

## Una raccolta di cantate di Alessandro Scarlatti

SARAH M. IACONO

### 1. Premessa

La fonte che dà argomento a questo contributo<sup>1</sup> è un manoscritto, custodito a Lecce nella biblioteca privata Pastore, contenente 17 cantate di Alessandro Scarlatti più una, posta in calce, che la mano del copista attribuisce a Domenico, figlio del musicista. Il filo rosso che ha percorso per intero la ricerca è stato l'intento di accostarsi al documento attraverso un'ottica che guardi al fenomeno musicale come frutto di un processo storico, da inserirsi in determinati ambiti di commissione, di esecuzione, di fruizione, da collegarsi pertanto con alcune pratiche di tradizione e circolazione manoscritta. L'analisi è stata quindi condotta 'all'interno' e 'all'esterno' del volume, attraverso l'esame dell'unità bibliografica in questione, la sua classificazione e descrizione completa e attraverso l'osservazione del tessuto musicale e testuale, l'analisi formale e strutturale, il tutto mirato a una più precisa collocazione delle cantate nel panorama della produzione dell'autore. La finalità principale di questo

studio è consistita dunque nel cercare di fare luce su un manoscritto di cui si conosceva ben poco, soprattutto dal punto di vista codicologico, e che ha fornito spunti inediti per chiarire e aggiungere nuovi tasselli alla comprensione di quel complesso fenomeno che è la cantata.

### 2. Collocazione, provenienza e origine

Il codice in sé è risultato, per quanto riguarda gli aspetti propriamente bibliografici, estremamente interessante. Esso, come si è detto, è conservato nella biblioteca privata Pastore, con collocazione MS.A.1. La biblioteca è il risultato della passione libraria di quattro generazioni di bibliofili napoletani<sup>2</sup> e conta un fondo antico di manoscritti e libri a stampa variamente datati e assortiti. Per quel che concerne il nostro tomo – per il resto avaro di informazioni – sappiamo di certo che non faceva parte del nucleo storico della collezione Pastore ma che è giunto in tale collocazione in tempi relativamente recenti e, soprattutto, dopo l'arrivo di Pastore a Lecce da Napoli, nel 1950. Consultando infatti l'attuale proprietario,<sup>3</sup> si scopre che il volume gli è stato donato

<sup>1</sup> Questo saggio prende le mosse da una rielaborazione della mia tesi di laurea, *Una raccolta di cantate di Alessandro Scarlatti* (Università degli studi di Lecce, a.a. 2004-2005, relatore Paola Besutti) e dalla relazione presentata al XII Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia, Pesaro, Conservatorio «G. Rossini», 20-23 ottobre 2005. Si inserisce inoltre nell'ambito del progetto di ricerca sulle fonti cantatistiche napoletane per il Dottorato in «Storia e Critica dei Beni Musicali» (XXI ciclo) del Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia della suddetta Università.

<sup>2</sup> Specialmente Alfredo (1886-1978), docente del Conservatorio «S. Pietro a Majella», e Giuseppe (1915), già direttore del Conservatorio «T. Schipa» di Lecce, compositore e musicologo.

<sup>3</sup> Cfr. anche GIUSEPPE ALFREDO PASTORE, *Nuove cantate di Alessandro Scarlatti*, «Zagaglia», 2, n.5, 1960. Ringrazio vivamente Giuseppe A. Pastore per avermi messo a disposizione questo manoscritto.

«per uso e studio» nel 1955 da parte di colui che conosciamo come unico precedente possessore attestato: Giovan Bernardino Tafuri (1902-1964), intellettuale originario di Nardò, senatore nella prima legislatura della Repubblica Italiana, bibliofilo e cultore di musica. Lo scenario, apparentemente lineare, si complica se si considera che i Tafuri,<sup>4</sup> in Terra d'Otranto, erano una famiglia antica e titolata, proprietaria a partire dal Settecento, con un avo omonimo del nostro,<sup>5</sup> di una cospicua e importante raccolta libraria nella quale non doveva mancare sicuramente materiale musicale:<sup>6</sup> a testimonianza di tale interesse, coltivato con perseveranza dalle diverse generazioni, i lasciti fatti dal senatore ai Conservatori di Lecce e Napoli.<sup>7</sup> Non solo: i doni di Gennaro Napoli al «S.

Pietro a Majella» e un ulteriore codice custodito a Milano, riportano tra le note di possesso il nome di «D. Antonio Tafuri»,<sup>8</sup> probabilmente uno degli appartenenti al ramo della famiglia che viveva nella capitale partenopea a metà del Settecento. La possibilità che il codice MS.A.1 potesse essere una eredità dei Tafuri è stata però sconfessata dai discendenti del senatore i quali affermano che nella raccolta neretina a sua disposizione, non sarebbe stato presente alcun materiale musicale.<sup>9</sup> Si avvalora invece l'ipotesi di un acquisto avvenuto in tempi recenti, come sostenuto anche da M. Teresa, figlia di Giovan Bernardino, già direttrice della Biblioteca Nazionale di Bari. Dove? Quasi sicuramente a Napoli, luogo in cui Tafuri compì gli studi universitari. A rimarcare il legame del manoscritto con la città c'è infatti un altro volume, custodito nella biblioteca del Conservatorio con segnatura 34.5.3: una legatura ottocentesca impedisce di conoscerne l'aspetto originario, ma all'interno, sulla terza carta di guardia anteriore compare (con medesima mano e impostazione grafica) un elenco delle cantate in ordine alfabetico analogo a quello di MS.A.1. In alto, la scritta *Cantate / a voce sola / contenute in questo Primo* [depenato e

cavallo tra XVIII e XIX secolo (*Mottetto / a voce sola di Tenore / Del Sig. re Luigi Capotorti*: dono G.B. Tafuri 1927, segn. I-Nc Mus. Rel 202.)

