

# IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno XXI, 2014, n. 2



Leo S. Olshki  
Firenze

---

## SCHEDE CRITICHE

---

JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Roma Nápoles Madrid. Meccenazgo musical del Duque de Medinaceli, 1687-1710*, Kassel, Reichenberger, 2013 («De Musica», 18), XXI-359 pp.

I due secoli di dominazione spagnola in Italia, dal 1503 al 1707, hanno avuto un peso rilevante nell'interscambio culturale con il territorio iberico anche sul versante della musica, oltre che della letteratura, del teatro e delle arti figurative. I viceré di Napoli e Palermo, oltre al governatore di Milano e all'ambasciatore di Spagna a Roma presso la Santa Sede, si alternavano in genere dopo pochi anni e non riuscivano per questo a organizzare una vera vita di corte, limitandosi ad adottare le *etiquetas* della madrepatria, adattate di volta in volta alle situazioni locali. Ciononostante, vi furono personalità di governanti che riuscirono a imporsi per la loro azione mecenatesca, tanto da improntare di sé il contesto del loro periodo, sia pur breve, di potere. Per la musica soltanto il duca di Uceda, Juan Francisco Fernández Pacheco (viceré di Palermo dal 1687 al '96), e il marchese del Carpio, Gaspar de Haro (ambasciatore a Roma dal 1677 all'82 e poi viceré di Napoli dal 1683 alla morte, avvenuta nell'87), avevano finora ricevuto una adeguata attenzione da parte di storici della musica. Per l'Uceda si devono ricordare anzitutto i lavori di Anna Tedesco (*La serenata a Palermo alla fine del Seicento e il Duca di Uceda*, in *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, a cura di N. Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa, 2007, II, pp. 547-598; *Juan Francisco Pacheco V duca di Uceda: uomo politico e mecenate tra Palermo, Roma e Vienna nell'epoca della guerra di Successione spagnola*, in *La pérdida de Europa: la guerra de sucesión por la monarquía de España*, a cura di A. Álvarez-Ossorio, B. J. García García e V. León, Madrid, Fundación Carlos de Amberes e Sociedad estatal de Conmemoraciones culturales, 2007, pp. 491-548); per il Carpio, si vedano i lavori di

Thomas Griffin e Louise Stein (Th. Griffin, *Nuove fonti per la storia della musica a Napoli durante il regno del marchese del Carpio (1683-1687)*, «Rivista italiana di Musicologia», XVI, 1981, pp. 207-228; Id., *The Late Baroque Serenata in Rome and Naples: A Documentary Study with Emphasis on Alessandro Scarlatti*, Ph.D. diss., Ann Arbor, UMI, 1989; L. K. Stein, *Three Spaniards Meet Italian Opera in the Age of Spanish Imperialism*, in *Passaggio in Italia: Music on the Grand Tour in the Seventeenth Century*, a cura di D. Fabris e M. K. Murata, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 231-247; la stessa autrice ha annunciato una monografia sulla committenza musicale del marchese del Carpio).

Non sarà un caso che il protagonista studiato nel libro qui recensito, il duca di Medinaceli, sia il continuatore ideale del viceré del Carpio e coevo del viceré Uceda. Con lui possiamo considerare dunque come acquisita anche alla storia della musica l'ultima parte, cruciale, del dominio spagnolo in Italia.

Don Luis Francisco de la Cerda, IX duca di Medinaceli, era nato nel 1660 nel castello di famiglia a El Puerto de Santa Maria, e apparteneva a una delle famiglie più illustri di Spagna, che annoverava tra i suoi membri viceré in Sicilia e a Napoli. La famiglia era legata da vincoli di parentela alle più importanti dinastie del regno, tra cui gli Aragona (nome simbolico e quasi profetico per Napoli) e anche con il Connestabile napoletano Colonna, mentre la moglie apparteneva agli Osuna, a loro volta in varie occasioni inviati al governo di Milano e Napoli. Nipote del marchese del Carpio, il suo destino era forse segnato in maniera ineludibile. Quando il padre fu designato come primo ministro della corona, la sua carriera internazionale ebbe inizio come capitano delle galere a Napoli alla fine del 1684. Se Louise Stein ha giustamente ricondotto la prospettiva assunta dal viceré del Carpio, così unica per uno spagnolo, al lungo periodo di quasi 16 anni trascorsi in Italia, José María Domínguez ci spiega subito

