

Quaderni
Conservatorio
«Giuseppe Nicolini» di Piacenza
Alta Formazione Artistica e Musicale

3

Geminiano Giacomelli
dalla corte dei Farnese
alla scena internazionale

Atti della Giornata di Studi
Piacenza, Ridotto del Teatro Municipale, 20 maggio 2016

a cura di
Mariateresa Dellaborra
Patrizia Florio
Guglielmo Pianigiani
Patrizia Radicchi *coordinamento*

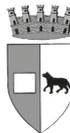


Edizioni ETS

Con il contributo di



MiUR - AFAM
Ministero dell'istruzione,
dell'Università e della Ricerca



Comune di Piacenza



Conservatorio
Nicolini
Piacenza



FONDAZIONE
DI PIACENZA E VIGEVANO



TEATRI DI PIACENZA

Con il patrocinio di



Società Italiana di Musicologia



Centro Studi Farinelli
Bologna

Centro Studi Farinelli Bologna

COMITATO DI REDAZIONE

Mariateresa Dellaborra, Patrizia Florio,
Carlo Alessandro Landini, Patrizia Radicchi

Coordinamento: Patrizia Radicchi

© Copyright 2018
EDIZIONI ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884675389-2

Indice

Presentazione <i>Paola Pedrazzini</i>	9
Introduzione <i>Patrizia Radicchi</i>	11
GEMINIANO GIACOMELLI E IL SUO TEMPO	
«Cantare all'udito e cantare al cuore»: Geminiano Giacomelli e la conciliazione degli stili <i>Patrizia Radicchi</i>	15
Giacomelli maestro di Händel? Il caso di <i>Lucio Papirio dittatore</i> (Londra, 1732) <i>Mariateresa Dellaborra</i>	41
Apostolo in Geminiano. Su alcuni libretti di Zeno musicati da Giacomelli <i>Piero Mioli</i>	65
«Passagger», quell'eco di violino per Farinelli <i>Fabrizio Longo</i>	79
SCIPIONE IN CARTAGINE NUOVA	
<i>Scipione in Cartagine Nuova</i> : genesi e prima rappresentazione di un'opera per l'ultimo dei Farnese <i>Valentina Anzani</i>	103
Scipione tra Scipioni. Note di drammaturgia e critica delle fonti al libretto di <i>Scipione in Cartagine Nuova</i> <i>Nicola Montenz</i>	125
<i>Scipione in Cartagine Nuova</i> : note di drammaturgia <i>Guglielmo Pianigiani</i>	137

ASPETTI DI PRASSI ESECUTIVA

Le voci di Giacomelli. Idioma e variazione
nell'arte della diminuzione nella prima metà del Settecento 163
Raffaele Pe

Il trattato di Pier Francesco Tosi e l'abbellimento
nella pratica vocale degli interpreti delle opere di Giacomelli.
Due generazioni a confronto 171
Silvia Scozzi

Il manoscritto del «Solfeggio di Carlo Broschi detto Farinelli»:
da Piacenza a San Francisco 181
Luigi Verdi

CATALOGO

Le fonti delle opere di Geminiano Giacomelli 201
Patrizia Florio

Indice generale dei nomi 267

Indice delle opere di Geminiano Giacomelli 277

Indice delle illustrazioni 279

Presentazione

La giornata di studi “Geminiano Giacomelli: dalla Piacenza dei Farnese alla scena internazionale”, organizzata dal Conservatorio “Giuseppe Nicolini” il 20 maggio 2016, è stata un’occasione non solo di inediti approfondimenti su un compositore la cui carriera fu strettamente legata alla corte dei Farnese e alla città di Piacenza, ma anche di piacevole ascolto di alcuni estratti da *Scipione in Cartagine Nuova*, che proprio a Piacenza nel 1730 ebbe la sua ‘prima’.

La figura di Giacomelli presenta aspetti interessanti, *in primis*, per motivi territoriali. Egli visse e operò a Piacenza come maestro di cappella nella chiesa di San Giovanni e fu al servizio della corte dei Farnese, cui fornì numerose composizioni e opere, più di una volta destinate ai palazzi piacentini. Tuttavia il compositore seppe collocarsi nel particolare e vivace periodo storico che vide l’opera da un lato ancora appannaggio delle grandi corti italiane, dall’altro sempre più diretta verso una declinazione imprenditoriale, con conseguenti mutamenti nel linguaggio e nello stile. Temperie, influenze e formazione hanno fatto sì che Giacomelli non fosse indifferente al grande mutamento stilistico in corso, portando nelle sue creazioni un senso teatrale al passo con i tempi.

Nella certezza che il lavoro di ricerca rappresenti per il Conservatorio Nicolini un’importante occasione culturale e formativa nonché di promozione e diffusione della musica, si rivolge un sentito grazie al comitato scientifico, ai relatori del convegno, alla Società Italiana di Musicologia, al Centro Studi Farinelli e ai curatori del presente volume.