<sup>8</sup> *Sonata IV / del Sigr. Filippo Cinque / Del Sir. D. Antonio Tafuri* (dono Gennaro Napoli; I-Nc Musica Strumentale 1092); *Concerto per cembalo con Violini e Basso / D. Pietro Guglielmi / Napoli* (dono di Gennaro Napoli; I-Nc Musica strumentale 2916); *Toccata per Cembalo / del / Sig. Pietro Guglielmi* (dono G. Napoli; I-Nc Musica Strumentale 2917); *Divertimento a quattro mani / Per Cembalo a pianoforte / Del Sig. r D. Giovanni Wanhal* (sul front. a pennino Lovero e Tafuri; I-Mc Nosedà Q 34.4). Cfr. anche Così, *La musica a Nardò*, p. 93.

<sup>9</sup> Il fondo storico Tafuri non si configura come una raccolta unitaria almeno dal 1919, quando, da Nardò, fu parzialmente trasferito nella Biblioteca Provinciale di Avellino, con un dono di E. Tozzoli, erede Tafuri, trasferitosi in città con la moglie. L'integrità della raccolta sarebbe stata messa a repentaglio anche durante il terremoto del 1743 e in seguito a ulteriori precedenti frazionamenti. Cfr. GIUSEPPE GABRIELI, *I Mss Tafuri della biblioteca Provinciale di Avellino*, «Iapigia. Organo della Real Deputazione di Storia Patria per le Puglie», I, 1930, pp. 473-485 e *Biografia degli uomini illustri salentini*.

<sup>4</sup> Sotto il nome Tafuri sono comprese varie famiglie che ebbero dignità aristocratica in molte province salentine. Il ramo genealogico a cui si fa qui riferimento è quello di Nardò, imparentato con i grandi casati leccesi (Manieri, Personè, Bernardini) che acquisì nel 1762 il feudo di Melignano, predicato con il quale vennero riconosciuti nobili anche durante il Ventennio fascista. Cfr. AMILCARE FOSCARINI, *sub voce* 'Tafuri' in *L'armerista salentino*, Lecce, Editrice Salentina, 1927.

<sup>5</sup> Si tratta di Giovan Bernardino Tafuri (1695-1760), poligrafo e bibliofilo con un fortissimo impegno antiquario: molto attivo nella nativa Nardò, rifondò l'Accademia degli Infimi Rinovati e si dedicò a «procacciar dappertutto delle antiche iscrizioni, de' vetusti manoscritti e de' più preziosi ruderi della dotta antichità», che non esitò a trasmettere a Ludovico Antonio Muratori, il quale poi se ne servì in alcune sue opere. Ma erano clamorosi falsi, prontamente smascherati da Bartolomeo Capasso, Michelangelo Schipa, Giovanni Guerrieri e Giuseppe Chiriatti (v. *Archivio Muratoriano*, n. 9, Città di Castello, 1910, pp. 413-506). Cfr. *Biografia degli uomini illustri salentini*, presentazione di Alessandro Laporta, Lecce, Edizioni del Grifo, 1990 e LUISA COSÌ, *La musica a Nardò nell'epoca moderna*, in *Cum gaudio e festa, cum leticia e canti. Musica profana a Nardò tra XV e XVII secolo*, a cura di Francesco Libetta, Lecce, Congedo, 2004 (Numero speciale di «Neretum. Annuario di Studi Storici», n. 2, 2004).

<sup>6</sup> Della suddetta Accademia degli Infimi Rinovati dovevano far parte anche alcuni musicisti, tra i quali Don Tommaso de Cupertinis, autore di cantate e di musica vocale da camera. Cfr. COSÌ, *La musica a Nardò*, pp. 57-73.

<sup>7</sup> Rispettivamente, alcune edizioni del primo Novecento di musica strumentale e un mottetto manoscritto da datarsi presumibilmente a

corretto] *Terzo Tomo*. Identico l'impianto dal punto di vista del contenuto<sup>10</sup> anche se questo manoscritto è stato evidentemente redatto quasi completamente in un'unica soluzione<sup>11</sup> e sempre dallo stesso copista. L'*Indice di tutti i libri che conservansi nell'Archivio del Real Conservatorio della Pietà dei Turchini* dà sommariamente notizia della sua presenza a partire almeno dal 1801, ma oltre alle scarse informazioni – sotto la voce Scarlatti – riferite a «una infinità di cantate a voce sola», nessun cenno viene fatto in merito a eventuali donatori, né compaiono indizi tangibili che possano ricondurre a qualche precedente proprietario. Simili anche in questo, i due volumi sembrerebbero appartenere a una collezione napoletana, disgregata per chissà quali motivi e finita, almeno in parte, sul mercato librario antiquario.

Tutto ciò per quanto riguarda la voce provenienza. Il codice Pastore presenta tuttavia una serie di caratteristiche che lo rendono estremamente originale: bisognerà allora affidarsi a ciò che esso stesso, attraverso l'analisi materiale, potrà dire di sé, rivelando peculiarità, usi e vicende legati alla sua storia.

