

GAETANO PITARRESI

«*Conquassabit capita in terra multorum*»:  
*il Dixit Dominus (1720) di Nicola Porpora*  
*ed altre stragi musicali barocche*

Tra i salmi davidici, il n. 109 *Dixit Dominus Domino meo*, è quello che, con efficace tecnica retorica, per affermare il sostegno di Dio ad un non meglio precisato signore suo protetto (che secondo le interpretazioni date nel Nuovo Testamento, altri non è che Gesù Cristo), allinea immagini di supremazia sui nemici, culminanti nei versetti, colmi di espressioni cruento: «*Dominus a dextris tuis: confregit in die iræ suæ reges. | Judicabit in nationibus, | Implebit ruinas, conquassabit capita in terra multorum*».<sup>1</sup> Questa sezione del testo si presta di conseguenza a stimolare nei compositori dell'età barocca, chiamati a realizzare versioni musicali del *Dixit* in occasione di festività importanti per l'ufficio dei Vespri, nel cui ambito era cantato come primo salmo, figurazioni che attingono a *tòpoi* ben collaudati, riconducibili allo stile concitato di monteverdiana memoria, o alla più remota *La Guerre* di Janequin e sue differenti incarnazioni; il tutto per rendere sonoramente evidente, grazie al ricorso alla esasperazione ritmica e frenesia delle voci, una scena apocalittica di stragi e morte.

Pur partendo da premesse simili, diverse sono le strategie adoperate dai musicisti per rendere tale quadro sconvolto e sconvolgente, anche in relazione alle esigenze della committenza

<sup>1</sup> «Il Signore è alla tua destra: abatterà i re nel giorno della sua ira. | Sarà giudice fra le genti, | Colmerà il mondo di rovine, sfracellerà per terra le teste di molta gente.»

ed in funzione delle forze esecutive impegnate. La maggior parte dei compositori preferisce ricorrere a procedimenti di tipo madrigalistico, puntando sulla contrapposizione di immagini: si asseconda il realismo descrittivo, parcellizzando il testo in sezioni in cui si esaltano gli aspetti drammatici, per realizzare un effetto di crescendo che culmina su «conquassabit capita in terra multorum». Altri cercano di cogliere e rendere complessivamente il significato dei due versetti prima citati, ma ne assorbono e in parte neutralizzano il carattere ricorrendo ad una scrittura che tende nel complesso ad una maggiore omogeneità, senza insistere eccessivamente su espressioni violente in cui il carattere simbolico viene considerato prevalente.

Il testo del salmo è stato messo in musica innumerevoli volte nel periodo in esame, e non di rado vi sono più versioni dovute ad uno stesso compositore per organici che variano dal coro con il sostegno del basso continuo, di durata non superiore a pochi minuti, ad esempi più estesi in stile concertante per soli, coro ed orchestra.<sup>2</sup>

Esemplificativo della prima categoria è il *Dixit Dominus* in sol minore H 197, un mottetto di Marc-Antoine Charpentier per coro a quattro voci (*dessus, hautes-contre, tailles, basses*) e basso continuo, risalente al 1680 ca., fornito di un preludio strumentale agli inizi del decennio successivo;<sup>3</sup> nel volgere di quegli anni (dal 1688 al 1698) egli fu maestro di musica presso la principale chiesa dei Gesuiti a Parigi, Saint Louis.<sup>4</sup> È articolato in quattro

<sup>2</sup> Si rimanda, per un quadro d'insieme, a PAUL-GERHARD NOHL, *Lateinische Kirchenmusiktexte: Geschichte - Übersetzung - Kommentar. Messe, Requiem, Magnificat, Dixit Dominus, Te Deum, Stabat Mater*, Kassel, Bärenreiter, 1996, pp. 155 sgg.

<sup>3</sup> Per le varie ipotesi sulla presenza del preludio aggiunto, v. JEAN DURON, *Des Vêpres de Marc-Antoine Charpentier?*, in *Marc-Antoine Charpentier, un musicien retrouvé, textes réunis par Catherine Cessac, Sprimont, Mardaga*, 2005, pp. 163-176: 165 sgg.

<sup>4</sup> Cfr. H. WILEY HITCHCOCK, s.v. «Charpentier, Marc-Antoine», in *New Grove Dictionary of Music and Musicians* [d'ora in poi NG], directed by Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001, V, pp. 504-528: 506.

sezioni e quella che inizia con «Dominus a dextris tuis», in cui appunto appaiono le immagini più violente, viene avviata da una voce solista di basso; si differenzia dalla precedente in tempo binario e sviluppata prevalentemente in stile sillabico ed in omofonia, per l'entrata in imitazione ravvicinata delle voci su «confregit», dove è richiesto il "tutti", procedimento che dà il senso dell'incalzare degli eventi, ed i successivi ampi melismi evidenziano i verbi «implebit» e «conquassabit». Una realizzazione estremamente elegante e misurata, che privilegia la scorrevolezza e la moderazione alla esibizione di plateali effetti drammatici; lo spazio riservato alla scrittura dissonante ed al cromatismo è ridotto a tocchi di colore, senza essere evidenziato, ed il rigore della pagina è temperato dalla sensibilità tonale e dal parco ricorso a figurazioni che si relazionano con il testo, di cui soprattutto si privilegia l'accurata scansione ritmica (v. Es. 1).

Nella seconda categoria, che adotta il moderno stile concertante, per solo/i, coro e orchestra, rientrano alcuni dei *Dixit*

Es. 1 – M. A. CHARPENTIER, *Dixit Dominus*, batt. 93-99, 114-117.

