeneo, nel Tempio di Minerva allusiva alle nozze del Real Delfino, e Maria Teresa Infanta di Spagna, fatta erigere in Roma nella piazza Farnese da Monsignor di Canillac, ministro della Maestà del Re Christianissimo presso la santità di N.o Sig.re Benedetto XIV. nel mese di maggio 1745 / Louis Le Lorrain sculp. (Roma, Biblioteca Casanatense)



Fig. 3 - SCUOLA VENEZIANA, *Vue de la fête* [...] (Collezione privata eredi del conte di Montaignu)

fuoco, con un ballo conclusivo.<sup>36</sup> Non vi è dunque alcuna menzione dell'esecuzione di un *Te Deum*, e sembra dunque che i festeggiamenti non prevedessero una parte sacra, come invece testimoniato a Roma. Né si hanno elementi che confermino la presenza a Venezia, nel maggio 1745, dei cantanti i cui nomi sono citati nei manoscritti del *Te Deum* custoditi a Londra ed a Napoli, in particolare di Elisi e Reginella, mentre senz'altro a Venezia era un virtuoso il cui nome non si trova indicato nella partitura, ma che sembra abbia lasciato traccia nella musica di Jommelli: quello dell'oboista Alessandro Besozzi. Il *Te Deum* contiene infatti una stupenda aria, o, per meglio dire, un duetto per soprano (Filippo

<sup>36</sup> «Mercure de France», maggio 1745, pp. 207-210; v. anche *Correspondance diplomatique* cit., pp. 111-113.

Elisi) e oboe, «Salvum fac populum tuum», che richiede l'intervento di un provetto strumentista.

Alessandro Besozzi fu infatti a Venezia nel maggio 1745; intervenne, insieme con il fratello Girolamo, fagottista, nell'esecuzione dell'*Olimpiade* di Ignazio Fiorillo, che fu rappresentata al San Samuele alla fine di quel mese.<sup>37</sup> Il loro intervento non era originariamente previsto, poiché essi suonarono nelle ultime recite dell'opera e, per consentirne la partecipazione, fu aggiunta un'aria, «Al caro bene», in sostituzione di quella originaria di Metastasio, «Se cerca, se dice», dell'atto II, scena ottava, affidata al personaggio di Megacle.<sup>38</sup> In un cartesino manoscritto, inserito tra le pagine dell'esemplare del libretto custodito presso la Biblioteca Marciana di Venezia, dopo il testo dell'aria sostitutiva, si legge: «La musica è fatta ch'è qualche tempo da Francesco Poncini o Ponchini parmegiano aggiustata però in qualche parte dal Fiorillo maestro ordinario dell'opera. I suonatori sono Alessandro e Girolamo Besozzi, fratelli, il primo d'oboè, il secondo di fagotto. Li quali sono al servizio del Re di Sardegna. Suonarono nelle ultime dieci recite accompagnando tutti e due la sodetta aria con universale aplauso,

<sup>37</sup> Se ne trova notizia nel ms. non paginato *Continuazione aggiunta esattissima al Catalogo stampato delli drammi musicali in seguito a quello stampato alla stagione dell'inverno ~~della primavera~~ dell'anno 1745 sino all'autunno dell'anno 1782*, ms. an. sec. XVIII (1745-1792), I-Mb, Racc. dramm. 5669 (ringrazio Giovanni Polin per la segnalazione), che costituisce un'integrazione ad ANTONIO GROPPPO, *Catalogo purgatissimo di tutti li drammi per musica recitatasi ne' teatri di Venezia dall'anno MDCXXXVII sin oggi [1767] da Antonio Groppo accresciuto di tutti li scenarii, varie edizioni aggiunte a drammi e intermedii, Venezia, 1741 [ma 1767]*, ms., I-Vnm, cod. it. cl. VII 8263 (=2362). Al n. 812 si trova infatti scritto: «Olimpiade | P. Metastasio M. di Francesco Ponchino o Poncini Parmigiano accomodata in qualche parte dal Fiorillo Maestro Ordinario dell'Opera [corretto: del Teatro] T. S. Samuele in 12 1748 [corretto: 1745] di pag. 48 Giunta di una carta volante nel fine di un'Aria mutata nell'atto secondo Scena VIII.» Vedi anche SARTORI, n. 16950; E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology* cit., p. 495. Sui musicisti della famiglia Besozzi, v. MARIE-THERÈSE BOUQUET, s.v. «Besozzi», in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1985, *Le Biografie*, I, pp. 512-514.