<sup>10</sup> Cfr. sotto § 3. Si tratta di 27 cantate per Soprano, una per Contralto e una per Basso (*unicum*), con continuo, di Alessandro Scarlatti più una cantata di Domenico. Venticinque di questi brani sono precisamente attribuiti dal copista al palermitano, con la dizione «Cantata del sigr. cavalier Alessandro Scarlatti», o «del sigr. Domenico Scarlatti», mentre il resto è adespoto. Vi compaiono: una versione elaborata nel testo e nella musica di *Cruda Irene superba*; una copia di *Dove alfin mi traeste*, la celebre *Arianna* scarlattiana; entrambe le diverse intonazioni conosciute di *Tu parti idolo amato*; una cantata il cui testo è attribuito in altri esemplari al cardinale Antonio Ottoboni. La prima aria di *Entro romito speco* inoltre è trascritta due volte, con leggeri cambiamenti nel testo e la linea del basso continuo variata e arricchita.

<sup>11</sup> Le carte (151) sono numerate da mano coeva e la fascicolazione, nonostante qualche errore, è annotata dal copista: I<sup>4</sup>, II<sup>6</sup>, III<sup>2</sup>, IV-XXX<sup>4</sup>+I c. sciolta, A-C<sup>4</sup>, D<sup>2</sup>, E-H<sup>4</sup>, I<sup>6</sup>. Le cantate sono spesso a cavallo di due fascicoli e cominciano anche sul verso delle carte, come segna prontamente il compilatore dell'indice. A partire dal fascicolo XXVII la situazione però cambia: compaiono alcune carte vuote, e le cantate terminano sistematicamente con la fine del fascicolo, il che implica una redazione indipendente dei singoli fascicoli successivamente legati.

### 3. Descrizione

Si tratta di una partitura manoscritta, redatta da più copisti e formata da fascicoli di diversa provenienza, da datare entro il primo quarto del Settecento: le indicazioni di compilazione delle copie che compaiono su sei delle diciotto cantate vanno dal 1708-9 al 1719. Presenta una legatura coeva in piena pergamena rigida: sul dorso (con quattro nervi) compare, in alto, la scritta, molto sbiadita ma leggibile, *Cantate / T. IX / A. Scarlatti A voce sola*. Immediatamente sotto, un piccolo fregio (troppo sbiadito per potervi ravvisare qualche blasone araldico) e subito sopra un fiore a quattro petali.

#### 3.1 Consistenza, struttura e fascicolazione

Il codice consta di 156 carte di formato oblungo che misurano tutte mm 220x290 eccetto che nell'ultimo fascicolo, il XLII, più piccolo (200x270 mm), evidentemente legato agli altri in un momento successivo vista anche la data posta in testa alla prima pagina di musica. Sulla risguardia compare in basso a destra la scritta *T. IX*.<sup>12</sup> Sul *recto* della terza carta di guardia anteriore l'indice delle cantate, di epoca prossima ma probabilmente più tarda: è incorniciato in una sorta di *tabula*, steso con una grafia che non ricomparirà più nell'intero manoscritto. Gli *incipit* delle cantate sono riportati in ordine alfabetico affiancati dal riferimento alla cartulazione presente. Per tre di essi inoltre (*Aure voi che leggiere*, *Crudo arcier tiranno Amore*, *Quel Fileno infelice*) sono stati aggiunti rispettivamente il presunto autore («Dom.co Scarlatti»), la voce cantante («Basso») e una sorta di sottotitolo esplicativo del carattere epistolare del testo («Lettera»). Risultano in totale 41 fascicoli: si alternano sistematicamente duerni e bifogli e la presenza di rimandi per il legatore, sul margine inferiore sinistro delle prime carte,

<sup>12</sup> In realtà è la prima delle 4 carte di guardia anteriori, incollata al verso del piatto come rinforzo.

fa pensare ad una operazione di assemblaggio del volume avvenuta in tempi successivi e non contestualmente alla redazione delle cantate, così come succede in gran parte delle miscellanee.<sup>13</sup>

All'interno, le carte sono preparate per la musica con 8 pentagrammi per pagina sino al xxxix fascicolo: da questo punto in poi i pentagrammi diventano 10. Per quel che riguarda le filigrane, non sono molto significative per circoscrivere la probabile area di compilazione della copia: innanzitutto perché nel formato in quarto oblungo caratteristico di queste raccolte, esse non sono sempre riconoscibili in maniera univoca, in quanto divise tra due carte contigue o tagliate in rifilatura. Inoltre il quadrupede (senza corna) e il giglio in campo cerchiato che si alternano equamente, indicano, come noto, una carta di manifattura dell'Italia centrale e meridionale, ma sono estremamente diffuse nei manoscritti sia romani che napoletani. Considerando poi che la carta prodotta nello Stato pontificio era adoperata anche nella capitale partenopea perché più a buon mercato, risulta evidente quanto sia poco probante l'esame delle filigrane allo scopo di determinare la zona geografica di provenienza del manoscritto, anche se alcune di esse sembrano essere di fattura notoriamente napoletana.<sup>14</sup>

Le carte sono numerate da mano coeva o di poco posteriore: un aspetto particolare consiste però nel fatto che sotto tale cartulazione, ve n'è un'altra, parzialmente leggibile, con numerazione autonoma e continua all'interno dei raggruppamenti di fascicoli.<sup>15</sup> Le cantate si chiudono al concludersi del fascicolo e le carte vuote si collocano sempre alla fine dei suddetti raggruppamenti:

appartengono quindi a fascicoli che, tenendo in considerazione la paginazione più antica, avrebbero potuto essere affiancati in un ipotetico manoscritto originario da cui sarebbero poi stati estratti. Naturalmente è impossibile cercare di ricostruire tale/i fonti, ma una informazione si può con ogni probabilità ricavare: ancora una volta le carte vuote ci dicono che anche questo/i volume/i di provenienza non dovevano essere stati pensati in principio come un *corpus* unico, ma che sono stati sottoposti ad un processo di legatura successivo a quello di redazione.