93

*Sd. seul*

*tous*

*tous*

*tous*

*tous*

Do - mi-nus, Do - mi-nus a dex-tris tu - is, con - fre - git, con - fre - git in  
 con - fre - git, con - fre - git, con - fre - git in  
 con - fre - git, con - fre - git in di - e, in  
 con - fre - git, con - fre - git in di - e, in  
 con - fre - git, con - fre - git in

4

114

*tous*  
con-quas - sa - bit, con-quas - sa - bit, con-quas -

*tous*  
con-quas - sa - bit, con-quas -

sa - bit, con-quas - sa - bit, con-quas - sa - bit, con-quas -

*tous*  
con-quas - sa - bit, con - quas - sa - bit

*tous*  
con-quas - sa - bit, con - quas - sa - bit

*Dominus* più noti, tra cui le versioni di Antonio Vivaldi, Alessandro Scarlatti e di Georg Friedrich Händel; ad essa appartiene anche il *Dixit* in si bemolle maggiore di Nicola Porpora. Se in questi lavori l'orchestra prevede due parti di violino, viola e basso continuo, altri, prevalentemente di ambiente veneziano o ad esso riconducibili, aggiungono oboi, trombe, corni e timpani, accentuando il carattere bellicoso di molti passaggi del testo con il ricorso a sonorità militari; tali sezioni talora contrastano vivamente con l'intonazione elegiaca (anch'essa tipicamente veneziana) di altri momenti. Così accade in un *Dixit* in sol maggiore di Antonio Lotti (1667-1740), forse composto per Dresda o Praga;<sup>5</sup> in maniera alquanto incongruente egli ricorre ad un anda-

<sup>5</sup> Si tratta del *Dixit* per 5 voci (SSATB), 2 oboi, archi, basso continuo («*Dixit Dominus* | a 13. | 2 Oboi. | Violin. princip | 2 Violini. | 2 Viole. | [sbarrato: Violoncello Solo.] | 2 Sopr: A. T. B. | Continovo. | et | organo | del Sig<sup>te</sup> Lotti»); parti mss. presso la Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B) Mus.ms. 13176/4 - RISM ID no.: 456014792, disponibili *online*. Lotti fu al Servizio della corte di Dresda nel periodo 1717-1719. Vedi GERHARD POPPE, *Venezianische Psalkompositionen in der Dresdner Hofkirchenmusik – liturgische Voraussetzungen, Bearbeitungspraxis und Sellung in Repertoire*, in *Psalmen: Kirchenmusik zwischen Tradition, Dramatik und Experiment*, herausgegeben von Helen Geyer und Birgit Johanna Waterson, Köln, Böhlau, 2014, pp. 343-353: 347. Su Lotti, la sua musica sacra e il periodo di

mento di siciliana per «confregit in die irae suae reges», con gli oboi che ne accentuano la connotazione patetica. Segue un episodio grave e dissonante su «Judicabit in nationibus», per poi finalmente giungere ad una scansione più mossa del tempo per il conclusivo «implebit ruinas, conquassabit capita in terra multorum». <sup>6</sup>

In modo analogo si comporta Zelenka nel suo *Dixit* in re maggiore del 1726 (ZWV 68), scritto per la corte di Dresda, in cui l'episodio viene liquidato rapidamente con l'intervento agitato del coro all'interno di un'aria per soprano con violino solista dal carattere quietamente malinconico, che si avvia su «Dominus a dextris tuis». <sup>7</sup>

In questi esempi, in definitiva, come nei *Dixit* di Alessandro Scarlatti (mi riferisco, in particolare, al *Dixit* in si bemolle maggiore) e di Händel, i versetti prima menzionati sono frazionati in sezioni musicali differentemente caratterizzate, talora per realizzare un contrasto espressivo immediato, talora per creare un *climax* drammatico ed emotivo; ma il loro succedersi trascura di cogliere un aspetto fondamentale, ben messo in evidenza dalla concezione più unitaria della versione di Porpora, ossia il dispiegarsi inevitabile della giustizia divina che sconfigge il nemico, con la conseguente affermazione della supremazia di chi combatte con il favore del Signore.

Per mettere a confronto realizzazioni omogenee riguardo le forze esecutive impiegate ed evidenziare l'originalità dell'approccio di Porpora in questo suo lavoro del 1720, per Soprano, Alto, Tenore, Basso, coro SATB, due parti di violino, viola e

servizio a Dresda, v. BENJAMIN BYRAM-WIGFIELD, *The Sacred Music of Antonio Lotti: Idiom and Influence of a Venetian Master*, PhD thesis The Open University, 2016, pp. 54 sgg. (disponibile *online*); si tratta del primo dei due *Dixit* di Lotti in sol maggiore, indicato come n. 77 (cfr. *ivi*, p. 82, 200 sgg.).

<sup>6</sup> Cfr. parti mss. *online*.

<sup>7</sup> Cfr. JAN DISMAS ZELENKA, *Dixit Dominus in re maggiore*, per S, A, T, B, Coro SATB, ob I-II, vl I e II, vla, bc. Ms. aut.: D-Dl, Mus. 2358-D-61,1 (disponibile *online*); Zelenka si ritiene essere stato allievo di Lotti.

basso continuo, propongo una tabella (v. pag. successiva) in cui presento l'articolazione anche nel *Dixit* in si bemolle maggiore, di Alessandro Scarlatti, la cui data di composizione non è nota, e di Händel, del 1707, sulla cui derivazione dal *Dixit*, o influsso sul *Dixit* di Scarlatti ancora si discute, per alcune analogie riscontrabili.<sup>8</sup>

Non si conosce molto sulle circostanze che hanno determinato la commissione a Porpora di quest'opera, la prima di cui sia nota la datazione nel catalogo delle sue composizioni liturgiche. È stata trasmessa da quattro copie manoscritte, e due di esse recano l'indicazione dell'anno 1720;<sup>9</sup> la prima di esse, del XVIII secolo, è presso l'Österreichische Nationalbibliothek e fa parte del Fondo Raphael Georg Kiesewetter.<sup>10</sup> Nella scheda della biblioteca è segnalata come autografa ed in effetti sul frontespizio del ms., al titolo «Dixit Dominus | a quattro voci concertato con Violini, Viola e Basso» è stato successivamente aggiunto l'aggettivo "originale"; quando l'incartamento è stato rilegato, sul nuovo frontespizio fu apposta la dizione «Partitura originale autografa», in seguito tuttavia ricoperta con una striscia di carta. Il manoscritto in effetti è stato realizzato da copisti, ma altre mani – forse anche dello stesso Porpora – sono intervenute per ripetere indicazioni di andamento o aggiungere ulteriori annotazioni, non sempre decifrabili.