<sup>38</sup> Si veda anche l'esemplare del libretto presso la Raccolta drammatica Corniani Algarotti (I-Mb).

essendo stato il fagotto il più gradito».<sup>39</sup> Francesco Poncini Zilioli di Parma, è noto soprattutto per avere scritto la musica di un *Medo*, rappresentato a Milano nel 1747.<sup>40</sup>

Tale aria non è più reperibile, in quanto la partitura dell'*Olimpiade* conservata in Germania trasmette la versione proposta nel 1749-1750 a Braunschweig nel periodo in cui Fiorillo era al servizio del duca Carlo I.<sup>41</sup> Essa presenta le arie affidate al personaggio di Megacle modificate, probabilmente sulla base delle esigenze del nuovo interprete, Lucrezia Venturini Uberi di Venezia. Tra di esse, nell'atto I, scena settima, ve ne è una con oboe solista, «Saria piacer non pena», con testo ripreso dal *Demetrio* di Metastasio, ma è impossibile dire se ci sia un qualche rapporto musicale con quella



Fig. 4 - IGNAZIO FIORILLO, *L'Olimpiade*, atto I, scena 7:  
«Saria piacer non pena» (D-W, Cod. Guelf. 62 Mus. Hdschr.)

<sup>39</sup> Si trova tra le pp. 28-29 del libretto in I-Vnm, Dramm. 1063.7.

<sup>40</sup> SARTORI, n. 15328.

<sup>41</sup> Vedi le informazioni presenti nella scheda RISM ID no.: 451506108. Per il libretto, cfr. SARTORI, n. 16956.

inserita nell'*Olimpiade* del 1745. Il fagotto non è comunque esplicitamente indicato e le figurazioni affidate all'oboe, che sviluppa anche un disegno contrappuntistico con il primo violino, sono di corto respiro e non particolarmente interessanti<sup>42</sup> (v. Fig. 4).

Si potrebbe pensare che il grande successo riscosso da Alessandro Besozzi nel *Te Deum* di Jommelli abbia spinto l'impresario del San Samuele ad approfittare della sua presenza per farlo intervenire nell'*Olimpiade* di Fiorillo per accrescere l'afflusso di pubblico, insieme con il fratello Girolamo. Tuttavia, i dati disponibili e, soprattutto, l'indicazione del nome dei cantanti su alcune copie della partitura, sembrano indicare che il *Te Deum* fosse commissionato per un'altra occasione, ossia i festeggiamenti organizzati per l'incoronazione ad imperatore di Francesco I di Lorena, marito di Maria Teresa d' Austria, avvenuta il 13 settembre 1745; avvenimento particolarmente importante perché sanciva il ritorno della corona imperiale alla casata degli Asburgo. Il «Diario Ordinario» riporta, infatti, una corrispondenza da Venezia del 19 gennaio 1746, che riferisce: «Lunedì di questa settimana il Ministro Residente d'ambidue le Maestà Imperiali presso questa Ser.ma Republica Sig. Cavaliere Rutgeb fece le pubbliche feste ordinategli dalla sua Corte per l'Elezione, ed incoronazione di Sua Maestà Imperiale. In quella mattina fu Messa Pontificale, e Te Deum, nella Chiesa de Padri Gesuiti nobilmente apparata, cantata da Monsig. Suarez Vescovo di Feltre con musica, e concerti sceltissimi di voce, e stromenti migliori, sotto triplicati spari di mortaletti. [...]».<sup>43</sup>

Un esame della partitura, oltre le analogie evidenziate da Hochstein,<sup>44</sup> mostra comunque la possibile suggestione esercitata su Jommelli dall'arte di Alessandro Besozzi nell'aria «*Salvum fac*», in cui l'oboe duetta con la voce, sviluppando un'ampia melodia cantabile, intensamente espressiva. Per quello che mi è noto, e sulla base

<sup>42</sup> Ms. presso Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel.