### 3.2 I copisti

Non ci sono informazioni sicure relative ai copisti, se non quelle che si possono desumere dalla collazione delle grafie, interne al manoscritto ma anche quelle contenute, per esempio, nei codici del fondo Santini di Münster, in quelli della British Library di Londra o ancora nell'Osborn Music Manuscript 2 della Beinecke Rare Book and Manuscript Library della Yale University. L'operazione di confronto delle scritture non ha compreso tutti i testimoni delle cantate (in qualche caso assai numerosi): il nodo della questione è che per taluni non è accertata l'origine (o almeno la collezione originaria di appartenenza) tanto meno il luogo di redazione, informazioni invece essenziali per ricondurre ad un determinato *scriptorium* o almeno ad una zona geografica più precisa. I manoscritti scelti al contrario sono stati selezionati proprio per quel *quid* esplicativo in più, costituito dalla loro provenienza certa. Tornando a MS.A.1, ho individuato sei mani per la trascrizione del testo e sei per la musica: la mano più rappresentata è la A (13 cantate), alla quale in 12 casi corrisponde una stessa grafia musicale. Mani molto differenti sono quelle che coincidono con la cantata 3 (B), 10 (C), 16 (D), 17 (E), 18 (F). Per queste ultime, il processo di riconoscimento tra scrittura testuale e musicale è molto più complesso visto che ciascuna è annoverata in una o due cantate. Tuttavia nei

<sup>13</sup> Fascicolazione: I-III<sup>4</sup>, IV<sup>2</sup>, V-VI<sup>4</sup>, VII<sup>8</sup>, VIII-IX<sup>4</sup>, XIII<sup>2</sup>, XIV-XVIII<sup>4</sup>, XIX<sup>2</sup>, XX-XXVIII<sup>4</sup>, XIX<sup>2</sup>, XXX-XXXVII<sup>4</sup>, XXXVIII<sup>2</sup>, XXXIX-XLI<sup>4</sup>.

<sup>14</sup> Per una trattazione più puntuale dell'argomento cfr. MAURO AMATO, *Le antologie di arie e di arie e cantate tardo secentesche alla biblioteca del conservatorio «S. Pietro a Majella» di Napoli*, tesi di dottorato, Facoltà di Musicologia, Università di Pavia, a.a. 1996-7, pp. 8-9.

<sup>15</sup> Cfr. sotto tabella 1.

volumi della biblioteca del Conservatorio «S. Pietro a Majella» il copista D e il copista E sono ben rappresentati, a riprova – come si vedrà – della probabile redazione napoletana dei fascicoli. Il raffronto con alcuni manoscritti tedeschi, inglesi e statunitensi, che contengono numerosi testimoni delle cantate salentine ha permesso di individuare la grafia di un copista – indicato sopra con la lettera A – quale elemento comune ai diversi esemplari. Essa si ritrova in due delle partiture di Münster (*Non la-*

*sciar canora e bella*, Hs 3907 nr.8; *Ardo tacito amante*<sup>16</sup> Hs 3898 nr.8), in Add. MS 31511 (*Poiché cessaro alfin gli aspri tormenti*)<sup>17</sup> della British Library e infine in una delle sei copie inserite in Osborn Music MS 2, che per il resto è tutto olografo. Le raccolte in cui sono inclusi i suddetti testimoni, sono, come noto, di provenienza romana e ciò farebbe pensare ad una compilazione dei fascicoli contraddistinti da A avvenuta in ambito capitolino.

Tabella 1

Attuale cartulazione	Antica cartulazione	Fascicoli	Cantate	Mano
c. 1-22	27-48	I-VI	1-2	A
c. 23-30	65-72	VII	3	B
c. 31-40	175-184	VIII-X	4	A
c. 41-58	195-212	XI-XV	5-6	A
c. 59-72	223-236	XVI-XIX	7	A
c. 73-88	133-148	XX-XXIII	8-9	A
c. 89-92	(2?)107-(2?)110	XXIV	10	C
c. 93-110	1-18	XXV-XXIX	11-12	A
c. 111-118	35-42	XXX-XXXI	13	A
c. 119-130	65-76	XXII-XXXIV	14	A
c. 131-144	21-34	XXXV-XXXVIII	15	A
c. 145-156	-----	XXXIX-XLI	16-18	D-E-F

<sup>16</sup> Corrisponde la scrittura musicale, mentre quella del testo poetico, pur molto simile, è probabilmente di altra mano.

<sup>17</sup> Altre due partiture, contenenti la cantata *Liete placide e belle acque*

(D-Müs SANT Hs 3904 nr.4 e GB-Lbm Add. MS 29249), sono entrambe sicuramente copiate da un medesimo scriba la cui grafia presenta delle forti affinità con la suddetta mano A (testo, scrittura musicale) dalla quale si differenzia per il modo di segnare le chiavi.