<sup>8</sup> Cfr. CHESTER L. ALWES, *A History of Western Choral Music: from Medieval Foundations to the Romantic Age*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 263. Per un confronto tra le versioni di Scarlatti e Händel, v. JOHN STEELE, *Dixit Dominus: Alessandro Scarlatti and Handel*, «Studies in Music» (Australia), VII, 1973, pp. 19-27; J. MERRILL KNAPP, *Händel's Roman Church Music*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di Nino Pirrotta e di Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 15-27.

<sup>9</sup> Cfr. WILLIAM MICHAEL HIENZ JR., *The Choral Psalms of Nicola Porpora*, D.M.A., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1980, p. 118 e nota. Le fonti sono le seguenti: 1) A-Wn, SA 67 G 33. Sul frontespizio: "Ex. Coll. R. Kiesewetter." 2) D-MÜs, SANT Hs 3306. Sul frontespizio: "Roma, 1720. Per il Contestabile Colonna." 3) GB- Lcm, 504. 4) I-Nc, M.R. 1173/303 (parti).

<sup>10</sup> A-Wn, SA 67 G 33.

Tabella 1 – Articolazione dei *Dixit* di A. Scarlatti, Händel e Porpora.

| <b>Alessandro Scarlatti</b><br><i>Dixit a quattro voci concertato</i><br>Sib maggiore<br>VI I-II-III, SATB, SATB coro, bc  | <b>G. F. Händel</b><br><i>Dixit Dominus</i> (1707)<br>Sol minore<br>VI I-II, vla I-II, SSATB, SSATB coro,<br>bc   | <b>Nicola Porpora</b><br><i>Dixit a quattro voci concertato</i><br><i>Con violini, viola e basso</i> (1720)<br>Sib maggiore<br>VI I-II, vla, SATB, SATB coro, bc |
|--|---|--|
| 1. <i>Dixit Dominus</i><br>Spiritoso<br>C Sib magg<br>Solisti e coro   | 1. <i>Dixit Dominus</i><br>----<br>C Sol min<br>Solisti e coro  | 1. <i>Dixit Dominus</i><br>Allegro (con spirito)<br>C Sib magg<br>Solisti e coro   |
| 2. <i>Virgam virtutis</i><br>Allegro<br>C Fa magg<br>S solista   | 2. <i>Virgam virtutis</i><br>-----<br>C Sib magg<br>A solo + bc   | 2. <i>Virgam virtutis</i><br>Andantino<br>3/4 Sol min<br>S e coro  |
| 3. <i>Tecum principium</i><br>Allegro<br>12/8 Re min<br>A solo   | 3. <i>Tecum principium</i><br>Allegro<br>3/4 Do min<br>S solo   | 3. <i>Tecum principium</i><br>Andante<br>C Re min --> La min<br>T solo   |
| 4. <i>Iuravit</i><br>Andante<br>C Sol min<br>Solisti e coro<br><br><i>Et non penitebit</i><br>3/4 Mib magg<br><br><i>Tu es sacerdos</i><br>C Mib magg – Do min                           | 4. <i>Iuravit</i><br>Grave<br>C → Sol min<br>SSATB<br><br><i>Et non penitebit</i><br>(Allegro)<br>3/4 Sol min<br><br>5. <i>Tu es sacerdos</i><br>C Sib magg<br>Coro |  |
| 5. <i>Dominus a dextris</i><br>Andante<br>3/4 Sol min<br>B solo  | 6. <i>Dominus a dextris</i><br>3/4 Re min<br>Coro + B   | 4. <i>Dominus a dextris</i><br>Allegro<br>C Fa magg.<br>Solisti e coro   |
| 6. <i>Iudicabit in nationibus</i><br>Andante<br>C Mib magg<br>Solisti e coro<br><br><i>Implevit ruinas</i><br>Allegro<br>3/4<br><br><i>Conquassabit</i><br>Allegro<br>C Do min – Fa magg | <i>Iudicabit in nationibus</i><br>C<br><br><br><br><i>Conquassabit</i><br>3/4   |  |

|  |  |  |
|--|--|--|
| <p>7. <i>De torrente</i><br/>Andante<br/>3/4 Re min<br/>SA</p> <p><i>Propterea</i><br/>C</p>   | <p>7. <i>De torrente</i><br/>Adagio<br/>C Do minore<br/>SI-SII soli, T-B (coro)</p>                              | <p>5. <i>De torrente</i><br/>Allegro non troppo<br/>C Re min.<br/>B solo</p>   |
| <p>8. <i>Gloria</i><br/>Allegro<br/>C Sol min<br/>Solisti e coro</p> <p><i>Et in secula</i><br/>Alla breve<br/>Sib magg<br/>Fuga</p> | <p>8. <i>Gloria</i><br/>C Sol min<br/>Coro</p> <p><i>Et in saecula</i><br/>Allegro<br/>C Sol minore<br/>Coro</p> | <p>6. <i>Gloria</i><br/>Adagio<br/>C Sol min<br/>Coro</p> <p>7. <i>Sicut erat</i><br/>Allegro (Tempo I)<br/>C Sib magg.</p> <p>8. <i>Amen</i><br/>Allegro (Tempo I)<br/>Alla breve - Sib magg.</p> |

Tra coloro che sostengono l'olografia sia pur parziale del manoscritto vi è Everett Sutton;<sup>11</sup> il confronto, tuttavia, con un sicuro autografo cronologicamente vicino, come quello del *Martirio di Santa Eugenia* del 1721, non consente di accogliere la sua affermazione (v. Figg. 1-2).

