

Recensioni & Approfondimenti

Carlo Mannelli, *Sinfonia a Violino Solo*

A cura di Nella Nero

Nel 1970 il musicologo Remo Giazotto ha scoperto l'esistenza del testamento di Carlo Mannelli. Questa scoperta ebbe una certa risonanza dal momento che, fino ad allora, scarsissime erano le notizie esistenti su Mannelli. Risulta, invece, dagli archivi della Congregazione dei Musici di Santa Cecilia, che egli fosse stato un personaggio fondamentale, soprattutto per le finanze della Congregazione sul finire del Seicento. Erano gli anni in cui la Congregazione stava facendo costruire una propria cappella nella chiesa di San Carlo ai Catinari quando Mannelli, da lascito testamentario, donò tutti i suoi averi ai confratelli cecilianiani. Il testamento fu aperto il 7 gennaio 1697.

In quegli anni la scena musicale romana vedeva protagonisti pochi tra i più noti; è il caso di Arcangelo Corelli,¹ tra i più celebri violinisti del tempo, compositore di opere di grande valenza musicale e didattica, nella formazione dei giovani violinisti. Al suo arrivo a Roma, presumibilmente nel 1675, o poco prima, erano molti i violinisti che lavoravano per questa o quella famiglia, o per le chiese che, in occasione di feste importanti, costituivano *ensemble* strumentali a supporto dei cori per animare la liturgia o gli oratori.

Carlo Mannelli, dopo una intensa attività nella capitale, dovette cedere il suo ruolo di prim'ordine proprio a Corelli. Seppur citato ripetutamente negli archivi delle maggiori istituzioni ecclesiastiche romane e apparendo al servizio delle famiglie più in vista della città, se non fosse solo per alcuni studi prodotti di recente, poco o nulla si saprebbe della produzione e dell'attività di questo violinista.²

L'Accademia di Santa Cecilia a Roma conserva un ritratto a olio di Carlo Mannelli. Il violinista, infatti, dispose nel suo testamento che molti dei suoi beni venissero lasciati all'istituzione romana che, sin dai primi anni di vita, affiancava all'attività musicale quella caritatevole a beneficio dei confratelli che si trovavano in condizioni economiche precarie e che, a causa di anzianità o infermità, non potevano lavorare.

¹ Dal *Diario di Roma* del Fondo Bolognetti nell'Archivio Segreto Vaticano si nota la costante presenza di Corelli nella vita musicale romana dal 1691 in poi. L'anno cruciale per l'incremento dell'attività del Bolognese a Roma pare essere stato il 1693: «[...] Sinfonia guidata dal primo violino del mondo, e del terrestre paradiso, mentre è un'Arcangelo [...]», Carlo Mannelli non viene mai menzionato nel *Diario* negli anni che precedono il 1697. Cfr. L. DELLA LIBERA, J. M. 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 a Rome au XVII^e siècle: études et perspectives de recherche*, a cura di C. GIRON-PANEL E A.-M. GOULET, École Française de Rome, Rome 2012, p. 157.

² Cfr. A. D'OVIDIO, *Sonate a tre d'altri stili. Carlo Mannelli violinista nella Roma di fine Seicento*, «Recercare», XIX/1-2, 2007, p. 149.

Carlo Mannelli era nato a Roma il 4 novembre 1640 da una famiglia di origini pistoiesi. Suo padre era Giovanni Battista Mannelli e sua madre Dionora Riveri. Già nel 1650 appare come “Carluccio” nelle liste di pagamento per i cantori della chiesa di San Luigi dei Francesi, per aver cantato in occasione della festa del Santo il 25 agosto.³ Nel 1651 lo troviamo negli elenchi dei cantori della Cappella Giulia, in qualità di soprano *puer castrato*, e poi impiegato nuovamente presso San Luigi dei Francesi.⁴