### 3.3 Tipologia della raccolta

Da un punto di vista puramente materiale il codice Pastore prospetta quindi alcuni caratteri che lo incasellano in una categoria del tutto particolare, a causa della stratificazione degli interventi, molteplici e ravvicinati, a cui è stato sottoposto. Risulta infatti essere un composito organizzato dal legatore/possessore in modo da ottenere una raccolta *in toto* scarlattiana. A tale scopo sono stati estrapolati e poi messi insieme una serie di fascicoli con ogni probabilità appartenenti ad altri volumi o sciolti in precedenza – come testimonia la paginazione antica e la rifilatura dell'ultimo – che sarebbero confluiti poi in questo particolarissimo codice, che si configura quasi come un esperimento proto-editoriale del tutto *sui generis*. Si tratta quindi di una sorta di forma bibliografica ibrida, a metà strada tra la miscellanea (perché formata da unità eterogenee se non altro per provenienza) e l'antologia (perché dedicata a uno stesso autore e a uno stesso genere, la cantata da camera a voce sola).<sup>18</sup>

C'è un passaggio ulteriore quindi rispetto alla classificazione delle fonti cantatistiche proposta da Margaret Murata,<sup>19</sup> da cui questo manoscritto si discosta anche perché non necessariamente – o comunque non esclusivamente – legato alla prassi collezionistica che in quel periodo sembra prendere piede.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Un volume assolutamente originale, dal momento che in un certo senso anticipa determinate pratiche, abitualmente adottate almeno un secolo più tardi, da bibliotecari e bibliofili per proteggere fascicoli sciolti e creare delle raccolte organiche.

<sup>19</sup> Cfr. MARGARET MURATA, *La cantata romana fra mecenatismo e collezionismo*, in *La musica e il mondo: mecenatismo e committenza tra Quattro e Settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 254 -256. Il saggio è la traduzione italiana di *Roman cantata scores as traces of musical culture and signs of its place in society*, in *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, Atti del XIV Convegno della Società Internazionale di Musicologia (Bologna, 27 agosto-1 settembre 1987; Ferrara-Parma, 30 settembre 1987) a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, Torino, EDT, 1990, vol.1: *Round Tables*, pp. 272-284.

<sup>20</sup> Alcune caratteristiche redazionali come la scrittura spesso affret-

Penserei allora a più fasi distinte e non contemporanee nella formazione del volume: 1) La redazione dei fascicoli dal I al xxxviii, di origine romana, con 4 sistemi, corrispondenti alle prime 15 cantate, databile intorno al 1708-9, facenti parte in precedenza di altre raccolte. 2) La redazione dei fascicoli xxxix-lxi (le ultime tre cantate), con 5 sistemi, databili tra il 1715 (come conferma la dizione «del sigr. Caval.re Aless. Scarlatti») e il 1719, che presentano scritture completamente differenti, sono privi della antica cartulazione e forse sono stati compilati apposta per l'occasione. 3) L'assemblaggio dei diversi fascicoli. I nodi alla cui soluzione difficilmente si arriverà, almeno con i dati attuali, sono una collocazione geografica originaria più precisa dell'ampio 'area romano-na-poletana' e l'identità di colui che ha compiuto questa operazione di rilegatura strutturata. Vista la fattura della copia non doveva essere sicuramente un aristocratico ma anzi un amatore borghese o un musicista che, in linea con lo spirito geometrico del tempo, pensò bene di ordinare la sua raccolta in più tomi.

### 4. Le fonti

Le caratteristiche singolari del manoscritto non si esauriscono nelle sue prerogative redazionali ma riguardano in genere i tratti distintivi della raccolta e del suo contenuto, emersi chiari ed evidenti dal confronto con gli altri testimoni conservati nelle biblioteche italiane, europee e statunitensi.<sup>21</sup> Tali esemplari hanno permesso una datazione più precisa delle cantate in questione e in

tata e disordinata o la mancanza, in alcune cantate, del capolettera decorato, nonché la presenza di numeriche del basso continuo abbastanza consuete e non sempre accurate (al contrario di quanto accade negli autografi di Yale), fanno pensare ad un uso per esecuzioni private di 'piccolo corso' o a un volume messo insieme per studio, più che a un tomo da tenere in bella mostra in biblioteca.

<sup>21</sup> Per un quadro più dettagliato delle concordanze si veda il catalogo del manoscritto in appendice.

alcuni casi hanno offerto l'opportunità di delineare almeno un primo abbozzo dei probabili percorsi della loro tradizione manoscritta. Gli strumenti della critica testuale sono stati utilizzati sostanzialmente allo scopo di enucleare i possibili ambiti di circolazione di questi brani e i rapporti esistenti tra le varie copie, nel tentativo di gettare nuova luce su testi e contesti, nonché di offrire altre prospettive per l'individuazione delle occasioni di composizione. Di seguito verranno quindi esposte le conclusioni tratte da alcune collazioni compiute, che hanno condotto agli esiti più significativi rispetto alle finalità dichiarate sopra e all'obiettivo generale di questo articolo.

Le cantate del volume leccese che hanno trovato corrispondenza con gli esemplari del fondo Santini sono sei, databili tra il novembre 1704 e il luglio 1706: di queste, due sono presenti solo in Westfalia e nel codice Pastore: *Non lasciar canora e bella* e *Al pensiero miei sguardi che dite*. Quest'ultima riporta, nella copia tedesca, in testa alla prima pagina di musica, l'annotazione «In Casa Colonna»: con ogni probabilità, luogo di compilazione e forse anche luogo di esecuzione della cantata. Al di là della pregevolezza di tale esemplare, il raffronto tra il manoscritto tedesco e quello leccese ha messo in evidenza degli aspetti controversi che non sembrano far emergere delle soluzioni interpretative univoche. Non ci sono varianti di marcato rilievo nella musica,<sup>22</sup> ma esistono altri particolari che difficilmente farebbero pensare ad una filiazione diretta. Graficamente le due copie hanno connotati molto specifici: è diverso il giro di pagina e di rigo, mancano alcune indicazioni agogiche<sup>23</sup> ma è soprattutto il fatto che lo scriba di Münster non metta

l'indicazione di da capo ma ricopi l'intera sezione A per tutte e due le arie della cantata a destare non poche perplessità. Inoltre nel primo recitativo, il copista di *P*<sup>24</sup> scrive: «Qual orrenda tempesta / mi perturba la palma» mentre in *M*<sup>A</sup> la 'p' di palma (ancora visibile) è corretta in 'c' («calma»). Ancora a b. 73 ci si trova davanti a due diverse figurazioni ritmiche:

*P*: semiminima legata a croma, croma, semiminima

*M*<sup>A</sup>: semiminima puntata, croma, semiminima

Tutto ciò dovrebbe confutare l'idea che *M*<sup>A</sup> possa essere l'antigrafo di *P*. Tuttavia un errore presente in entrambe le copie fa dubitare di quanto detto sinora. Nell'ultimo movimento di b. 28 compare infatti una semibreve che naturalmente contrasta con il 4/4 in cui è scandita l'intera aria: una dimenticanza dei copisti che non hanno apposto la gamba alla minima che ci si doveva aspettare in quella collocazione? Tra l'altro in *P*, sempre a b. 28, c'è da segnalare anche una semicroma in più posta all'inizio della misura e legata alla semiminima finale della battuta precedente. Emerge che doveva necessariamente esistere almeno un'altra copia di questa cantata, che purtroppo non ci è pervenuta, probabile antigrafo comune ad entrambi i manoscritti.

Le vicende di *Non lasciar canora e bella*,<sup>25</sup> dal canto loro, si intrecciano, per una serie di coincidenze cronologiche, anche con un'altra importante fonte scarlattiana: Osborn Music MS 2,<sup>26</sup> il particolarissimo volume quasi

<sup>24</sup> D'ora in poi indicherò i manoscritti di riferimento con *P* per MS.A.1 e *M* per i vari testimoni di Münster (*M*<sup>A</sup> = *Al pensiero miei sguardi*).

<sup>25</sup> D-Müs SANT Hs 3907 (Nr. 8): in seguito *M*<sup>N</sup>.

<sup>26</sup> US-NHo Osborn Music MS2. È un volume costituito da 35 cantate: 29 sono di mano di Scarlatti, 6 sono copie, e sembrano redatte da 3 copisti differenti. È stato identificato con il volume che Charles Burney nella sua *General History of Music* disse di aver acquistato presso un libraio romano, dandone precisa descrizione e specificando soprattutto che ogni cantata era datata e forniva informazioni sul luogo di redazione.

<sup>22</sup> Una certa stabilità del testo musicale è, d'altra parte, un dato ormai acquisito per quanto riguarda le cantate in generale e quelle scarlattiane in particolare. Cfr. anche EDWIN HANLEY, *Alessandro Scarlatti's Cantate da camera: a bibliographical study* (Ph. D. Diss., New Haven, Yale University, 1963), Ann Arbor, UMI, 1963, p. 9.

<sup>23</sup> Un «and. te» per la prima aria, che non è presente nella copia tedesca.

tutto autografo, costituito dai fascicoli che il compositore inviava ad Andrea Adami come proprio personale omaggio, precisamente datati nonché corredati da annotazioni e auguri per le più svariate occasioni. Una corrispondenza cantatistica però non sempre continua, ma anzi spesso interrotta da lunghe pause, causate dai diversi impegni di Scarlatti. Aspetto curioso della faccenda è che molto spesso a questi intervalli corrisponde invece la presenza di nuove cantate sui manoscritti che costituiranno poi il *corpus* di Münster, di grande interesse perché si tratta di copie stese a brevissima distanza dagli originali che, al contrario, non sono sempre reperibili. Proprio il raffronto incrociato delle datazioni ha permesso di avanzare delle supposizioni riguardo le circostanze di composizione di *Non lasciar canora e bella*, che si inserisce nella prima sospensione di invii ad Adami: l'esemplare tedesco<sup>27</sup> è datato infatti 20 XI 1704 e per la tipicità del suo testo poetico aveva immediatamente fatto pensare ad un brano occasionale, da riferirsi forse al contesto delle villeggiature autunnali degli aristocratici romani nelle vicinanze della capitale.<sup>28</sup> Una sorta di commiato alla «Rondinella» che lascerà Roma per tornare, dopo gli «estivi ardori», alla nativa Firenze:<sup>29</sup> dubito però che in questa figura fittizia possa ravvisarsi, come dedicatario, qualche personaggio di primo piano della 'nobil comitiva' che si riuniva ad Ardea e Albano. La mancanza di riferimenti espliciti a casati e progenie pa-

<sup>27</sup> Strohm definisce questo testo «not topical»; Hanley invece accenna ad esso, inserendolo nel novero delle cantate «probably occasional». Cfr. REINHARD STROHM, *Scarlattiana at Yale*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1987 e HANLEY, *Alessandro Scarlatti's cantate da camera*, p. 9.

<sup>28</sup> Altra possibile cornice quella della Firenze di Ferdinando III de' Medici e del Teatro di Pratolino, per il quale Scarlatti scriveva opere in musica.

<sup>29</sup> Il riferimento al «Tebro» e all'«Arno» (che rispettivamente piangeranno e rideranno per la partenza della Rondinella) è pressoché costante in tutto il testo poetico.

trizie<sup>30</sup> e il cenno al «sacro allor caro a Febo» nella seconda aria, indirizzerebbero verso qualcuno che aveva direttamente a che fare con la poesia e con la musica.