Non si ha motivo di dubitare della data 1720 che appare a c. 1<sup>v</sup> di seguito all'indicazione di andamento del primo brano: «Allegro (con spirito) 1720». Essa è confermata dalla copia ottocentesca presso la biblioteca di Fortunato Santini oggi a Münster;<sup>12</sup> l'annotazione ivi presente è: «Roma, 1720, per il contestabile Colonna». Secondo la scheda RISM la copia è stata realizzata dallo stesso Santini,<sup>13</sup> anche se non è possibile precisare se egli abbia fedelmente trascritto quanto riportato nella fonte da lui utilizzata a proposito del committente, o sia interve-

<sup>11</sup> EVERETT L. SUTTON, *The Solo Vocal Works of Porpora: An Annotated Thematic Catalogue*, Ph. Doctoral Dissertation, University of Minnesota, 1974, p. 102 (per Sutton l'olografia è evidente dalla quarta battuta di p. 24).

<sup>12</sup> D-MÜs, SANT Hs 3306.

<sup>13</sup> RISM ID no. 451012434.

Fig. 1 – N. PORPORA, *Dixit Dominus*, A-Wn, ms. SA 67 G 33.



Fig. 2 – N. PORPORA, *Il Martirio di Santa Eugenia*, GB-Lbl Add. 14123.

This image shows a page of handwritten musical notation for the opera 'Il Martirio di Santa Eugenia' by Nicola Porpora. The page is numbered '13. 870.' and '1721.' in the top left corner. It features seven staves of music. The top two staves are for Violini (Violins), with the tempo marking 'Allegro' written above them. The third staff is for Trombe o Obbe. (Trumpets or Oboes). The fourth and fifth staves are for other instruments. The sixth and seventh staves are for the basso continuo, with the lyrics 'Santo Maria a voi Profeti na a voi Sacerdota questa nuova Dei - ta' written below them. The notation is in brown ink on aged paper.

nuto con integrazioni, forse perché tale fonte proveniva dalla biblioteca personale del contestabile Colonna.<sup>14</sup>

Nel 1720 contestabile del Regno di Napoli era Fabrizio (1700-1755), che univa a questo titolo anche quelli di duca di Paliano, cavalier del Toson d'oro, ambasciatore straordinario perpetuo di S.M.C.C., e di principe del soglio pontificio.<sup>15</sup> Era figlio di Filippo II e di Olimpia Pamphilj, nonché nipote del cardinale Carlo Colonna, al quale, sulla base di documentazione concernente anni precedenti, sembrerebbe più logico riferire la committenza di un brano, come il *Dixit*, che avrebbe potuto essere eseguito a Roma in occasione della festa della Madonna del Carmine, celebrata ogni anno con sfarzo il 16 luglio nella chiesa di Santa Maria di Montesanto in Piazza del Popolo. Su tale chiesa Carlo e la casata Colonna esercitavano il loro patronato; le celebrazioni avevano inizio con i vesperi della sera precedente ed i documenti provenienti dal fondo Bolognetti, recentemente pubblicati da Luca Della Libera e José Maria Dominguez,<sup>16</sup> hanno consentito di far luce sulle ingenti spese sostenute dall'abate Carlo, dal 1706 nominato cardinale da Clemente XI, per tale festività a partire dal 1692. Ma se il riferimento a Carlo Colonna è nella maggior parte dei casi esplicito, altre volte nei documenti

<sup>14</sup> Tale possibilità è stata avanzata in una comunicazione privata da Chiara Pelliccia, che ha studiato i documenti dell'archivio Colonna precedenti il 1715, attualmente custoditi presso la biblioteca del monastero di Santa Scolastica a Subiaco. Sono molto grato alla dott.ssa Pelliccia per avere condiviso con me le sue ricerche.

<sup>15</sup> Cfr. *Roma sacra, e moderna già descritta dal Pancirolo ed accresciuta da Francesco Pusterla [...] e di nuovo con somma diligenza, e studio ampliata, e riordinata da Gio: Francesco Ceconi*, Roma, Nella Stamperia del Mainardi, [1725], p. 729.

<sup>16</sup> Cfr. LUCA DELLA LIBERA - JOSÉ MARÍA DOMINGUEZ, *Nuove fonti per la vita musicale romana di fine Seicento: il Giornale e il Diario di Roma del fondo Bolognetti all'Archivio Segreto Vaticano*, in *La musique à Rome au XVIIe siècle. Études et perspectives de recherche, études réunies par Caroline Giron-Paniel et Anne-Madeleine Goulet*, Rome, École française de Rome, 2012, pp. 121-185: 132-133.

si dice più genericamente che: «La festa del Carmine fu solennizzata a Monte Santo dalla casa Colonna con la solita pompa», come accadde nel 1702.<sup>17</sup>

Tra i musicisti di primo piano chiamati a prestare la loro opera in queste occasioni si annoverano i nomi di Arcangelo Corelli, Giovanni Paolo Colonna, di famosi virtuosi di canto e dello stesso Händel, che diresse la musica, senz'altro da lui composta, per la festa del 1707<sup>18</sup> e dell'anno successivo.<sup>19</sup>

Se effettivamente il riferimento come committente del *Dixit Dominus* di Porpora a Fabrizio Colonna è corretto, cosa può avere spinto costui ad agire in prima persona? La consultazione dei giornali dell'epoca, ed in particolare del *Chracas* e degli *Avvisi ordinari e straordinari*, non fornisce elementi utili; nel 1720 le cronache romane furono in gran parte monopolizzate da Michele Federico d'Althan, futuro viceré di Napoli e consigliere di stato dell'imperatore, nonché ministro plenipotenziario presso la Santa Sede, che giunse a Roma per ricevere il cappello cardinalizio. Fece il suo ingresso solenne e ufficiale in città, dove già si trovava da alcune settimane, il 18 agosto e si recò dal papa

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>18</sup> Cfr. DONALD BURROWS, *Handel*, second edition, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 38, n. 22; notizia ricavata da una annotazione del 15 luglio 1707 presente nel diario del principe Anton Ulrich di Sassonia-Meiningen.