Nel 1663 Mannelli risulta tra i membri della Congregazione dei Musici di Santa Cecilia in qualità di maestro di musica: per la prima volta, infatti, compare nei documenti di una seduta segreta che ebbe luogo nel mese di luglio di quello stesso anno.⁵ Ben presto si troverà ad essere eletto alla carica di guardiano degli strumentisti: si occupava di operazioni di banca e di riscuotere le quote degli associati, aveva l’obbligo di presenziare a tutti gli incontri, doveva firmare i mandati diretti al camerlengo, controllare le fedi sottoscritte dai medici che visitavano i ceciliani indigenti e vigilare sulla categoria da lui rappresentata. I guardiani erano quattro a rappresentanza, appunto, di tutte le categorie dei musici: la prima era quella dei maestri di cappella, seguivano quella degli organisti, quella degli strumentisti e, infine, quella dei cantori.⁶

Non meno ricco d’incarichi è l’impegno del Mannelli presso i più celebri mecenati laici dell’epoca. Il primo che lo sostenne e incentivò i suoi studi violinistici fu Camillo Pamphilj,⁷ cui Mannelli fu sempre grato, tanto da essere noto con l’appellativo di «Carlo di Pamfilio» e del quale conservava un ritratto nella sua collezione personale. L’altra importante famiglia che Mannelli servì in gioventù fu quella dei Borghese, dal 1671 al 1673, in qualità di musico di corte, per una serie di oratori e nel 1680 per aver suonato in occasione della novena di Natale.

Nel 1675, proclamato l’anno santo da papa Clemente X Altieri, in San Giovanni dei Fiorentini furono eseguiti quattordici oratori, in cui Carlo Mannelli figurava come primo violino del concertino, Lelio Colista al liuto, Bernardo Pasquini all’organo e, per la prima volta, venne menzionato ‘Il Bolognese’ tra i violini del concerto grosso. Negli anni successivi Corelli arriverà a sostituire Mannelli nel ruolo di primo violino, per la prima volta nel 1682, e tale posizione sarà ricoperta fino al 1708.⁸ Inoltre, Mannelli si esibirà dal 1691 al 1696 come soprano nei cori per le festività di San Luigi dei Francesi, il 25 agosto.⁹ Nel 1695, insieme a Corelli, figurerà tra i ceciliani che prestavano servizio nella cappella di Sant’Agnese.¹⁰

³ Cfr. A. D’OVIDIO, *Mannelli, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2007, www.treccani.it/enciclopedia/carlo-mannelli (Dizionario-Biografico).

⁴ Cfr. *Mannelli Carlo in Musica e musicisti nella Basilica di San Pietro: cinque secoli di storia della Cappella Giulia*, a cura di G. ROSTIROLLA, ECV, Roma 2014, p. 230.

⁵ Cfr. R. GIAZOTTO, *Quattro secoli di storia dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Ed. Accademia Nazionale Santa Cecilia, Roma 1970, p. 179.

⁶ Ivi, p. 341.

⁷ «Colui che per primo mi accalorò sempre ad approfittarmi nello studio del violino, conoscendo la mia inclinazione», recita la dedica all’Op. 2 delle sonate pubblicata da Mannelli nel 1682.

⁸ Cfr., P. ALLSOP, *Arcangelo Corelli, new Orpheus of our times*, Clarendon Press, Oxford 1999, pp. 27-29.

⁹ Cfr. J. LIONNET, *La musique à Saint-Louis des Français de Rome au XVII siècle*, «Note d’archivio per la storia musicale», Appendice, IV, 1986, pp. 172-178.

¹⁰ Cfr. R. GIAZOTTO, *Op. cit.*, p. 264.