<sup>43</sup> «Diario Ordinario», n. 4453 (9 febbraio 1746), notizia da Venezia, 19 gennaio 1746, p. 2 e seg.

<sup>44</sup> Ad esempio, il coro iniziale e finale presenta la stessa figurazione ai violini di *Domine ad adjuvandum me festina* (H.I.1); cfr. W. HOCHSTEIN, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714-1774)* cit., I, p. 333; II, pp. 207, 212.

delle opere superstiti, il compositore aveva sino a quel momento utilizzato lo strumento soltanto per rinforzare la sonorità dei violini, come avveniva di solito, ma anche in maniera più moderna per creare tocchi di colore in singoli passaggi; cito il suo uso nell'aria di Charmi «Quei moti che senti», della *Betulia liberata*, alle parole: «son flebili accenti, son grida interrotte». <sup>45</sup>

In «Salvum fac» egli lo utilizza come strumento solista <sup>46</sup> e ne esalta la dolcezza timbrica in un grande arco melodico, riacciandosi alla tradizione concertistica veneziana. L'aria, in Sol maggiore, ha un respiro amplissimo; il compositore è attento a sviluppare disegni che mantengono sempre vivo l'interesse, ed a livello ritmico ricorre talora a ritmi lombardi, o assimilabili a quel principio, che spostano l'attività sulla parte iniziale del tempo o della battuta (v. Es. 1). A livello armonico, crea con ritardi, talora doppi, momenti di tensione che determinano ambiguità, pur nel contesto

Es. 1 - NICCOLÒ JOMMELLI, *Te Deum* (1746): «Salvum me fac», batt. 1-5.

The musical score is for the first five measures of the aria «Salvum me fac» from Jommelli's *Te Deum*. It is written in G major and common time, with a tempo marking of *Adagio*. The score includes parts for Oboe, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, and Bassoon/Contrabassoon ([B.c.]). The Oboe part is the most active, featuring a melodic line with trills. The Violino I and II parts have a similar rhythmic pattern. The Viola part has a simple harmonic line. The Soprano part is mostly silent. The [B.c.] part has a rhythmic accompaniment starting with a piano (*p*) dynamic.

<sup>45</sup> Vedi N. JOMMELLI, *Betulia liberata* cit., p. 129.

<sup>46</sup> Anche Wolfgang Hochstein rileva l'eccezionalità nella produzione sacra di Jommelli dell'uso dell'oboe concertante; cfr. W. HOCHSTEIN, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714-1774)* cit., I, p. 333 e seg.

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

S.

B.c.

Es. 2 - N. JOMMELLI, *Te Deum* (1746): «Salvum me fac», batt. 6-10.

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

S.

B.c.

Ob. *cadenza*

VI. I *f* *p*

VI. II *f* [*p*]

Vla. *f*

S. Sal - vum fac po -

B.c. *f* *p*

di un movimento direzionale chiaramente orientato, sull'armonia impiegata. Si veda quello che accade nel seguente passaggio, dove, con il doppio ritardo o appoggiatura sul pedale di dominante, si crea un accordo di undicesima (v. Es. 2 nella pagina precedente).

Un momento struggente e di particolare intensità si ha quando, giunti sulla dominante, la stasi viene prolungata, mentre la melodia, che presenta figurazioni circolari, raggiunge il La<sub>4</sub>, nota più acuta scritta per la voce, ed Elisi avvia la cadenza, lasciandoci immaginare il prolungamento di «in aeternum» quasi all'infinito, al di fuori del tempo sensibile (v. Es. 3).