<sup>19</sup> L. DELLA LIBERA - J. M. DOMINGUEZ, *Nuove fonti cit.*, p. 133. Al nome del cardinale Carlo Colonna è collegata la nota partecipazione di Händel alla festa della Madonna del Carmine del 1708, durante la quale probabilmente Alessandro Scarlatti suonava l'organo del secondo coro: cfr. HANS JOACHIM MARX, *Händels lateinische Kirchenmusik und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext*, «Göttinger Händel-Beiträge», V, 1993, pp. 102-144: 131. Si è incerti se il *Dixit* di Händel sia stato proposto per la festa del 16 luglio 1707 per i Vespri; esso era già stato scritto nell'aprile dello stesso anno; cfr. D. BURROWS, *Handel cit.*, pp. 36-38. Secondo alcuni studiosi, esso non ha relazione con la festa della Madonna del Carmine, ma venne composto per essere cantato a Frascati alla presenza dell'ambasciatore spagnolo Don Pedro Tellez, duca di Uzeda, il 1 maggio 1707, per celebrare la festa di San Filippo e San Giacomo; cfr.

scortato da una lunga teoria di 103 carrozze;<sup>20</sup> nei giorni seguenti ricevette e restituì visite alle principali famiglie patrizie romane, e il 4 settembre festeggiò il compleanno dell'imperatrice Elisabetta offrendo agli invitati un sontuoso ricevimento e come intrattenimento musicale una cantata di Pietro Paolo Bencini su testo di Silvio Stampiglia.<sup>21</sup>

In quell'anno il nome del cardinale Colonna è pressoché assente dalle cronache, mentre viene citato nel 1719 per un fatto spiacevole: probabilmente all'inizio dell'estate fu colpito da un morbo chiamato mal di punta o di puntura (ossia polmonite o pleurite) e le sue condizioni di salute si aggravarono sino a far temere per la sua vita, tanto che nei primi giorni di luglio gli venne somministrata l'estrema unzione.<sup>22</sup> Riuscì a ristabilirsi e la sua guarigione fu celebrata dal citato Stampiglia, poeta che godeva della protezione di casa Colonna, con un sonetto pubblicato nel volume ottavo delle *Rime degli Arcadi*.<sup>23</sup> Fu forse da quell'anno in poi che il nipote Fabrizio si fece carico della commissione delle musiche per la festa del Carmine, anche come

JONATHAN KEATES, *Handel. The Man and His Music*, London, The Bodley Head, 2008, p. 27.

<sup>20</sup> Vedi *Relazione dell'entrata fatta in Roma il di' 18. Agosto. 1720 dall'Eminentissimo, e Reverendissimo Prencipe Michele Federico della S. Romana Chiesa Prete Cardinale de' Conti D'Althann [...]*, «Il Corriere Ordinario», Foglio straordinario, 18 settembre 1720, c. 158.

<sup>21</sup> «Componimento per musica da cantarsi nel giorno del gloriosissimo nome della sacra cesarea cattolica real maestà dell'imperatrice Elisabetta Christina per comando dell'eminentissimo, ... cardinal Michele Federico d'Althann ... Poesia di Silvio Stampiglia tra gli Arcadi Palemone Licurio poeta di sua maestà ... Musica di Pietro Paolo Bencini maestro di Cappella dell'imperial chiesa di S. Maria dell'Anima &c. In Roma : nella stamperia del Komarek, 1720» (cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1994, n. 6086)

<sup>22</sup> «Il Corriere ordinario», 19 luglio 1719, c. 122 (Roma, 1 luglio).

<sup>23</sup> *Rime degli Arcadi*, Tomo ottavo, Roma, Antonio de' Rossi, 1720, p. 258: «Ahi come io vidi impetuosa, e fiera». Per la Ricuperata salute dell'Eminentissimo Signor Cardinale Carlo Colonna.

deferente omaggio alla Madonna, in considerazione del fatto che nel 1720 la moglie, Caterina Salviati, era incinta e sperava di portare a termine la gravidanza dopo due tentativi sfortunati.<sup>24</sup>

Tale ipotesi non viene tuttavia avvalorata dallo spoglio dei documenti contabili per il 1720 del contestabile Fabrizio, gentilmente effettuato da Chiara Pelliccia da me interpellata, né si trova nelle carte alcun riferimento a Porpora, per cui la commissione da parte del cardinale Carlo appare tuttora la più probabile. Come mi riferisce la studiosa, alla morte del cardinale, avvenuta nel 1739, i suoi libri confluirono nella biblioteca del ramo principale della casata; essa sarebbe poi andata dispersa dopo il 1820, epoca della morte dell'allora contestabile Filippo III. Santini potrebbe aver copiato la composizione che si trovava tra i libri di quest'ultimo Colonna e aver ritenuto che la sua committenza fosse ascrivibile a un precedente contestabile.

Per ritornare a Porpora, il compositore fu senz'altro a Roma in occasione della stagione di carnevale 1721, quando nel Teatro del conte Alibert furono dati il suo *Eumene* e l'*Artaserse*, un pasticcio, quest'ultimo, su libretto di Francesco Silvani di cui Porpora curò l'assemblaggio.<sup>25</sup> In quel volgere di mesi, se effettivamente il *Dixit* fu eseguito il 16 luglio, o per i Vespri del giorno precedente, il compositore dovette fare la spola tra Napoli e Roma, ammesso che la sua presenza a Roma fosse richiesta per l'ese-

<sup>24</sup> «Il Corriere Ordinario», 4 settembre 1720 (Roma, 17 agosto: «Il Vaiuolo fa grande Stragge de' Fanciulli in questa Città, e n'è stata attaccata anco la Contestabilessa Colonna gravida di 5 Mesi». Le nozze erano state celebrate da Stampiglia, nel predetto volume, con due sonetti scritti «Per lo Sposalizio dell'Eccellentissimo Signor D. Fabbrizio Colonna Principe del Soglio Pontificio, e gran Contestabile del Regno di Napoli coll'Eccellentiss. Signora Duchessa D. Caterina Salviati», in *Rime cit.*, pp. 257-258.