Queste furono le sue ultime esibizioni; risulta, infatti, che nel 1696 fu nuovamente eletto guardiano degli strumentisti per la Congregazione di Santa Cecilia, carica che difficilmente poteva essere rifiutata: in questa occasione, invece, viene concesso a Mannelli di rifiutare a causa delle sue precarie condizioni di salute.¹¹

Dal testamento, che fu aperto il 7 gennaio 1697 dal «notaro» Antonelli, si evince che Carlo Mannelli si spense alla fine dell'anno 1696 o nei primissimi giorni di quello successivo, nella città dove aveva trascorso l'intera vita.¹²

Alla quantità di notizie circa l'attività esecutiva di Mannelli non ne corrisponde una uguale circa l'impegno in veste di compositore e didatta. Oggi si conoscono solo due raccolte di sonate attribuibili certamente al compositore: le *Sonate a tre, doi violini, leuto o violone, con il basso per l'organo* dell'Op. 2, stampata presso l'editore romano Mutij nel 1682, e le *Sonate a tre, doi violini, leuto o violone, con il basso per l'organo* dell'Op. 3, stampata a Roma presso l'editore Mascardi nel 1692.¹³ Mannelli redasse anche uno *Studio per violino* di cui però si sono perse le tracce.¹⁴ Infine, la *Sinfonia a violino solo e basso continuo* che è contenuta in un manoscritto miscelaneo conservato presso la Biblioteca Universitaria di Torino, oggetto di questo articolo.

Nel Seicento a Roma, la vera protagonista, «avanzata e già affermatissima»,¹⁵ dei generi musicali era la sonata a tre. Il genere era eseguito frequentemente in situazioni private, per cui si definisce *sonata da camera*, Raccolte di entrambi i tipi venivano frequentemente date alle stampe, ma se ne trovavano anche copie manoscritte.

All'inizio del Seicento il termine *sonata* si riferisce a tre tipologie di composizioni: poteva trattarsi di una serie di variazioni strumentali su un basso; o un breve brano in forma binaria; o ancora, una raccolta di brani che vanno a costituire un unico movimento, con frequenti cambi di ritmo e andamento, che derivano dalla *Canzona* ma che sono eseguiti con due o tre strumenti.

[...] Performers and composers may have thought in terms of groups of dances and may even have called such groups 'sonatas' long before that usage was clearly reflected in the printed sources. Certainly, the convention of grouping dances by key was becoming more and more securely entrenched in the 1680s, and the use of the term 'sonata' to designate a particular group of dances simply provides evidence for the final stage of that entrenchment.¹⁶

Nella seconda metà del Seicento a Roma e in Italia, è possibile verificare la compresenza delle tre tipologie. Di queste, le prime due – ossia la serie di variazioni su un basso e il brano in forma binaria – venivano eseguite in chiesa, la terza in ambienti laici, nobiliari ed accademici. Lo studioso di sonate antiche John Daverio però, ha riscontrato

¹¹ Ivi, p. 223.

¹² Cfr. A. D'OVIDIO, *Mannelli, Carlo*, cit.

¹³ Un esemplare dell'Op. 2, quello che si ha avuto modo di consultare, si trova alla Biblioteca della Musica di Bologna, ma conserva solo le parti dei due violini, mentre un esemplare completo dell'Op. 3 è in Gran Bretagna, presso la Bodleian Library dell'Università di Oxford.

¹⁴ Ne si è a conoscenza perché è citato nell'inventario dei beni di Mannelli.

¹⁵ Cfr. R. GIAZOTTO, *Op. cit.*, p. 210.