Tornando al raffronto tra gli esemplari, si è già detto che le due copie *P* e *M<sup>N</sup>* sono della stessa mano, presentano capolettera decorati praticamente identici e hanno affinità su tutti i fronti (giro di rigo e raggruppamenti di note). Le varianti sono, come sempre, davvero poche e riguardano per lo più il dettato testuale:

*P*: Aria *Non lasciar canora e bella* scrive «tornerai tra patrij fiori» ma poi corregge «troverai» come nella lezione di *M<sup>N</sup>*

*M<sup>N</sup>*: Aria *Cresce d'Arno* scrive «cresce d'Arno in su le sponde» ma poi corregge «cresce d'Arno su le sponde» come in *P*

Più importante invece, per comprendere i rapporti tra i manoscritti, è una dimenticanza del copista di *M<sup>N</sup>* che durante il primo recitativo tralascia di sottoporre alla musica quasi un verso intero:

*P*: Recit. *Lascia che frema*, verso 6 «Qui ferma il tuo soggiorno» compare integralmente

*M<sup>N</sup>*: sul giro di rigo, scrive soltanto «-giorno»

Di qui si evince che è improbabile che *M<sup>N</sup>* sia l'antigrafo di *P*. Inoltre, nell'aria *Cresce d'Arno* nel ritornello strumentale tra la sezione A e la sezione B, *P* ripropone esattamente il ritornello introduttivo iniziale, con una cadenza un po' più ampia (VI | VII-I-III | IV-V-I) rispetto alla lezione di *M<sup>N</sup>*, che invece salta una battuta e dà direttamente VI | IV-V-I. Quale allora la parentela tra queste due fonti? Una conclusione plausibile sembrerebbe

<sup>30</sup> Sempre presenti, anche se sotto qualche 'mascheramento' mitologico.

quella di un antigrafo comune – con alcuni punti poco chiari – che si potrebbe forse identificare nell'autografo che non è giunto sino a noi.

### 5. Attribuzioni

Nell'ambito della verifica delle attribuzioni, è stato possibile individuare Benedetto Marcello come autore della cantata posta in calce e non Domenico Scarlatti come annota invece il copista. L'incoerenza tra quanto riportato sul manoscritto e le occorrenze presenti in altri testimoni – quattro<sup>31</sup> a uno danno *Aure voi che leggere* del compositore veneziano – è inoltre confortata da un numero di catalogo tematico<sup>32</sup> che toglie ogni dubbio sull'effettiva paternità del brano. Le motivazioni per cui nel codice leccese la cantata è registrata come opera di Domenico possono essere le più varie, non escludendo che all'epoca essa poteva essere annoverata nel repertorio di quest'ultimo: le modalità di circolazione della musica attraverso la labile forma manoscritta, come è noto, determinano spesso casi simili, con pluralità di attribuzioni per uno stesso pezzo. Tuttavia vero è che, ancora una volta, emerge la singolarità di questa fonte, l'unica ad assegnare a Scarlatti figlio la cantata: non trascurerei allora l'ipotesi che l'operazione sia stata condotta in maniera consapevole e non semplicemente rifacendosi a una tradizione che riportasse una lezione diversa. Il desiderio di avere una raccolta interamente scarlattiana deve insomma aver rivestito una parte notevole nell'aggiunta, in coda al manoscritto, del fascicolo contenente questa cantata, più piccolo e unico datato 1719, nonché ultimo del gruppo senza precedente cartulazione.

<sup>31</sup> D-Hs M/A 833 (Bd 2, Nr. 48); US-Aau M1621 M32. C3 17b; B- bc 15163/12; I-Nc Cantate 19

<sup>32</sup> SelM A39a. Cfr. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *The music of Benedetto and Alessandro Marcello: a thematic catalogue with commentary on the composers, repertory and sources*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

Sono invece sei le cantate che compaiono solamente in MS.A.1, con attribuzione ad Alessandro Scarlatti<sup>33</sup> e senza altri riscontri altrove: *Mattutine rugiade, lo non so quel che mi sento, Mentr'io solo e pensoso, Se la mia bella il guardo, Crudo arcier tiranno amore e Pur trionfasti alfine*. La presenza di testi del genere in un volume come quello leccese, che non brilla certo per caratteristiche redazionali particolarmente pregiate, che riporta date di compilazione un po' più tarde rispetto alla stesura degli originali e delle copie ad uso dell'aristocrazia ed è comunque il risultato di un lavoro di assemblaggio di fascicoli precedentemente sciolti o appartenenti ad altri volumi diversamente rilegati, deve rendere prudenti nell'accertamento dell'identità dell'autore di tali brani. È comunque la mancanza di ulteriori attestazioni a giocare un ruolo determinante: un completo dissolvimento delle incertezze che avvolgono la proposizione di autenticità di queste cantate sarà possibile solo nel caso della scoperta di evidenze documentarie che possano confutare o confermare l'assegnazione al palermitano. Per ora, ci si trova davanti a un gruppo di brani in fonte unica importanti se non altro dal punto di vista bibliografico: gli elementi che, qualche riga sopra, sembravano poter generare alcune perplessità, si trasformano in un sostegno per la veridicità di quanto scritto dal copista. Certamente è già stata sconfessata la paternità scarlattiana dell'ultima cantata, ma, si è detto, si tratta di un fascicolo evidentemente aggiunto in coda al manoscritto e posteriore, per data di compilazione, di almeno dieci anni. Gli altri brani invece sono precisamente intestati dalla stessa mano che ha steso il testo e proprio perché redatti su fascicoli parte in precedenza di altri volumi, rendono abbastanza laboriosa la possibilità che gli *unica* possano inserirsi in un ambito di trasmissione del testo completamente falsato, visto anche il particolare della cartula-