Un particolare ringraziamento infine, per il sostegno nella realizzazione della giornata di studi, a Comune di Piacenza, Fondazione di Piacenza e Vigevano e Fondazione Teatri di Piacenza

Paola Pedrazzini
Presidente del Conservatorio
“Giuseppe Nicolini”



Ferdinando Galli Bibiena, *Muse, Pegaso e veduta di Piacenza*,
antiporta del libretto del melodramma *Didio Giuliano*
di Bernardo Sabadini (Piacenza, Teatro Ducale, 1687)

Introduzione

All'origine del progetto *Geminiano Giacomelli: dalla Piacenza dei Farnese alla scena internazionale*, non c'è solo la scoperta della assoluta bellezza di alcune arie del compositore, entrate nel repertorio dei cantanti sotto impropria paternità, ma anche il desiderio di riattribuire i giusti meriti ad un musicista della corte farnesiana su cui la storia ha disteso, per lungo tempo, il velo dell'oblio. L'iniziativa, nata all'interno del Conservatorio "Giuseppe Nicolini" dalla collaborazione di Guglielmo Pianigiani, Patrizia Florio e Paola Poncet si è articolata in una Giornata di Studi e nell'allestimento in forma di concerto di un'opera, nell'intento di coniugare interessi di ricerca con finalità di natura didattico-artistica.

La Giornata di studi, ospitata nel Ridotto del Teatro Municipale il 20 maggio 2016, si è svolta con il patrocinio della Società Italiana di Musicologia e del Centro Studi Farinelli di Bologna, ed ha avuto il sostegno del Comune di Piacenza e della Fondazione Teatri. L'adesione di diversi studiosi ha permesso di indagare la produzione del compositore in relazione alla sua epoca, alla prassi vocale e agli interpreti – tra i quali Carlo Broschi Farinelli –, veicoli sublimi del gusto di un virtuosismo canoro che, unendo alla leggerezza il sentimento, è stato capace di incantare il pubblico internazionale in un'epoca di grande cambiamento della vocalità.

La ripresa moderna dell'opera *Scipione in Cartagine Nuova*, rappresentata a Piacenza nel 1730 per il solenne ingresso della duchessa Enrichetta Maria d'Este, è stata proposta nel corso di una *master class* di canto barocco curata da Raffaele Pe, e realizzata grazie al contributo di docenti e allievi del Conservatorio, sotto la guida di Paola Poncet e con la partecipazione di Anna Simboli. L'evento, presentato al pubblico nella sala dei Teatini, ha alternato una selezione di arie alla voce recitante di Mariano Scotto, e si è avvalso di espedienti multimediali e nuove tecnologie di suggestivo effetto scenografico.

Gli Atti cercano di dare una prima ragionata risposta alla fortuna che la musica del compositore di Colorno ha avuto nella stessa età dei più noti Vivaldi ed Händel, i quali riproposero nelle loro opere diverse arie del Nostro. Completa il volume, attraverso un prezioso lavoro sistematico di ricerca delle fonti, il catalogo delle opere e delle arie ad oggi conservate in biblioteche italiane ed europee.

Patrizia Radicchi

Il Direttore Lorenzo Missaglia e il Comitato Scientifico del Convegno porgono un sentito ringraziamento al prof. Daniele Cassamagnaghi. Nel 2016, in qualità di Presidente del Conservatorio, ha sostenuto con grande entusiasmo il progetto e offerto un sensibile contributo alla realizzazione della Giornata di Studi.

«Cantare all’udito e cantare al cuore»: Geminiano Giacomelli e la conciliazione degli stili*

Con *Ipermestra*¹ (Venezia, Teatro di San Giovanni Grisostomo, carnevale, 5 febbraio 1724), su libretto dell’aretino Antonio Salvi (1664-1724),² ha inizio la carriera operistica di Geminiano Giacomelli (Colorno, 28 maggio 1692-Loreto, 25 gennaio 1740) che conta oltre venti opere, alcuni pasticci,³ tre oratori e musica sacra. Non si conoscono le vicende che condussero Giacomelli, allora residente a Piacenza dove si era sposato nel 1718, sulla piazza veneziana, ma è fin troppo facile addurre meccanismi di rapporti cortigiani tra il duca Francesco Farnese e i nobili Grimani,⁴ proprietari del Teatro San Giovanni Grisostomo e impegnati allora in una ricerca di originalità letteraria e musicale di quella vera reggia delle meraviglie, considerata dal «*Mercure Galant*» (marzo-aprile 1683), uno «stellato firmamento»⁵ per le eleganti decorazioni e la grandiosità della struttura architettonica. Proprio il nuovo indirizzo messo in atto da Michiel Grimani verso un repertorio di letterati ‘foresti’, ai fini di un risollevarlo dell’economia teatrale e del mantenimento di un *target* elevato nel genere del dramma serio, porterà a un allontanamento dalla tradizione drammatica veneziana e ad accogliere, insieme al repertorio dei compositori napoletani, una nuova generazione di cantanti.

* Il presente saggio, nel raccogliere quanto ad oggi emerso frammentariamente da altri studi, si prefigge principalmente di fornire suggerimenti per nuovi spunti di ricerca sul compositore.

¹ *L’Ipermestra* era stata la prima delle feste teatrali fiorentine di Giovanni Andrea Moniglia (Teatro della Pergola, estate 1658), con musica di Francesco Cavalli; si veda ORAZIO RICASOLI RUCCELLAI, *Descrizione della presa d’Argo e degli amori di Linceo con Ipermestra*, Firenze 1658. In forma di *tragédie-lyrique* il soggetto era stato musicato nel 1716 da Charles-Hubert Gervais. Sugli spettacoli a Venezia si veda CARLO BONLINI, *Le Glorie della poesia, e della musica contenute nell’esatta notizia de teatri della città di Venezia, e nel catalogo purgatissimo de drammi musicali quivi sin hora rappresentati*, Buonarrigo, Venezia 1730 [rist. anast. Forni, Bologna 1979], *ad annum*. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Standford University Press, Standford 2007, p. 371 (qui sono elencate tutte le esecuzioni dell’opera).