¹⁶ S. MANGSEN, *The Sonata da Camera before Corelli: a renewed search*, «Music and Letters», LXXVI/1, 1995, p. 31.

che in realtà l'ultima tipologia era molto più frequente in Inghilterra e nei paesi di lingua tedesca, rispetto all'Italia, anche se le opere di molti compositori italiani, in special modo Corelli, ebbero grande fortuna in paesi esteri, come l'Inghilterra.¹⁷

Nella Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino è conservato in un prezioso fondo donato da Mauro Foà il manoscritto che dà il titolo all'articolo: la *Sinfonia a violino solo e basso continuo* di Carlo Mannelli. Il fondo comprende 87 manoscritti e 66 opere a stampa che risalgono al periodo compreso tra il XV e il XVIII secolo. Vi sono conservati manoscritti autografi di Vivaldi e opere a stampa di Stradella; codici medievali latini, bizantini e francesi, con le relative notazioni; il primo trattato sull'Arte della Danza, stampato a Venezia nel 1581; raccolte di libretti e opere del XIX secolo, solo per citare alcuni esempi.¹⁸

Il nostro manoscritto è un esemplare cartaceo, in formato oblungo, 170×230 mm, scritto con inchiostro nero. La legatura è in pelle marrone con inserti in oro. Sulle carte, nel margine superiore destro, c'è l'indicazione del numero di pagina, che solo alla carta n. 131 reca alla numerazione un inchiostro di colore diverso e suggerisce che questa potrebbe essere stata aggiunta in un momento diverso rispetto alle altre. La carta contiene anche l'indice delle opere e il timbro del Collegio San Carlo.

Gli altri brani raccolti nel fascicolo comprendente la *Sinfonia*¹⁹ sono composizioni *Del sig.r Ales.o Stradella*: undici *Sinfonie a violino solo*; una *Sinfonia a due violini*; una *Sonata di Viole*, per due violini, due viole, liuto e basso; una *Sonata a quattro*, due violini e due cornetti; tre *Sinfonie per due violini*; una *Sonata a otto viole* con una tromba. Esso contiene, di Corelli, una *Sonata a violino solo*; e, infine, la *Sinfonia à Viol.no solo del Sig.r Carlo Mannelli dal Viol.no*.²⁰

Ogni carta della *Sinfonia* ospita quattro sistemi pentagrammati, un rigo per il violino e l'altro per il basso continuo,²¹ per un totale di quattro carte. Dalla trascrizione risultano complessivamente 169 battute, anche se nel manoscritto alcune battute sono accorpate: ciò sembra verificarsi in prossimità di cadenze e corone, quindi quando il tempo rallenta, come in questo caso (Fig. 1), per le due battute che precedono l'*Adagio*. Questa modalità compositiva ci riporta alla prassi di Lelio Colista, il quale, in corrispondenza di note dal valore lungo, come in questo caso la semibreve con la corona, intendeva questi momenti da dedicare all'improvvisazione estemporanea degli esecutori.

¹⁷ Cfr. J. DAVERIO, *In search of the sonata da camera before Corelli*, «Acta musicologica», LVII/2, 1985, pp. 195-198.

¹⁸ Si invita a consultare il seguente sito web: www.bnto.librari.beniculturali.it.

¹⁹ Il termine *Sinfonia*, in questo periodo storico, può far riferimento a musica strumentale, che non fa da sostegno o accompagnamento alla musica vocale, perciò la linea del violino assolve la funzione della voce, oppure può far riferimento a brani composti per un gruppo di strumenti. La *sinfonia a violino solo* Op. 1 fa parte del primo caso.

²⁰ Cfr. I. FRAGALÀ DATA, A. COLTURATO, *Raccolta Mauro Foà, Raccolta Renzo Giordano*, Ed. Torre d'Orfeo, Roma 1987, pp. 61-65.

²¹ Nonostante l'intestazione riferisca di una sonata per violino 'solo', il compositore ha scritto anche la parte per il basso continuo, che viene realizzato.