che il Medinaceli fu il diplomatico più giovane ad aver iniziato la propria carriera in Italia (a 25 anni d'età). Dopo due anni dal primo incarico a Napoli, a stretto contatto con lo zio del Carpio ch'egli ebbe così modo di studiare da vicino, fu eletto ambasciatore di Spagna a Roma dal 1687, e divenne infine viceré di Napoli dal 1696 al 1702: fu dunque il Medinaceli a battere il record di permanenza in Italia del Carpio con un totale di 17 anni, più di quanti ne avesse al suo arrivo. È chiaro che questo squilibrio negli anni decisivi della maturità fa del Medinaceli uno spagnolo ancor più atipico del predecessore eletto a modello, e una sorta di ibrido tra due culture.

Il rapporto con il mito del Carpio, ai suoi tempi come nella storiografia attuale, è ben spiegato da Domínguez: Medinaceli si ritrovò a confrontarsi tanto a Roma quanto a Napoli con un modello di mecenatismo considerato inarrivabile. Non si mise in competizione, ma seppe abilmente sviluppare quel che il suo predecessore aveva già avviato, per giungere a risultati ancor più splendidi. Morto il Carpio, mentre era ancora al comando a Napoli – evento raro nel lungo periodo di dominazione – il Medinaceli ne sfrutta il mito proponendosi come devoto continuatore. Se, per esempio, a Roma il Carpio aveva saputo strategicamente unire le forze a quelle di grandi personalità creando un gruppo inattaccabile, con Cristina di Svezia e Lorenzo Onofrio Colonna, il Medinaceli potrà vantarsi di essere il primo spagnolo ammesso nell'Arcadia (per acclamazione) e si presenterà come il difensore dell'opera in musica a Roma, terreno impervio su cui il gruppo di cui faceva parte il Carpio aveva appena tentato un difficile esordio. Dunque, oltre al Carpio, anche Colonna e il governatore di Milano conte di Melgar sono – secondo Domínguez – modelli che il Medinaceli dovette studiare per svilupparne le qualità in un progetto ampio e ambizioso. Un'istintiva abilità mimetica consente al duca di raggiungere risultati inusitati, pur evitando sempre il confronto diretto con i miti del passato (anche per questo, possiamo dedurne, la sua figura era stata finora alquanto trascurata dagli storici, che lo potevano considerare superficialmente un mero epigono). Un esempio chiaro di questa attitudine, più complessa di quanto possa apparire a prima vista, si trova nelle attività teatrali. Se il Carpio è considerato dagli storici dell'arte

e dello spettacolo colui che nel 1683 introdusse a Napoli il barocco romano, portando con sé nella sua nuova funzione di viceré artisti come gli Schor e Alessandro Scarlatti col suo gruppo di virtuosi romani, il Medinaceli avviò il suo mandato napoletano facendosi egli stesso impresario del teatro d'opera.