² Allora librettista del teatro veneziano, fu letterato dell’Accademia fiorentina, degli Apatisti e dei Fisiocratici. Un suo elogio *post mortem* si trova nel «Giornale de’ letterati d’Italia», 1734, tomo 36°, Venezia 1724 (versione *online*, p. 283 sgg.: «Lo riscontro infallibile, che tutta l’Europa letterata tiene del suo sapere»). Ai suoi drammi accordarono attenzione Scarlatti, Vivaldi e Händel. Il suo stile è semplice e le forme sono regolari. Si rimanda a FRANCESCO GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della “riforma” del libretto nel primo Settecento*, Il Mulino, Bologna 1994.

³ *Arenione* (? Praga, 1726) e *La caccia in Etolia* (Vienna, 04.08.1733).

⁴ I Grimani erano proprietari anche del Teatro San Samuele, destinato agli spettacoli di commedia.

⁵ LORENZO BIANCONI, *La spettacolarità in Storia dell’opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, EDT, Torino 1988, vol. V, p. 61.



Giacomelli maestro di Händel? Il caso di *Lucio Papirio dittatore* (Londra, 1732)

Nel 1732 Händel stava attraversando un momento difficile come impresario d'opera ed era perciò costretto a inserire nelle sue stagioni al King's Theatre titoli nuovi o prodotti *ex novo*. E così dopo la ripresa di *Tamerlano*, *Poro* e *Admeto*, il 15 gennaio curò la prima esecuzione di due sue opere: *Ezio* e, un mese dopo, *Sosarme*. Nel frattempo ripropose il suo *Giulio Cesare* (1° febbraio) e due opere di Attilio Ariosti: *Coriolano* (25 marzo) e *Flavio* (18 aprile). Il primo vero successo della stagione venne però dall'oratorio *Esther* eseguito il 2 maggio.¹ A quel punto non sarebbero stati necessari ulteriori spettacoli d'opera, ma il compositore allestì comunque il 23 maggio *Lucio Papirio dittatore*, probabilmente perché pianificato già prima dell'inaspettato successo di *Esther*. L'esito non fu particolarmente esaltante: il dramma rimase in cartellone per sole quattro recite, sino al 6 giugno, e quindi la programmazione si concluse, per quella prima stagione dell'anno, con la serenata *Aci e Galatea* (dal 10 al 20 giugno con quattro recite).

Lucio Papirio dittatore nella versione londinese non era altro che l'adattamento del dramma per musica che Geminiano Giacomelli aveva presentato a Parma nel maggio del 1729 cui probabilmente lo stesso Händel aveva potuto assistere.² Il libretto era stato predisposto dall'abate Innocenzo Frugoni sulla base del testo di Apostolo Zeno. Il *cast* che vi aveva preso parte era di tutto rispetto:³

Francesco Borosini, tenore, nella parte di Lucio Papirio

Antonio Bernacchi, contralto, Marco Fabio

Faustina Bordoni, soprano, Papiria

Antonia Negri, soprano, Rutilia

Carlo Broschi detto Farinelli, soprano, Quinto Fabio

Andrea Pacini, contralto, Cominio

¹ Sull'attività di Händel impresario, sulle stagioni d'opera e la vita musicale inglese nella prima metà del XVIII secolo esiste una vasta bibliografia. Si ricordano qui REINHARD STROHM, *Essays on Handel and Italian opera*, Cambridge University Press, Cambridge 2008³, pp. 1-14; 34-79 e PAUL HENRY LANG, *Händel*, Rusconi, Milano 1985, pp. 260-280.

² STROHM, *Essays on Handel*, cit., p. 177.

³ «Lucio Papiro | dittatore | Drama per musica | da rappresentarsi nel nuovo | Ducal Teatro di Parma | la primavera dell'anno MDCCXXIX. | dedicato | all'altezza serenissima di | Antonio I | duca di Parma, Piacenza | Castro &c... | In Parma, per gli Eredi di Paolo Monti, 1729», Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Lo 2153, <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/02/Lo02153/>.



Apostolo in Geminiano. Su alcuni libretti di Zeno musicati da Giacomelli

1. Per un panorama

Fu straordinario, il Settecento operistico italiano:¹ intanto perché davvero italiano d'origine ma altrettanto europeo di destinazione e affermazione; poi perché talmente, profondamente, felicemente caratteristico da conservarsi del tutto riconoscibile, tutto sommato intatto dall'apertura alla chiusura del secolo; infine perché incommensurabile nella quantità, quasi intrattabile nella sua pullulante vastità ed esuberanza (ne sa qualcosa la sua storiografia, così abile a scivolarvi sopra per preferibili temi generali e spuntarne impegnativi ospiti stranieri come Händel, Hasse, Gluck e Mozart).² È vero che quelle partiture, all'epoca raramente stampate, sono molto spesso scomparse (e quelle residue restano non poco problematiche), come perdute sono le ricche scenografie e dimenticate le onnipotenti scuole di canto; ma la documentazione cronachistica e memorialistica non è scarsa, e notoriamente generosa è la documentazione librettistica. Grazie a questa appunto è possibile aprire un varco nell'ampia e certo non troppo dissodata produzione di Geminiano Giacomelli, nel nome poetico di quell'ammirato Apostolo Zeno senza il contributo del quale il maggior Metastasio avrebbe faticato di più a diventare se stesso.