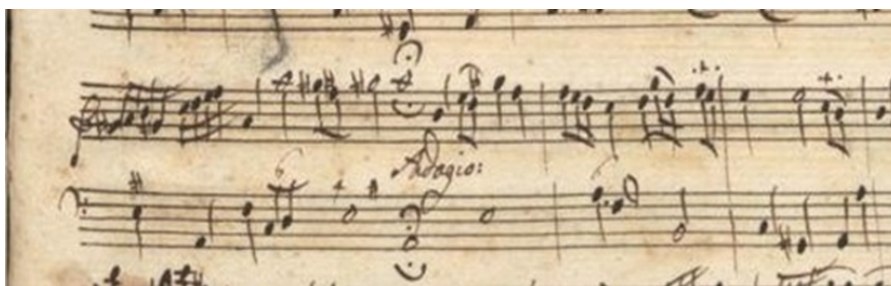


Fig. 1. Carlo Mannelli, *Sinfonia a violino solo ms*, Fondo Foà, 11, c. 129, Ministero della Cultura, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione

La *Sinfonia* è in La minore. L'*Adagio* iniziale, della durata di otto battute, è seguito da un tempo *Vivace*, entrambi i movimenti sono in 4/4. Le prime righe sono caratterizzate da un piglio virtuosistico e brillante, in particolar modo nel *Vivace*, per la presenza delle quartine di semicrome che hanno andamento ascendente, fino alla nota più acuta della sezione, un *la* in prima corda, che anticipa il cambio di andamento. Segue un altro movimento, *Adagio*, e la prima carta si conclude con un *Vivace*, caratterizzato dalla presenza di quartine di semicrome sciolte, dalla linea discendente fino in quarta corda, e legate, in prima corda.



Fig. 2. Trascrizione (a cura dell'autrice).

Le bb. 23-26 sono molto interessanti (Fig. 2): per la prima volta il compositore decide di sottolineare una differenza nell'articolazione delle quartine di semicrome inserendo delle legature alle bb. 25 e 26. La prassi prevedeva che le note, sfruttando il cambio d'arcata, venissero eseguite separate da un diminuendo sulla coda della nota per generare un crescendo sulla testa, anche nel caso si trattasse di quartine di crome o, come in questo caso, di semicrome.²² L'aver utilizzato delle legature sta a significare che il senso di queste battute è di generare un vorticoso (b. 25) e coinvolgente (b. 26) crescendo che porta alla cadenza finale. Da notare il basso che a b. 26 non si muove più per semiminime ma asseconda il movimento della voce superiore (Sol# semiminima, La minima col punto), perciò un'interpretazione plausibile è quella secondo la quale il violino lega la prima quartina di semicrome nella stessa arcata in giù e le successive tre quartine nell'arcata in su, producendo un crescendo.

²² Cfr. L. ROVIGHI, *Problemi di prassi esecutiva barocca negli strumenti ad arco*, «Rivista italiana di Musicologia», VIII/1, 1973, pp. 49-77.

Tutta questa prima carta²³ ha l'aspetto di un *Preludio*, costituito da quattro sezioni diverse che nel complesso anticipano una sezione più ampia. La seconda carta inizia con un cambio di tempo, $\frac{3}{4}$, ma il compositore non ci fornisce l'indicazione dell'andamento fino alla carta successiva.

La scrittura di questa sezione (Fig. 3) è molto semplice, soprattutto nella parte del basso, sarebbe perciò errato parlare in questo caso di *Fuga* o *Fugato*, anche se il carattere imitativo è ben presente e il modo di trattare le due voci farebbe pensare alla testa di un tema. A colpo d'occhio, graficamente, è interessante notare che le due parti si muovono spesso per moto contrario. In generale, la parte superiore è più articolata. In questo caso, trattandosi di un movimento costruito su processi imitativi, non era pratica quella di infittire la scrittura con molte ornamentazioni, le quali si limitano ad alcuni trilli in prossimità delle cadenze.