<sup>25</sup> Cfr. ALBERTO DE ANGELIS, *Il Teatro Alibert o Delle Dame nella Roma Papale (1717-1863)*, Tivoli, A. Chicca, 1951, pp. 137-138; SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana, vol. II, (1701-1750). Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750 [...]*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1997, pp. 166-167.

cuzione del *Dixit*, poiché il 4 settembre 1720 a Napoli, nel palazzo di Antonio Carmine Caracciolo, principe di Torella, fu data la sua serenata *L'Angelica*.<sup>26</sup>

Per dovere di completezza, cito comunque l'opinione di Hienz, che interpretando in modo erroneo le indicazioni presenti nel frontespizio della copia realizzata dal Santini, ritiene il riferimento a Colonna pertinente alla chiesa di Santa Maria della Colonna di Napoli, annessa al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo dove Porpora si era formato.<sup>27</sup>

Se in questo caso la sua ipotesi non è attendibile, gli si deve una buona analisi del *Dixit*, che trascrive interamente e di cui evidenzia la forma ad arco, con l'appendice dell'«Amen» sviluppato in forma di fuga. Il movimento iniziale e il «Sicut erat in principio» utilizzano infatti la stessa musica e la struttura simmetrica vede come chiave di volta il coro «Dominus, a dextris tuis», preceduto e seguito da arie virtuosistiche affidate al tenore e al basso e da altri brani corali. Quello che emerge dall'insieme dell'opera, ed in particolare dal coro centrale, è già una concezione classica della forma, in cui gli elementi drammatici sono inglobati in una sintesi di ampio raggio.

La si può meglio valutare accostandola alle realizzazioni di Alessandro Scarlatti e di Händel (v. Tab. 1). Nel primo maestro i versetti in questione danno origine a due numeri: il «Dominus a dextris tuis» è un Andante per basso solista in sol minore, in tempo ternario, cui segue «Iudicabit», per solisti e coro, in più sezioni, che inizialmente mantiene lo stesso andamento del brano precedente, ma si sviluppa in tempo ordinario nella tonalità di mi bemolle maggiore; con «Implebit ruinas» si ha

<sup>26</sup> Si rimanda all'introduzione all'edizione: NICOLA PORPORA, *L'Angelica, Serenata a sei voci e strumenti su testo di Pietro Metastasio*, edizione critica a cura di Gaetano Pitarresi, Palermo, Ranieri & Alfieri, 2002 (Università degli studi di Palermo, collana «Dafni», 8).

<sup>27</sup> W. M. HIENZ JR., *The Choral Psalms* cit., p. 118: «"Roma, 1720. Per il Cantabile Colonna."».

un'accelerazione dell'andamento, segnato come Allegro, e il tempo diventa ternario. Il «Conquassabit» conclusivo di questa sezione del salmo è sempre un Allegro, ma in tempo ordinario; la cadenza finale è in fa maggiore, cui si giunge dopo un avvio in do minore. I procedimenti adottati da Scarlatti conferiscono un notevole impeto alla pagina, che culmina nel furente «Conquassabit». Questo *modus operandi* è tipico del compositore: per esaltare gli aspetti drammatici, egli infrange l'equilibrio formale e in altre sue opere, all'occorrenza, lascia in sospeso un'aria col "da capo" o, con estremo realismo, tronca la parola in bocca a un personaggio, come avviene in un recitativo della *Vergine addolorata*, quando echeggia il suono della tromba che segna l'avvio del corteo dei condannati alla crocifissione.<sup>28</sup>

In Händel si assiste ad un'articolazione analoga, con alternanza di tempo ternario e ordinario e varietà di scrittura. Il «Dominus» si avvia presentando diverse combinazioni di voci solistiche in scrittura imitativa su basso passeggiato; il movimento armonico, dall'iniziale re minore, tocca fa maggiore, do maggiore, la minore, per sfociare in re minore nella scandita declamazione affidata al coro del verbo «Conquassabit», quasi a voler rappresentare l'obnubilamento e disintegrazione mentale dei nemici, più che fisicamente la frantumazione delle ossa del cranio (v. Es. 2). Il procedimento adottato richiama quello presente nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi, nel passaggio in cui il Testo canta: «non danno i colpi hor finti hor pieni», con le parole spezzettate in sillabe scandite e isolate, come tagliate dai fendenti delle spade dei due

<sup>28</sup> GAETANO PITARRESI, *Alessandro Scarlatti tra devozione e passione: La Vergine addolorata e Il Trionfo dell'onore (1717-1718)*, in *Devozione e passione. Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 8-9 ottobre 2010), a cura di Nicolò Maccavino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013, pp. 267-302: 278-279. Per la partitura, si rimanda ad ALESSANDRO SCARLATTI, *La Vergine addolorata. Oratorio in due parti (Napoli 1717)*, edizione critica a cura di Gaetano Pitarresi, Bologna, Ut Orpheus, 2016.



contendenti. Sebbene manchino in Händel all'inizio le pause che accentuano la frammentazione delle parole, le semiminime ribattute hanno sostanzialmente lo stesso effetto, che si accresce in conclusione di episodio, dove le pause sono presenti. Si giunge infine alla cadenza conclusiva in fa maggiore.