Prima di scendere nei particolari, di Zeno valga un breve profilo, con l'appendice di un brevissimo ritratto di Giacomelli. Nato a Venezia nel 1668 da antica famiglia, dal 1718 al '29 Apostolo fu poeta di corte a Vienna (più esattamente poeta "cesareo", dopo Stampiglia e prima di Metastasio), ma per il resto, fino alla morte occorsa nel 1750, visse sempre nella città natale scrivendo, studiando, collaborando con il «Giornale letterario d'Italia» (che

¹ Rara la bibliografia specifica, ma fortunatamente in rialzo: cfr. REINHARD STROHM, *L'opera italiana nel Settecento*, trad. dal tedesco di Leonardo Cavari e Lorenzo Bianconi, Marsilio, Venezia 1991; PIERO WEISS, *L'opera italiana nel Settecento*, a cura di Raffaele Mellace, pres. di Lorenzo Bianconi, Astrolabio, Roma 2013; PIERO MIOLI, *Recitar cantando. Il teatro d'opera italiano. Il Settecento*, L'Epos, Palermo 2013; GLORIA STAFFIERI, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Carocci, Roma 2014.

² Regolare, nel tempo, la storiografia d'assieme sull'opera, anche su quella solo italiana. Recentemente: VITTORIO COLETTI, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Einaudi, Torino 2003; MIOLI, *Recitar cantando*, cit., *Il Seicento*, 2009 e *Il Novecento*, 2013; LORENZO ARRUGA, *Il teatro d'opera italiano: una storia*, Feltrinelli, Milano 2009; GLORIA STAFFIERI, *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, Carocci, Roma 2012; CAROLYN ABBATE-ROGER PARKER, *Storia dell'opera*, EDT, Torino 2014; FABRIZIO DORSI-GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana*, 2 voll., Eco, Monza 2016²; PIERO MIOLI, *Il melodramma romantico*, Mursia, Milano 2017.



«Passagger», quell'eco di violino per Farinelli¹

a Luigi

«[...] e in fine farà Cadenza lunghissima,
quale porterà già seco preparata»²

Nel 1731, l'Infante di Spagna (Carlos Sebastián de Borbón y Farnesio, poi Carlo III), figlio di Filippo V e della seconda moglie Elisabetta Farnese, giunse in Italia per prendere possesso del Ducato di Parma e Piacenza. Giovanissimo mostrava un grande interesse per le arti sceniche,³ tanto da disporre che si organizzassero una serie di appuntamenti artistici, fra cui quelli da tenersi a Piacenza per la fiera dell'aprile del 1733.⁴

Tra i festeggiamenti spiccò l'allestimento del *Tigrane* di Geminiano Giacomelli, dramma composto su un libretto anonimo, messo in scena con musicisti di prim'ordine e tutte le attenzioni del caso, ma con poca fortuna, visto che, come osservavano gli amministratori, «quando simili spettacoli non hanno quantità di spettatori, non ne ha piacere neanche chi li fa giocare, né mi pare ci sia il suo decoro».⁵ «Questo Paese», continuavano, «non è da far spettacoli dispendiosi, perché non ci è denaro da spendere per diletto», concludendo che tutti gli oneri erano stati sostenuti dalle casse spagnole.⁶

¹ L'argomento di questo contributo è stato toccato marginalmente, durante un convegno di studi tenuto a Venezia nel 1999; in questa sede, attraverso un'analisi condotta partendo dall'esame dei versi de *Il Tigrane* invece che da quelli dell'*Adriano in Siria* – come nel corso del convegno – si giunge a differenti conclusioni. Cfr. *Il canto di Metastasio*, Atti del Convegno di Studi, Venezia (14-16 dicembre 1999), a cura di Maria Giovanna Miggiani, Forni, Bologna 2004; FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *Il libretto dell'Adriano in Siria: vent'anni di rappresentazioni (1732-1754)*, vol. I, pp. 201-229.

² Cfr. [BENEDETTO MARCELLO], *Il teatro alla moda*, Venezia 1720, p. 49.

³ Archivio di Stato di Napoli, Ministero Affari Esteri (MAE), f. 831, c. n.n., Piacenza 30/X/1732, Joseph Joachin Montealegre marchese e poi (dal 1740) duca di Salas, a padre Salvatore Ascanio a Firenze.

⁴ *Ivi*, c. n.n., Parma 30/I/1733, Montealegre a padre Ascanio a Firenze; quanto al costo, cfr. *ivi*, f. 4839, cc. n.n., incartamento del 12/VI/1733.

⁵ *Ivi*, f. 4840, c. n.n., Piacenza 17/IX/1733, il conte Rocca a Montealegre a Parma.