Sull'arte di questo castrato abbiamo una testimonianza di quando, all'età di circa quarant'anni, si esibisce a Londra nel 1761 sulle scene del King's Theatre;<sup>47</sup> di lui il poeta Thomas Grey ci lascia questo giudizio:

<sup>47</sup> Sulla presenza di Elisi a Londra e le opere da lui interpretate, v. DONALD BURROWS - ROSEMARY DUNHILL - JAMES HARRIS, *Music and theatre in Handel's world: the family papers of James Harris, 1732-1780*, Oxford - New York, Oxford University Press, 2002, pp. 354, 371, 449, 469.

Elisi is finer than anything that has been here in your memory, yet, as I suspect, has been finer than he is. He appears to be near forty, a little pot-bellied and thick-shouldered, otherwise no bad figure; his action proper, and not ungraceful. We have heard nothing, since I remember operas, but eternal passages, divisions, and flights of execution; of these he has absolutely none, whether merely from judgment, or a little from age, I will not affirm. His point is expression, and to that all the graces and ornaments he inserts (which are few and short), are evidently directed. He goes higher (they say) than Farinelli, but then this celestial note you do not hear above once in a whole opera, and he falls from this altitude at once to the mellowest, softest, strongest tones (about the middle of his compass) that can be heard.<sup>48</sup>

L'attenzione al ritmo di Jommelli, prima segnalata, trova ancora un momento di straordinaria originalità in «Te ergo quaesumus»,

Es. 3 - N. JOMMELLI, *Te Deum* (1746): «Salvum me fac», batt. 26-31.

<sup>48</sup> THOMAS GREY, *Essays and Criticisms [...]*, edited with introduction and notes by Clark Sutherland Northup, Boston and London, D. C. Heath & Company, 1911, p. 246.

28

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

S.

B.c.

num, us-que in ae-ter - num.

[f]

f

l'aria per alto affidata a Reginella, in *Mib* maggiore.<sup>49</sup> Ad essa si giunge attraverso il coro omofonico «*Iudex crederis*», che si avvia in *Fa* minore e si conclude sull'accordo di *Re* maggiore, che troverà risoluzione d'inganno soltanto sull'accordo iniziale dell'aria successiva. In «*Te ergo quaesumus*» (v. Es. 4) si ha una inversione della figurazione ostinata presente nel coro «*Dignare Domine*» dello stesso *Te Deum*, mutuata dall'episodio della *Betulia liberata* in cui il coro risponde con le parole «*Abbian castigo i rei*» all'invocazione di Ozia «*Pietà se irato sei*». Invece di quattro semicrome, di cui la prima è una pausa, seguita da un disegno discendente, si ha una figurazione ascendente affidata ai secondi violini, con l'ultima semicroma costantemente ribattuta; l'effetto che si crea è di assorta sospensione, in particolare quando le figurazioni non si distendono in arpeggi, ma si restringono in disegni che si sviluppano nell'ambito di una terza minore, in corrispondenza di «*praetiosus sanguine*». In questo episodio, innestato da una cadenza d'ingan-

<sup>49</sup> Su di essa si sofferma anche W. HOCHSTEIN, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714-1774)* cit., I, p. 333.

Es. 4 - N. JOMMELLI, *Te Deum* (1746): «Te ergo quaesumus», batt. 27-32.

21

VI. I

VI. II

Vla

A.

quos prae - tio - so san - gui-ne,

B.c.

♭7 :8 6 4 :8 ♭7

24

VI. I

VI. II

Vla

A.

prae - tio - so san - gui-ne re - - -

B.c.