Porpora articola in un unico episodio – un Allegro in tempo ordinario, in fa maggiore (la dominante della tonalità d'impianto dell'intero *Dixit*) –, i due versetti e, come prima accennavo, realizza una pagina dal forte impatto drammatico, creando una struttura tripartita potente ed equilibrata in cui ogni elemento del discorso musicale, a livello armonico, ritmico e melodico, assume una funzione tematica e interagisce strettamente con gli altri. Si veda il ruolo svolto, sotto l'aspetto ritmico, dalla figurazione anacrusica di tre semicrome al basso continuo, che nella sezione conclusiva accelera e riprende la figurazione acefala di tre crome presente nella stessa parte; questa, a sua volta, richiama le tre battute iniziali del brano basate sull'accordo di tonica, quasi un gigantesco levare che sfocia sulla dominante. Si notino inoltre la vitalità delle quartine oscillanti di semicrome nelle parti vocali, come lo slancio impresso dai ripetuti intervalli di quarta, quinta ed ottava del basso continuo, dall'alternarsi insistito delle armonie di dominante e tonica in un percorso lineare che privilegia concatenazioni accordali che appaiono incanalate in un flusso inevitabile, con un percorso armonico che dalla tonica fa maggiore porta alla dominante do maggiore (dove su «*Iudicabit*» si riprende il materiale musicale iniziale), poi a la minore, re minore, do maggiore ed infine fa maggiore. Se tipico dello stile classico è la capacità di incorporare e sublimare le tensioni drammatiche, Porpora in questa pagina vi si accosta moltissimo (v. trascr. in Appendice).

Di notevole livello sono anche le altre sezioni del *Dixit*, come l'aria affidata al tenore, «*Tecum principium*», che presenta figurazioni in terzine che saranno tipiche dello stile galante (v. Es. 3); sul ms. a Vienna sono state aggiunte indicazioni che la presentano come un'aria col "da capo". La vocalità sembra concepita per esaltare le qualità di un grande virtuoso; viene in



mente il nome di Annibale Pio Fabbri, tra gli interpreti di punta della stagioni romane presso il teatro d'Alibert negli anni 1720 e 1721.<sup>29</sup>

Per quello che riguarda la scrittura contrappuntistica rigorosa, Porpora si cimenta nell'«Amen» finale in una fuga in cui ricorre a variazioni ritmiche del soggetto, anche presentato in una specie di stretto; si notano inoltre episodi che hanno il ruolo di divertimenti, su temi derivati dal soggetto o dalla sua coda. In prossimità della conclusione il soggetto è presentato in aumentazione e la fuga quindi sfocia in un lungo pedale.

Porpora aveva avuto modo di mostrare la sua perizia contrappuntistica anche in precedenza, in alcuni brani dell'oratorio *Il Trionfo della Divina Giustizia* del 1716, ed in particolare nell'aria «Occhi mesti, afflitti lumi», accompagnata da un quartetto d'archi.<sup>30</sup> Essa è un esempio interessante di coniugazione della forma dell'aria col "da capo" e della fuga, il cui soggetto mostra affinità con quello della fuga n. 8 in re diesis minore del I libro del *Clavicembalo ben temperato*. La sezione B dell'aria assume il ruolo che i divertimenti hanno nella fuga.

Per concludere, tra i sei *Dixit* composti da Porpora, secondo il catalogo Hienz, l'altro che è possibile datare risale al 1745, al periodo in cui egli ricopriva la carica di maestro di cappella del coro di fanciulle dell'Ospedaletto a Venezia; in sol maggiore, è composto infatti per voci femminili, con Soprano ed Alto solisti e coro a quattro voci (due Soprani e due Alti); l'accompagnamento è per archi e continuo. Questo *Dixit* può gettare nuova luce su un imbarazzante *affaire*: si ricorderà che proprio in quel-

<sup>29</sup> Cfr. C. SARTORI, *I libretti cit.*, VII, p. 258.

<sup>30</sup> Cfr. NICOLA PORPORA, *Il Trionfo della Divina Giustizia ne' tormenti e morte di Gesù Cristo*, edizione critica a cura di Gaetano Pitarresi, Bologna, Ut Orpheus, 2014, pp. 140 sgg.; si veda anche GAETANO PITARRESI, *I 'Drammi sacri' di Nicola Porpora del periodo napoletano*, in *Nicola Porpora musicista europeo. Le corti, i teatri, i cantanti, i librettisti*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 3-4 ottobre 2008), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2011, pp. 121-157.

l'anno il compositore fu costretto a difendersi dall'accusa di aver utilizzato nei salmi scritti per il *Vespro della Beata Vergine*, proposti per la Festa dell'Assunta del 1744, musica composta in precedenza per l'Ospedale della Pietà, dove nel 1742-43 aveva ricoperto un incarico analogo.<sup>31</sup> I componenti del Consiglio dell'Ospedaletto, ai quali Porpora indirizzò una lettera risentita, non presero alcun provvedimento; ciò non toglie che il compositore possa aver riutilizzato musica risalente agli anni napoletani o romani, sconosciuta quindi ai veneziani. Basandosi su questa ipotesi, Kurt Markstrom ha pubblicato di recente un'edizione dei *Vespri* del 1744, aggiungendo ai salmi *Laetatus sum*, *Nisi Dominus* e *Lauda Jerusalem*, sicuramente scritti da Porpora per quell'occasione, anche un adattamento per sole voci femminili di un *Dixit Dominus* in fa maggiore per voci miste di cui sono conservate le parti a Napoli.<sup>32</sup>

Non è possibile dire con certezza se Porpora abbia effettivamente riciclato per i vesperi del 1744 quel *Dixit*; ma, forse per la stessa festività dell'anno successivo, il dubbio diventa certezza. Se confrontiamo i due «Dominus» presenti nelle versioni del 1720 e del 1745, a parte l'adattamento per coro di sole voci femminili del secondo e una stesura più snella, notiamo infatti una stretta parentela almeno in questa sezione: Porpora prima di comporla, consultò senz'altro i vecchi manoscritti (v. Ess. 4-5); una prassi comune per l'epoca, cui ricorse, tra gli altri, per i suoi *Dixit* lo stesso Vivaldi.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Cfr. KURT MARKSTROM, *Porpora Vespers 1744*, in *Nicola Porpora musicista europeo* cit., pp. 205-225.

<sup>32</sup> Cfr. NICOLA PORPORA, *Vespers for the Feast of the Assumption. A Reconstruction of the 1744 Service at the Ospedaletto in Venice*, edited by Kurt Markstrom, Middleton, A-R Editions, 2015.

<sup>33</sup> Cfr. MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1995, p. 132; ID., *One Composer, One Psalm, One Key, Three Settings: Vivaldi and the "Dixit Dominus"*, «Studi Vivaldiani», VI, 2006, pp. 77-104.