⁶ *Ivi*, cc. n.n., Piacenza 25/VI/1733, il conte Ignazio Rocca a Montealegre a Parma; cfr. anche, per una trascrizione moderna e un elenco completo degli atti citati alle note 3-6: PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Tra le carte della diplomazia napoletana: la musica e il teatro "viaggianti" nell'Europa del Settecento*, in *Society and Culture in the Baroque Period*, ENBaCH – European Network for Baroque Cultural Heritage, 2014 <http://www.enbach.eu/en/essays/revisiting-baroque/maione.aspx>, s. n., note nn. 15, 24.



Scipione in Cartagine Nuova:* genesi e prima rappresentazione di un'opera per l'ultimo dei Farnese

Attorno agli anni Trenta del Settecento il Ducato di Parma e Piacenza attraversò un momento di grande crisi, conclusosi con l'estinzione della linea dinastica Farnese e il passaggio del ducato del nord della penisola italiana sotto la giurisdizione spagnola.

Nel 1727 il duca Francesco Farnese, che aveva regnato sul ducato dal 1694, scomparve senza eredi. Il fratello Antonio, figlio cadetto, si era dedicato per la maggior parte della propria vita ai divertimenti che si addicevano al terzogenito di una casata di media importanza sulla scacchiera internazionale. Affezionato alla sua favorita, la contessa Margherita Giusti Borri, si disinteressava al matrimonio, occupandosi di viaggi di rappresentanza e di piacere. Si era dunque poco preoccupato della successione di un ducato del quale, all'improvvisa morte del fratello maggiore Francesco, dovette farsi carico. La sua successione non era senza implicazioni: a quarantasette anni Antonio era celibe e, se non avesse avuto eredi, il ducato sarebbe caduto nelle mani dei Borbone, legati ai Farnese con il matrimonio di Elisabetta con Filippo V, segnando così la fine del dominio Farnese e un rilevante rimescolamento delle influenze straniere in Italia. A ciò si aggiungevano le pressioni subite da parte sia dell'Impero, sia del Papato, entrambi interessati a stabilire il proprio controllo sul ducato.

La vita musicale e teatrale in Parma e Piacenza era stata fino a quel momento annichilita dal clima di austerità che il duca Francesco e il suo predecessore Ranuccio II avevano dovuto instaurare in seguito al ridimensionamento dei divertimenti pubblici, poiché dopo lo scoppio nel 1701 della Guerra di Successione Spagnola avevano reindirizzato i fondi dello Stato sulle spese militari.¹ Quando nel 1727 il nuovo duca nominò Frugoni «poeta e sovrintendente agli spettacoli di corte» e volle che per il suo matrimonio fossero programmati divertimenti pubblici per i successivi mesi, si

* Il presente saggio rielabora le ricerche condotte per la mia tesi magistrale *“Scipione in Cartagine Nuova”: un dramma per musica di Carlo Innocenzo Frugoni e Geminiano Giacomelli per l'ultimo duca Farnese*, relatore Lorenzo Bianconi, correlatore Elisabetta Pasquini, Laurea Magistrale in Discipline della Musica, Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, a.a. 2013/2014. Ringrazio i miei relatori, prof. Lorenzo Bianconi e prof.ssa Elisabetta Pasquini, per il loro sapere, la loro precisione, la loro pazienza, la loro preoccupazione a fornirmi tutti gli strumenti e i materiali necessari allo studio e alla ricerca, e soprattutto per i loro gentili e costanti incoraggiamenti.

¹ Cfr. UMBERTO BENASSI, *Storia di Parma da Pier Luigi Farnese a Vittorio Emanuele II (1545-1860)*, Luigi Battei, Parma 1907, pp. 95-103.



Scipione tra Scipioni. Note di drammaturgia e critica delle fonti al libretto di *Scipione in Cartagine Nuova*

La magnanimità di Scipione in occasione della presa di Cartagina, notissima per il tramite della storiografia antica,¹ variamente epitomata e costretta nelle griglie della topica edificante delle virtù del potere, ha goduto nel tempo di varia fortuna. Opportunamente riscritte, corredate di implementi narrativi a una *fabula*, di per sé alquanto scarna, le vicende relative alla presa della «nuova Cartagine» finirono infatti per costituire, ben oltre i limiti della romanità, e soprattutto a cavallo tra il Sei e il Settecento, la base di un consistente lavoro di *amplificatio* del relativamente scarno ipotesto,² così da trarne un *plot* adatto al palcoscenico e all'*esprit du temps*, pur se non proprio dotato di tenuta drammaturgica irreprensibile.³

Tra le numerose riscritture della vicenda, alcune godettero di relativa fama. Mette conto ricordare qui almeno *Scipione Africano* di Niccolò Minato,⁴ musicato da Francesco Cavalli nel 1664, in cui i fatti della presa di Cartagina erano confusamente legati alle vicende di Siface e Massinissa, determinando un incongruo spostamento spazio-temporale dei fatti in Africa nel 201 a.C. Pur se romanzesca fino allo sfinimento, ricolma di *coups de théâtre*, marcata dal ricorso a balli, effetti scenici e macchine, la versione di Minato non sarebbe rimasta senza seguito, benché – certo – sfrondata dalle numerose implausibilità della trama (sostituzione di cadaveri, fughe con rudimentali paracaduti, scambi di personaggi, travestimenti di varia natura, solo per citare qualche esempio).⁵ Rappresentato ancora alla fine del Seicento, *Scipione Africano* avrebbe infatti svolto un ruolo non

¹ E.g. Polibio, X, 19 (e inoltre X, 18, 13-15); Livio, XXVI, 50, 1-12 (e inoltre XXVI, 47-49, *passim*).