♭7 ♭6 4 8 ♭7

no, per quattro battute i primi violini si bloccano su  $Mib_4$ , i secondi presentano un ostinato ritmico e melodico basato sulla ripetizione di  $Mib-Fa-Solb-Solb$  su un basso che scende da  $Dob$  a  $La$  *bequadro*, formando accordi di  $Dob$  maggiore,  $Mib$  minore in secondo rivolto, settima diminuita su  $La$  *bequadro*, con il canto che dà risalto sul terzo tempo, in questa battuta, alla sillaba accentata di «pretiòso»; essa viene intonata sul  $Fa$  su cui risolve la settima,  $Solb$ , dell'acordo diminuito, nota tuttavia che continua ad essere ribattuta dai

secondi violini. Finalmente la tensione armonica si scioglie sull'accordo di dominante di *Mib* maggiore. In queste modulazioni armoniche sembra di cogliere le raffinate sottigliezze timbriche che la voce di Reginella era in grado di produrre.

Secondo Burney, che lo sentì cantare a Londra nel 1746, quindi poco tempo dopo i suoi impegni veneziani, Reginella aveva circa cinquant'anni ed era sul viale del tramonto. Egli ci dice, tra l'altro:

In the autumn of this year, REGINELLI, an old but great singer, whose voice, as well as person, was in ruin, first appeared on our stage, in a pasticcio, called ANNIBALE IN CAPUA. This performer was now turned of fifty; his voice a *soprano*, but cracked, and in total decay; his figure tall, raw-boned, and gawky; but there were fine remains of an excellent school in his taste and manner of singing; indeed, he had some refinements in his embellishments and expression, that cannot be described, and which I have not since heard in any other singer. In a *cantabile*, his taste, to those who had places near enough to hear his *riffioramenti*, was exquisite; but the imperfections of his voice and figure disgusted those at a distance, to whose ears only the worst part of his performance arrived.<sup>50</sup>

Anche Sara Goudar testimonia che «*Reginelli* déploya beaucoup de douceur; mais il falloit l'entendre au clavessin, & non pas sur la scene. Il y a des figures si malheureuses qu'elles sont capables de faire oublier le plus grand talent»;<sup>51</sup> era infatti, come riporta Di Giacomo, molto richiesto per cantare nelle chiese e nei monasteri.<sup>52</sup>

Ricordavo all'inizio che il *Te Deum* si articola in dodici numeri, di cui sei affidati al coro, che viene trattato in maniera essenzial-

<sup>50</sup> CHARLES BURNEY, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*, Volume the Fourth, London, Printed for the Author, 1789, p. 454 e seg.

<sup>51</sup> *Œuvres mêlées de Madame Sara Goudar, angloise, tome second. Remarques sur la musique italienne & sur la danse*, Amsterdam, 1777, p. 16. Su Elisi dice: «Philippe Elisi aime les Ariettes qui rendent de guinées. Il fut deux fois en Angleterre pour chanter cette expression sur le théâtre de Hai-Market, & c'est en quoi il réussit» (p. 17).

<sup>52</sup> SALVATORE DI GIACOMO, *I quattro antichi conservatorii musicali di Napoli*, 2 voll., Palermo, R. Sandron, 1924-1928, II, p. 119 e seg.

mente omofonica, con il ricorso, ove opportuno, a figurazioni di tipo madrigalistico. Il rischio dell'eccessiva frammentazione (anche se siamo distanti dai 22 numeri di cui è costituito il *Te Deum* di Francesco Antonio Urio del 1700 circa)<sup>53</sup> viene evitato, oltre che con la ripetizione dello stesso materiale musicale per il coro iniziale e conclusivo, anche con l'omogeneità dei procedimenti armonici e ritmici prima segnalati, che vengono estesi anche alle sezioni corali.

<sup>53</sup> Su quest'opera, che Händel conosceva e da cui ricavò alcuni spunti per suoi lavori, v.: SEDLEY TAYLOR, *The Indebtedness of Handel to Works by Other Composers*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014 (first published 1906), pp. 117, 121, 129; DONALD BURROWS, *Handel and the English Chapel Royal*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 392-393, 396.