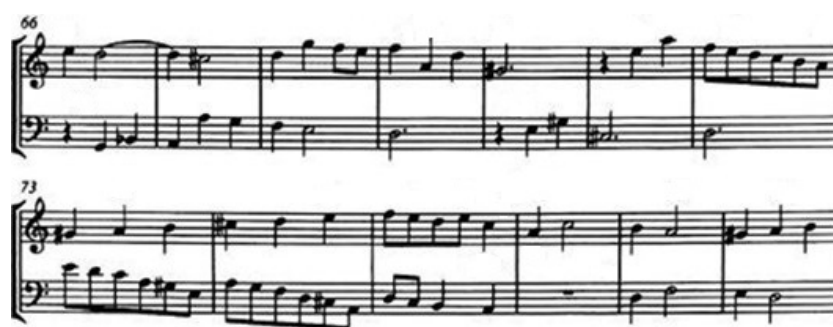


Fig. 3. Andante (Fugato)

Alla p. 3 si torna al tempo $\frac{4}{4}$. Anche in questo caso l'autore non fornisce indicazione agogica però è possibile che il movimento sia un *Vivace*. È un tempo molto intenso per la parte del violino, che esegue quartine di semicrome ascendenti e discendenti, moderandosi solo apparentemente in alcuni momenti in cui le semicrome sono sostituite da una quartina di crome. Qui è interessante notare il tipo di fraseggio.



Fig. 4. Vivace.

²³ Per le osservazioni qui riportate si ringrazia il M^o Marco Serino che ha fornito alcuni interessanti spunti di riflessione, integrati dalla lettura di alcuni trattati di prassi barocca, in particolare: Francesco Geminiani, *The art of playing on the Violin* (London, 1751); Giuseppe Tartini, *Regole per arrivare a saper ben suonare il Violino* (Paris, 1771); Francesco Galeazzi, *Elementi teorico pratici di Musica con un saggio sopra l'arte di suonare il Violino* (Roma, 1791).

Il movimento è anacrusico: ciò condiziona tutto il fraseggio perché l'ultimo sedicesimo è sempre spostato nella battuta successiva, producendo un effetto quasi di "affanno" che, insieme alle numerose quartine di semicrome, dà quel risultato di concitazione proprio del *Vivace* (Fig. 4).

In alcuni casi la voce superiore richiama figurazioni che si trovano nel *Vivace* del primo movimento, come succede a bb. 101-102, con le due quartine di semicrome seguite da una quartina di crome (Fig. 5).



Fig. 5. *Vivace*.

In questo modo il compositore sembra voler arrestare l'andamento intenso del violino, che dall'inizio della sezione esegue quartine di semicrome in una scrittura molto fitta. Anche qui il basso si muove poco: scandisce i quarti, quasi come se dovesse assecondare il movimento rapsodico del violino e, solo al momento della cadenza finale, si fa più partecipe, intensificando la scrittura con delle crome.

Un movimento del genere, in cui la scrittura del violino conta numerose quartine di semicrome, dove sono frequenti le alterazioni e i giri di corda, focalizza l'attenzione su alcune problematiche tecniche della pratica violinistica, quali la mobilità del braccio destro e l'articolazione delle dita della mano sinistra, insieme a quella che i trattatisti definiscono «leggerezza di polso», senza la quale sarebbe impossibile eseguire correttamente un disegno così lungo e agile.²⁴

L'ultima carta ospita una sezione completamente diversa rispetto alle pagine precedenti. Essa presenta la seguente dicitura (Fig. 6):

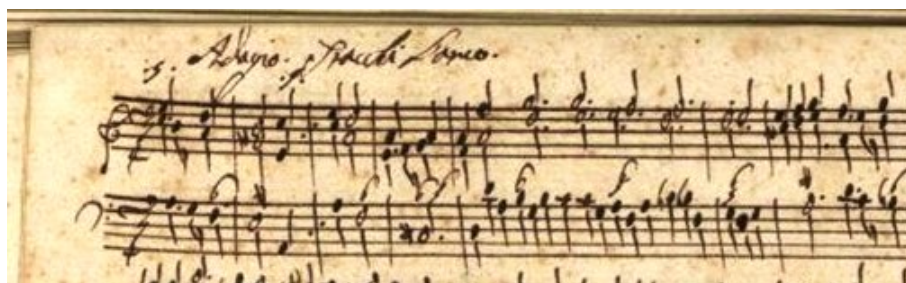


Fig. 6. *Adagio. Stacchi l'arco*, Fondo Foà, 11, c. 129, Ministero della Cultura, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione

²⁴ Cfr. G. TARTINI, *Lettera del defonto Signor Giuseppe Tartini alla signora Maddalena Lombardini*, London Edition, 1779, pp. 3-4.