² Lo strumento dell'*amplificatio* quale cardine delle riscritture drammatiche *lato sensu* è indagato approfonditamente da GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes*, Seuil, Paris 1982, p. 374 sg.

³ Sui riusi, sull'applicazione e sulle ricadute di tale topica nel teatro francese ed europeo secentesco, resta imprescindibile MARC FUMAROLI, *Rhétorique et dramaturgie: le statut du personnage dans la tragédie classique*, «Revue d'histoire du théâtre», XXIV (1972), pp. 223-250 (ora anche in traduzione italiana, ma con troppe *coquilles*, in *Id.*, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 29-70). Per una panoramica sul *Nachleben* musicale delle vicende di Scipione a Cartagina, cfr. per esempio BRUNO GANDOLFI, *L'ultimo atto del mecenatismo musicale farnesiano: Scipione in Cartagine nuova di Carlo Innocenzo Frugoni e Geminiano Giacomelli al Nuovo Ducal Teatro della Cittadella di Piacenza (1730)*, in LUCIA FORNARI SCHIANCHI (a cura di), *I Farnese. Arte e Collezionismo. Studi*, Electa, Milano 1995, p. 214, n. 23.

⁴ Venezia, per Steffano Curti e Francesco Nicolini, 1664.

⁵ Si vedano, *exempli gratia*, I, 5 («Sofonisba in habito d'huomo»), 16 («un cadavere vestito dell'habito di Siface»), 20 («Ballo di spiriti, che escono dalla spelonca»); II, 20 («La Sibilla sparisce come un lampo»); e poco sotto: «Qui [*sic!*] cadono alcuni col precipitio di certe logge, senza offendersi»).



Scipione in Cartagine Nuova: note di drammaturgia

1. Critiche del testo

Le considerazioni della critica letteraria su Carlo Innocenzo Frugoni (1692-1768) non sono mai state delle più positive. Sciogliendo la litote, si può dire che, in realtà, i testi di questo poeta-librettista hanno ricevuto spesso attacchi duri e intransigenti. Il tutto ha origine, in epoca moderna, dalla stroncatura di De Sanctis, poco propenso – e *pour cause* – a considerare con un occhio di riguardo la produzione del nostro Settecento arcadico. Le sue parole sono nette e taglienti, considerando tutta l’Arcadia come un’operazione di retroguardia e succube di un dibattito estetico e filosofico svolgentesi altrove:

L’inferiorità intellettuale degli italiani era già un fatto noto nella dotta Europa [...]. Gli stessi italiani aveano oramai coscienza della loro decadenza, e non avevano a pensare più col capo proprio, attendevano con avidità le idee oltramontane, e mendicavano elogi a’ forestieri.¹

Nello sprezzante giudizio desanctisiano Frugoni è accusato di «vuota turgidezza» (p. 921), di una volontà alta di eloquio poetico non corroborata a sufficienza da una reale forza concettuale. De Sanctis giunge a riconoscere nelle poesie di Frugoni la «degenerazione del genere», frutto di un autore considerato «il più vuoto e il più pretenzioso» (p. 743).²

Del resto, i *cahiers de doléances* erano già proseguiti con la distinzione, di matrice crociana *ante litteram*, fra poesia e non poesia, o, meglio, fra una scrittura che è puro esercizio di letteratura, e l’assenza di una vera ispirazione poetica. Concari vede Frugoni come un semplice «verseggiatore» e non un poeta, uno scribacchino pervaso dalla «sonorità della parola» e tutto proteso a esprimere la «fantasia pittrice delle cose». ³

¹ FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Rizzoli, Milano 1983 [1870], p. 832.

² Un giudizio che in parte capovolge l’attacco desanctisiano è quello che si legge in *Poesia italiana*, 3, *Seicento, Settecento*, a cura di Cesare Segre e Carlo Ossola, Gruppo Editoriale L’Espresso, Roma 2004 [Einaudi-Gallimard, Torino 1997]. In *Poeti dell’Arcadia* di GIANMARCO GASPARI (*ivi*, p. 395), la poesia di Frugoni, definita «copiosissima e di facile vena», sembra rispondere «in maniera esemplare ai requisiti di leggerezza e musicalità propri di una letteratura nobilmente ornamentale, ma aggiornata nella scelta dei temi alle nuove istanze della *philosophie* imposta da Oltralpe».

³ TULLIO CONCARI, *Storia letteraria d’Italia*, «Il Settecento», Vallardi, Milano 1898, pp. 41, 44. Tale giudizio riecheggia nelle parole di GLORIA STAFFIERI, *La svolta del secondo Settecento*, in *L’opera italiana*, Carocci, Roma 2014, che definisce Frugoni «più abile verseggiatore che drammaturgo» (p. 356).