José María Domínguez in questo lavoro si confronta dunque con problemi che in genere riguardano più gli storici della politica, dell'economia e della società che i musicologi: con quale metodologia analizzare le scelte estetiche e culturali di un diplomatico spagnolo del tardo Seicento attivo in contesti così diversi come potevano essere in quel tempo le città di Roma, Napoli e Madrid? Lo sottolinea bene Lorenzo Bianconi nel suo prologo al volume (pp. xvii-xxi), dove elogia la capacità di Domínguez proprio nell'utilizzo degli strumenti dell'analisi storiografica, ancor più rilevante data la carenza di studi metodologicamente corretti sulla musica di questa fase secentesca rispetto all'abbondanza di studi sul mecenatismo dell'età rinascimentale in Europa. Il rischio di un lavoro come quello qui recensito – sempre secondo Bianconi – è di ritrovarsi nel solco della tradizione dei poderosi studi locali eruditi del secolo XIX. Domínguez riesce a evitare questo pericolo, adottando una doppia prospettiva diacronica (diremmo alla Peter Burke): dall'interno della massa documentale coeva, e allo stesso tempo dall'alto, con lo sguardo da lontano che gli consente di collocare i risultati emersi dall'indagine in un contesto ampio, che non si limita alle tre città menzionate nel titolo. La bibliografia dimostra la vastità del materiale documentario investigato, che comprende, oltre alla tutto sommato ridotta letteratura musicologica, la sovrabbondante produzione critica degli storici generali, in particolare sulle relazioni tra Spagna e Napoli. Un altro rischio che si sarebbe potuto profilare, per un libro rivolto al mecenatismo musicale di un grande personaggio politico del passato, era quello di restare ammalati dal fascino di quella personalità, esaltandone il ruolo secondo la teoria dei *big men* di Werner L. Gundersheimer. (La teoria è discussa nella *Musica e il mondo: mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, in particolare nello studio di H. M. Brown, *Per un dibattito sul*

*mecenatismo musicale tra Quattro e Settecento*, pp. 51-56, e nei commenti critici di Annibaldi in premessa, p. 49 sg.)

Non vi è dubbio che il personaggio Medinaceli eserciti una potente suggestione sul lettore (e dunque anche sull'autore), ma Domínguez piega il timone del suo percorso critico verso direzioni che non concedono spazio alla mera esaltazione del "grande uomo". Sono infatti dichiarate quattro traiettorie lungo le quali si esplica l'azione del duca: 1) la sua centralità nella mappa delle relazioni europee del suo tempo; 2) i contesti storici (compresi ovviamente quelli artistici e musicali); 3) il percorso biografico; 4) l'inventario e studio delle fonti.

Rispetto alle scarse e frammentarie notizie che si avevano in precedenza sul ruolo del Medinaceli come mecenate della musica e delle arti (dovute in particolare agli studi su Alessandro Scarlatti, da Edward J. Dent a Roberto Pagano, i quali avevano incrociato il diplomatico spagnolo nei loro percorsi di studio), Domínguez fornisce una notevole quantità di nuovi dati, a partire dalla corrispondenza del duca conservata a Toledo, praticamente inesplorata dai musicologi. (Nell'Appendice 1 del volume è riportata, alle pp. 291-308, una selezione di 24 lettere con riferimenti musicali dalla *Correspondencia* del Medinaceli; l'Appendice 2 riporta invece, alle pp. 309-335, il catalogo completo di ben 48 produzioni musicali legate al Medinaceli.)

Ancor più dei documenti ufficiali, le lettere personali trasmettono i tratti più profondi del pensiero e della volontà del Medinaceli, confermando la tesi già ricordata della sua camaleontica abilità nel calarsi appieno nei modelli per poi procedere oltre, su strade ben collaudate ma in maniera personale. Per questo non è contraddittorio affermare che il suo stile di pensiero e azione è, esattamente come quello del modello del Carpio, a suo modo "unico". La lunga permanenza in Italia gli consente di proporre operazioni spettacolari, sempre attento a solleticare il gusto delle città in cui opera, lasciando cadere la vecchia ossessione dei predecessori – soprattutto gli ambasciatori spagnoli a Roma – di imporre una "maniera" ispanica tutto sommato poco gradita (tranne che per i testi teatrali, saccheggiati a piene mani dai librettisti italiani del tempo). Rispetto all'imposizio-