«Adagio. Stacchi l'arco» è una dicitura che si ritrova anche nell'avvertimento al «lettore violinista» dell'Op. 2:

Osserva nell'Opera, che troverai alcune figure [...] intenderai levar l'Arco dopo il suo dovuto valore, questi variati segni si son posti per li siti più comodi della stampa, trovandosi in un pensiero di note legate, e sciolte, desidero così siano sonate.

Queste ultime righe musicali sono estremamente complesse per il violinista: ogni nota è costituita da un bicordo posto a distanza di terza, quarta o sesta, con ritardi e conseguenti dissonanze, che rendono l'intonazione precaria. Il basso scandisce ogni movimento, quasi a formare, con la parte superiore, degli accordi a tre suoni: l'aspetto di quest'ultima sezione, in $\frac{3}{4}$, è appunto di una scrittura accordale. Mannelli auspica che l'esecutore esegua i suoni per tutta la durata del loro valore, ma che faccia attenzione a separare ogni suono dal successivo.

Francesco Geminiani, allievo di Corelli, nell'opera dedicata al violino, *The Art of Playing on the Violin*, riguardo lo staccato specifica che esso va eseguito alzando l'arco a ogni nota. Potrebbe essere questo un caso simile, in cui l'esecutore violinista, insieme al basso, esegue le note della loro precisa durata, avendo l'accortezza di separarle, staccando, appunto, l'arco dalla corda.²⁵

²⁵ Una interpretazione meno convenzionale, invece, fa notare che la scrittura accordale è del tutto simile a quella degli strumenti a corde pizzicate, come il liuto, ai quali è consentito suonare anche simultaneamente accordi di tre suoni: potrebbe essere considerabile, sebbene molto insolito, anche una interpretazione con *pizzicato* della linea del violino, a voler ricreare un'atmosfera più eterea, quasi incorporea.

Riferimenti bibliografici

- ALLSOP P., *Arcangelo Corelli, new Orpheus of our times*, Clarendon Press, Oxford 1999
- DAVERIO J., *In search of the sonata da camera before Corelli*, «Acta musicologica», LVII/2, 1985, pp. 195-214
- DELLA LIBERA L., DOMINGUEZ J. M., *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 a Rome au XVII^e siècle: études et perspectives de recherche*, a cura di C. GIRON-PANEL E A.-M. GOULET, École Française de Rome, Rome 2012, pp. 121-185
- D'OVIDIO A., *Sonate a tre d'altri stili. Carlo Mannelli violinista nella Roma di fine Seicento*, «Recercare», XIX/1-2, 2007
- FRAGALÀ I., COLTURATO A., *Raccolta Mauro Foà, Raccolta Renzo Giordano*, Ed. Torre d'Orfeo, Roma 1987
- GAZOTTO R., *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Ed. Accademia Nazionale Santa Cecilia, Roma 1970
- MANGSEN S., *The sonata da camera before Corelli: a renewed search*, «Musica and Letters», LXXVI/1, 1995
- Mannelli Carlo in Musica e musicisti nella Basilica di San Pietro: cinque secoli di storia della Cappella Giulia*, a cura di G. ROSTIROLLA, ECV, Roma 2014
- ROVIGHI L., *Problemi di prassi esecutiva barocca negli strumenti ad arco*, «Rivista italiana di musicologia», VIII/1, 1973



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.