Le voci di Giacomelli. Idioma e variazione nell'arte della diminuzione nella prima metà del Settecento

Il caso-studio: *Scipione in Cartagine Nuova* (Piacenza, 1730)

Questo testo raccoglie gli esiti del laboratorio di canto barocco, proposto al Conservatorio Giuseppe Nicolini di Piacenza nell'aprile del 2016, come percorso propedeutico per gli studenti delle classi di canto e di musica da camera all'esecuzione in concerto di alcune arie tratte dall'opera *Scipione in Cartagine Nuova*, musicata da Geminiano Giacomelli su libretto di Carlo Innocenzo Frugoni (1728-1730), realizzato in concomitanza della giornata di studi dedicata dallo stesso istituto al compositore di Colorno.

L'opera è stata scelta per la sua rilevanza artistica rispetto alla cospicua produzione di Giacomelli, ma anche perché la sua prima esecuzione avvenne proprio a Piacenza tra l'aprile e il maggio del 1730 al Teatro della Cittadella, per la corte dei Farnese. Altra nota di rilievo storico e musicale, la presenza nel *cast* della prima esecuzione di tre tra i più importanti interpreti vocali dell'epoca impiegati nei ruoli principali: Carlo Broschi, detto Farinelli, nel ruolo di Scipione, Francesca Cuzzoni Sandoni nel ruolo di Elvira e Giovanni Carestini, detto Cusanino, nel ruolo di Lucejo. Questa straordinaria contingenza rappresenta per gli interpreti attuali un riferimento notevole per comprendere quali fossero le effettive abilità di questi cantanti, e per capire meglio quale fosse l'approccio di Giacomelli alla scrittura vocale nel repertorio operistico, in particolare alla presenza di così grandi esecutori.

Due le principali questioni su cui si è orientato il lavoro: l'importanza del testo poetico come imprescindibile strumento di coordinamento della declamazione cantata, e la diminuzione delle melodie composte da Giacomelli come elemento di adempimento virtuosistico e performativo dell'opera stessa.

Se nel melodramma del Settecento la forma poetica del libretto costituisce una guida sicura e inequivocabile per la realizzazione dell'espressione cantata attraverso un chiaro ordinamento sillabico e un'accurata costruzione retorica del testo, non possiamo fondare l'interpretazione musicale con altrettanta sicurezza sulla sola morfologia delle linee melodiche. Le linee del canto presentano certamente una ponderata interpretazione musicale del sentimento espresso dal testo poetico, tuttavia la ben nota pratica della diminuzione delle melodie da parte dei cantanti durante l'azione scenica rendevano queste melodie soltanto un punto di partenza



Il trattato di Pier Francesco Tosi e l'abbellimento nella pratica vocale degli interpreti delle opere di Giacomelli. Due generazioni a confronto

Argomento centrale del contributo dedicato alla figura di Geminiano Giacomelli è un celebre trattato sulla vocalità dei primi del Settecento che, con le sue innumerevoli ristampe e traduzioni, è stato un punto di riferimento fondamentale per la prassi esecutiva vocale – e strumentale – anche per le generazioni successive. Si tratta delle *Opinioni de' cantori antichi e moderni*¹ di Pier Francesco Tosi (1654-1732), pubblicazione che ne ha reso noto il nome presso i contemporanei e i posteri.

Dato alle stampe a Bologna nel 1723, presso il tipografo e libraio bolognese Lelio della Volpe, questo trattato fu pubblicato in due edizioni simultanee: una ordinaria e una destinata alla vendita in Inghilterra con dedica a Charles Mordaunt, terzo conte di Peterborough, protettore di Tosi. L'unica differenza tra le due è la dedica e la menzione a Lord Peterborough sul frontespizio.²

In realtà quest'opera non è solo importante per il contenuto specificatamente musicale al quale si è fatto tanto spesso riferimento, ma è anche uno specchio della cultura e della mentalità della sua epoca. La connotazione conservatrice del trattato e lo iato tra 'cantori antichi e moderni', che l'autore sottolinea sin dal titolo stesso, è probabilmente dovuto al momento in cui Tosi scrive la sua opera, ormai settantenne, rivolgendosi quasi con nostalgia agli esecutori di un recente passato: i cantanti dell'ultimo ventennio del Seicento. Tosi è consapevole che la sua pubblicazione è nuova in questo genere³ e infatti le *Opinioni* rappresentano la prima opera di taglio discorsivo in lingua italiana sul canto.

A testimonianza dell'importanza di questo testo, già nel 1731, Tosi ancora vivente, appare una edizione abbreviata in olandese delle *Opinioni*, ad opera di un traduttore anonimo:

Korte Aanmerkingen over de Zangkonst, | getrokken uit een Italiaansch Boek,

¹ PIER FRANCESCO TOSI, *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato di Pier Francesco Tosi Accademico Filarmonico – dedicate a Sua Eccellenza Mylord Peterborough, Generale di Sbarco Dell'Armi Reali della Gran Bretagna*. L'edizione a cui si farà riferimento è quella curata da LUIGI LEONESI, in *La Scuola di Canto dell'epoca d'oro*, F. di Gennaro & A. Morano, Napoli 1904 (rist. anast. Bologna: Forni 1968).

² JOHANN FRIEDRICH AGRICOLA, *Anleitung zur Singkunst*, ed. Erwin Reuben Jacobi, Moek, Celle 1966, p. XXIX.

³ Tosi, *Opinioni*, cit., p. 21.