Es. 4 – N. PORPORA, *Dixit Dominus* (1720): *Dominus a dextris tuis*,  
batt. 1-3.

**Allegro**

Violino I  
Violino II  
Viola  
Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso  
Bc

Tutti

Do - mi - nus a dex - tris  
Do - mi - nus a dex - tris  
Do - mi - nus a dex - tris  
Do - mi - nus a dex - tris

Es. 5 – N. PORPORA, *Dixit Dominus* (1745): *Dominus a dextris tuis*,  
batt. 1-5.

Violino I  
Violino II  
Viola  
Soprano I  
Soprano II  
Alto I  
Alto II  
Basso

Do - mi - nus, Do - mi - nus a de - xtra tu - is con - fre - git in di - e i - rac tu - ac re -  
Do - mi - nus, Do - mi - nus a de - xtra tu - is con - fre - git in di - e i - rac tu - ac re -  
Do - mi - nus, Do - mi - nus a de - xtra tu - is con - fre - git in di - e i - rac tu - ac re -  
Do - mi - nus, Do - mi - nus a de - xtra tu - is con - fre - git in di - e i - rac tu - ac re -

APPENDICE

N. PORPORA, *Dixit Dominus* (1720): n. 4 - *Dominus a dextris tuis.*

**Allegro**

Violino I

Violino II

Viola

Tutti

Soprano  
Do - mi - nus a dex - tris

Alto  
Do - mi - nus a dex - tris

Tenore  
Do - mi - nus a dex - tris

Basso  
Do - mi - nus a dex - tris

Bc

VI I

VI II

Vla

S  
tu - is, a dex - tris tu - is con - fe

A  
tu - is, a dex - tris tu - is con - fe

T  
tu - is, a dex - tris tu - is con - fe

B  
tu - is, a dex - tris tu - is con - fe

Bc

*f*

VI I

VI II

Vla

S

A

T

B

Bc

gù, con - fre - gù in di - e - i - me su - an, i - nae su - an re - ges, con - fre

gù, con - fre - gù in di - e - i - me su - an, i - nae su - an re - ges, con - fre

gù, con - fre - gù in di - e - i - me su - an, i - nae su - an re - ges, con - fre

gù, con - fre - gù in di - e - i - me su - an, i - nae su - an re - ges, con - fre gù, con -

*ff*

VI I

VI II

Vla

S

A

T

B

Bc

gù in di - e - i - me su - an re -

gù in di - e - i - me su - an re -

gù in di - e - i - me su - an re -

re - gù in di - e - i - me su - an re -

VI. I

VI. II

Vla

S

A

T

B

Bc

gen. lu - di - ca

gen. lu - di - ca

gen lu - di - ca hū, lu - di -

gen lu - di - ca hū, lu - di -

VI. I

VI. II

Vla

S

A

T

B

Bc

hū, lu - di - ca - hū in na - ti - o - ni - bus, in na - ti - o -

hū, lu - di - ca - hū in na - ti - o - ni - bus, in na - ti -

ca hū, lu - di - ca - hū in na - ti - o - ni - bus, in na - ti -

ca hū, lu - di - ca - hū in na - ti - o - ni - bus, in na - ti -

21

VI I

VI II

Vla

S

A

T

B

Bc

ni - bus, im - ple

ni - bus, im - ple

ni - bus, im - ple

ni - bus, im - ple

22

VI I

VI II

Vla

S

A

T

B

Bc

27

VI I

VI II

Vla

S

A

T

B

Bc

hik, im - ple - hi nu - i - nan, im - ple

hik, im - ple - hi nu - i - nan, im - ple - hik, im - ple

hik, im - ple - hi nu - i - nan, im - ple - hik, im -

hik, im - ple - hi nu - i - nan, im - ple - hik, im -

hik, im - ple - hi nu - i - nan, im - ple

30

VI I

VI II

Vla

S

A

T

B

Bc

hi nu - i - nan, im - ple hik, im -

hik, nu - i - nan, im - ple hik, im -

ple - hik nu - i - nan, im - ple hik, im -

ple - hik nu - i - nan, im - ple hik, im -

ple - hik nu - i - nan, im - ple hik, im -

37

VI I

VI II

Vla

S

A

T

B

Bc

Solo

[Solo]

ple - hit ru - i - nam. Con - quam - sa - ha

ple - hit ru - i - nam. Con - quam - sa - ha ca - pi-

ple - hit ru - i - nam.

ple - hit ru - i - nam.

38

VI I

VI II

Vla

S

A

T

B

Bc

ca - pi-ta in ter - ra mul -

ta in ter - ra mul - ta

42

VI I

VI II

Vla

43

S *Tutti*  
so - num Con - quam - sa - hē ca - pi - ta in

A *Tutti*  
num. *[Tutti]* con - quam - sa - hē ca

T *Tutti* Con - quam - sa - hē ca pi -

B Con - quam - sa - hē ca - pi - ta

Bc

44

VI I

VI II

Vla

45

S *ter* ra, con

A pi - ta in *ter* ra, con - quam

T ta in *ter* ra, con - quam -

B in *ter* ra, con - quam - sa

Bc

41

VI I

VI II

Vla

S  
quon - sa - bit ca - pi - ta in ter -

A  
sa - bit ca - pi - ta in ter -

T  
sa - bit ca - pi - ta in ter -

B  
- bit ca - pi - ta in ter - ra, in ter -

Bc

47

VI I

VI II

Vla

S  
ra mul - to - rum, in ter - ra mul - to - rum, in ter - ra,

A  
ra mul - to - rum, quo - rum - sa -

T  
ra mul - to - rum, quo - rum - sa -

B  
ra mul - to - rum, in ter - ra mul - to - rum, in

Bc

39

VI I

VI II

Vla

S

A

T

B

Bc

in - ter - ra mul - to - rum.

in - ter - ra mul - to - rum.

in - ter - ra mul - to - rum.

ter - ra in - ter - ra mul - to - rum.