ne unilaterale del rapporto con la Spagna, il Medinaceli predilige tessere trame più complesse e diversificate. Di qui il concetto di 'rete' che Domínguez conia per spiegare l'attuazione del disegno mecenatesco del duca; le lettere inviate a corrispondenti in decine di centri europei lo documentano nel dettaglio: «volando per tutta l'Europa» è l'efficace sottotitolo del capitolo V ("Música y la imagen de Medinaceli", pp. 185-216). (Da notare che il concetto di 'reti' nella visione mecenatesca del Medinaceli è ancor più chiaramente esplicitato in un saggio pubblicato da José María Domínguez prima dell'uscita del libro, contenente anche una scelta di lettere: *Redes y mecenazgo musical en torno a Nápoles entre 1696 y 1702*, in *Mecenatismo e musica tra i secoli XVII e XVIII*, a cura di G. Monari, Lucca, LIM, 2012, «Miscellanea Ruspoli. Studi sulla Musica dell'Età barocca», II, pp. 145-232.) La circolazione dei dispacci diplomatici e delle lettere quando non dello stesso Medinaceli, così come quella di musicisti, cantanti e libretti d'opera, sono parte di una strategia politica che sfugge ai tentativi finora intrapresi (principalmente ad opera di Claudio Annibaldi) di definire categorie pertinenti per lo studio del mecenatismo musicale.

Dopo la descrizione dettagliata degli effetti che l'azione del Medinaceli ebbe nelle due città italiane dove esercitò il suo ruolo, Roma e Napoli (soprattutto nell'impresa operistica), una parte importante del libro spiega l'impatto della politica del nobile spagnolo nell'introdurre la musica italiana, attraverso Napoli, in Spagna. La chiamata del violinista napoletano Francesco Paolo Capoccio alla corte di Madrid come *maestro de violines* e soprattutto del primo grande castrato napoletano impiegato in Spagna, Matteo Sassano detto Matteuccio, recano la sua firma. Ma l'instabilità politica e dinastica dopo la morte di Carlo II, che in pochi anni porterà alla dissoluzione della potenza spagnola e alla perdita dei territori napoletani, determinò l'epilogo tragico di una carriera costellata di successi e di una vita improntata all'eleganza e alle passioni artistiche. Lasciata Napoli all'improvviso e tornato in patria dal 1702, ufficialmente promosso al prestigioso ruolo di presidente del Consejo de Indias, il Medinaceli trascorse gli ultimi anni in una posizione sempre più emarginata, fino ad esse-

re imprigionato nel 1710 con un'accusa, non provata, di lesa maestà; terminò i suoi giorni nel 1711 nel castello di Pamplona.

Abbiamo lasciato per ultima una breve presentazione dell'autore del libro. Il volume, pubblicato dall'editore tedesco Reichenberger (in una collana che ne accoglie numerosi altri di argomento iberico), è tratto dalla dissertazione dottorale discussa da José María Domínguez nell'Università Complutense di Madrid nel 2010, dopo che la tesi di master (DEA) nello stesso ateneo era stata dedicata alla presenza di cantate italiane in Spagna. Domínguez è uno dei primi studiosi spagnoli a occuparsi, con competenza e solida preparazione, del tema del mecenatismo da un punto di osservazione non soltanto interno alla Spagna (per esempio, per i repertori legati alle cappelle cattedralizie), seguendo l'esempio del suo direttore di tesi Álvaro Torrente, uno specialista dell'opera italiana del Seicento e in particolare di Francesco Cavalli. Non a caso il primo articolo pubblicato da Domínguez, nel 2009, era dedicato a un autore non spagnolo, Alessandro Scarlatti («*Comedias armónicas a la usanza de Italia*»: *Alessandro Scarlatti's Music and the Spanish Nobility c. 1700*, «*Early Music*», XXXVII, 2009, pp. 201-215), come del resto il più recente (*Corelli, Politics and Music during the Visit of Philip V to Naples in 1702*, «*Eighteenth-Century Music*», X, 2013, pp. 93-108); mentre un altro suo saggio, apparso in questa rivista (*Cinco óperas para el Príncipe: el ciclo de Stampiglia para el Teatro de San Bartolomeo en Nápoles*, XIX, 2012, pp. 5-40) sviluppa il capitolo III del volume qui recensito («Un teatro para el virrey y los primeros virtuosos de Italia», pp. 97-132). Il libro sul Medinaceli, con l'uscita dell'imminente monografia di Louise Stein sul Carpio, costituirà per lungo tempo un punto di riferimento fondamentale per comprendere il ruolo della musica in relazione alla politica, in una fase delicata della storia dell'Europa alla fine del grande secolo spagnolo.

DINKO FABRIS  
Napoli-Potenza