Il manoscritto del «Solfeggio di Carlo Broschi detto Farinelli»: da Piacenza a San Francisco

Francesco Vittorio De Bellis, nato in provincia di Bari (Rutigliano, 20 novembre 1898-San Francisco, 12 febbraio 1968), si trasferì a Boston negli Stati Uniti a undici anni. Rientrò in Italia durante la Prima guerra mondiale per stabilirsi definitivamente in America al termine del conflitto. Qui lavorò dal 1923 al 1941 in un'agenzia immobiliare di San Francisco. Divenuto facoltoso uomo d'affari, abitò in questa città fino alla morte, dedicando la maggior parte degli ultimi anni a progetti educativi e filantropici con lo scopo di promuovere la conoscenza del ricco patrimonio artistico italiano. Il suo programma radiofonico *Music of the Italian Masters* era parte di questo progetto, come pure le sponsorizzazioni di concerti e conferenze. De Bellis raccolse importanti collezioni d'opere d'arte in una sorta di biblioteca-museo: reperti archeologici e manufatti etruschi, greci e romani antichi provenienti dall'Italia, circa duecento incunaboli, libri rari, periodici, manoscritti musicali, spartiti e registrazioni, collocati in sede definitiva nella J. Paul Leonard Library della San Francisco State University.¹ Nacque così la «Frank V. de Bellis Collection», dedicata a storia, letteratura, arte e musica italiana. Una piccola selezione del materiale è anche disponibile online.²

Nella sezione manoscritti della collezione, con collocazione M2.5 v. 71, si trova il «Solfeggio dell'«Sig[no]» Carlo Broschi detto Farin[elli]». Di questo manoscritto ben poco si sa. Non risulta essere stato mai citato, per cui sembra trattarsi di una vera e propria scoperta. Il manoscritto comprende dodici pagine: sulla prima si legge il titolo «Solfeggio» al singolare ma in realtà i brani sono dieci (non numerati nell'originale), tutti divisi in due parti (Adagio e Allegro) nella medesima tonalità, scritti per voce sola in chiave di soprano, senza testo e senza notazione del basso continuo. I solfeggi si succedono senza soluzione di continuità, quasi fossero da eseguirsi da capo a fondo, e il titolo di «Solfeggio», del resto, lo lascerebbe intendere. Tuttavia gli scarti tra le varie tonalità sono talvolta molto bruschi, ossia non si tratta sempre di tonalità vicine. L'estensione è molto acuta (do_4 - do_6) ma non straordinariamente ampia: i brani sono scritti per soprano femminile, non per voce di castrato. Il carattere dei solfeggi è molto vario, la durata totale dovrebbe aggirarsi attorno ai quaranta minuti, con una media di quattro

¹ <https://library.sfsu.edu/de-bellis-collection>

https://magazine.sfsu.edu/archive/fall_14/hidden_treasures

² <http://digital-collections.library.sfsu.edu/cdm/landingpage/collection/p16737coll4>



Le fonti delle opere di Geminiano Giacomelli

La ricerca sistematica sulle fonti musicali di Geminiano Giacomelli ha portato alla luce numerose opere, disseminate in diverse biblioteche italiane ed estere, testimonianza dell'ampia diffusione quantitativa e geografica nella prima metà del XVIII secolo.

La digitalizzazione e l'imponente sviluppo dei cataloghi di biblioteche disponibili *online* hanno favorito soprattutto il lavoro di reperimento delle fonti teatrali, alcune delle quali non ancora conosciute o non correttamente attribuite.¹ Nei cataloghi e nei principali repertori musicali, come ad esempio nel RISM, si è potuto riscontrare che a volte le opere di Giacomelli risultano anonime o presentano varianti del nome, nella forma di Jacomelli o Iacomelli. Solo l'esame puntuale dei documenti ha consentito di confermare o la reale paternità o l'appartenenza al compositore. Molto meno fruttuosa si è rivelata la ricerca sulle composizioni estranee all'ambiente teatrale, in quanto esse appaiono veramente esigue rispetto a quanto ci si potrebbe aspettare da un compositore che ha costantemente affiancato l'attività operistica a quella di maestro di cappella e che doveva quindi garantire una produzione sia in ambito sacro sia profano.

Per comprendere le ragioni per cui la tradizione dell'opera di Giacomelli abbia generato incertezze circa le attribuzioni, oltre alla consueta difficoltà legata a tutto il repertorio dell'epoca, è opportuno prendere in considerazione la fortuna e i rapporti con le personalità artistiche contemporanee.

Se la stima di cui godeva nell'ambiente musicale coevo può essere documentata, *in primis*, dalla lettera di elogio inserita nel VII tomo dell'*Estro poetico e armonico* di Benedetto Marcello (1726), poco dopo l'esordio veneziano,² la solidità della sua formazione trova conferma in una lettera di Andrea Basili, successore di Giacomelli quale maestro di cappella a

¹ Un primo elenco delle fonti musicali è stato pubblicato in CARLO ANGUISSOLA, *Geminiano Giacomelli, Sebastiano Nasolini, musicisti piacentini*, Porta, Piacenza 1935, pp. 10-12 e in BRUNO GANDOLFI, *Catalogo delle opere di Geminiano Giacomelli (1692-1740)*, tesi del Corso di Musicologia, Conservatorio Giuseppe Verdi, Milano 1990.

² BENEDETTO MARCELLO, *Estro poetico e armonico*, Venezia, 1724-1726, tomo VII, p. 4.



Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di settembre 2018