<sup>33</sup> Le intestazioni di tutte le cantate citano sempre nome e cognome dell'autore e sono nella stessa grafia di chi ha copiato musica e testo.

zione precedente e la pregevolezza delle concordanze verificate.<sup>34</sup> Mancano inoltre le condizioni preliminari per cui si possa dubitare dell'effettiva appartenenza delle cantate al catalogo di Scarlatti, cioè l'esistenza di altre fonti che riportino informazioni differenti o, nella fonte, l'assenza delle informazioni stesse. Dal punto di vista dell'esame stilistico poi, questi brani sembrano aderire perfettamente alle caratteristiche dello Scarlatti del 'periodo di mezzo' (1703-1706),<sup>35</sup> con una formalizzazione ormai compiuta ed evidenti retaggi del passato nella conduzione del discorso musicale. Tali caratteristiche si riscontrano anche in *Crudo arcier tiranno amore*, l'unica cantata destinata alla voce di basso. Il medesimo testo – come diversi altri utilizzati *in primis* da Scarlatti – è stato musicato anche da Domenico Sarro,<sup>36</sup> ma la versione di quest'ultimo presenta in coda un recitativo (*Dunque che far degg'io*) e un arioso che invece non compaiono in MS.A.1.<sup>37</sup> L'organico, che era apparso piuttosto singolare, non deve in realtà stupire: il palermitano più volte ha utilizzato voci maschili gravi,<sup>38</sup> non solo in brani di

argomento storico-biblico<sup>39</sup> (in cui la situazione drammatica poteva giustificare una scelta simile), ma anche in duetti con soprano,<sup>40</sup> in cantate accompagnate con violini<sup>41</sup> o per basso solo,<sup>42</sup> tutte di carattere arcadico-pastorale.

## 6. I testi

I testi delle cantate rimandano all'ambito del cenacolo accademico erede dell'esperienza di Cristina di Svezia, dei vari Crescimbeni e Zappi<sup>43</sup> che nelle fonti letterarie sono nomi esplicitamente legati a quelli di Scarlatti Corelli e Pasquini. Argomento principe, anche se variamente sfaccettato, è uno solo:<sup>44</sup> il sentimento amoroso visto come forza ineluttabile, a cui non si può sfuggire, declinato (attraverso la musica più che con la poesia) in tutte le sue accezioni, o meglio, circoscritto all'universo possibile delle emozioni codificate nella teoria degli affetti. Sostrato tematico di quattro cantate è la lontananza: *Sovra questi fecondi ameni colli*, *Lontananza tiranna che da te mi divide*, *Crudo arcier tiranno amore*,

<sup>34</sup> In riferimento alle attribuzioni collettive che appaiono sui dorsi di alcune raccolte e ai brani in fonte unica senza intestazione, Hanley sostiene «*Unica* [...] hemmed in solidly by works of unquestioned authorship by Scarlatti [...] I have listed them as Scarlatti's without reservation». Ritengo di poter estendere tale criterio alla presente fattispecie. Cfr. HANLEY, *Alessandro Scarlatti's cantate da camera*, p. 48.

<sup>35</sup> È una suddivisione cronologica più o meno flessibile messa a punto da molti studiosi scarlattiani (Dent, Hanley, Boyd, etc.). Cfr. anche MARIA CARACI, *Le cantate romane di A. Scarlatti nel fondo Nosedà*, in *Handel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 97-98.

<sup>36</sup> Cfr. I-Nc Cantate 251/13.

<sup>37</sup> Cfr. TERESA MARIA GIALDRONI, *Le cantate profane da camera di Domenico Sarro: primi accertamenti*, in *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale fra Seicento e Settecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lecce, 6-8-dicembre 1985), a cura di Detty Bozzi e Luisa Cosi, Roma, Torre d'Orfeo, 1988, pp. 153-211.

<sup>38</sup> Hanley inserisce tutte queste cantate nell'*Index I* (*Alessandro Scarlatti's Cantate da camera*) cioè nel catalogo delle opere di attribuzione certa, ma ne segnala tre con un asterisco, dal momento che l'autore viene indicato genericamente sulle fonti come «Sig.r Scarlatti».

<sup>39</sup> *Appena giunse al forte campo*: GB-Lbm, Add. 14166 («Oloferne»).

<sup>40</sup> *Bel Dorino*: D-SWN 4829, F-Pc X.117; *Disperate pupille, hor si piangete*: D-SWN 4829 («Disperazione amorosa»); *Lasciami sospirar*: F-Pc, F.G.10500 («Dorindo e Fileno»); *O penosa lontananza*: A-Wn 17749, D-MÜs 177, D-MÜs 3901, D-SWN 4829, F-Pn Vm7.53.

<sup>41</sup> *Tiranna ingrata che far dovrò*: I-Nc 34.5.12; *Tra speranza e timore*: GB-Lbm Add. 14166.

<sup>42</sup> *Da voi parto amati rai*: D-MGw Mus 30226; *Nel mar che bagna al bel Sebetto il piede*: I-Nc 34.5.3; *Splendeano in bel sembiante* F-Pc F.G. 10500; *Tu resti o mio bel Nume*: I-Nc 34.5.10.

<sup>43</sup> Cfr. GIOVAN BATTISTA CRESCIMBENI, *Arcadia*, Roma, 1711 (Libro VII, Prosa v). Nonostante si affermi esplicitamente che Scarlatti componeva estemporaneamente cantate su versi improvvisati da Giovanbattista Felice Zappi, non è stata trovata alcuna corrispondenza – per i testi musicati dal palermitano – con le poesie sue e della moglie (Faustina Maratta), pubblicate nelle *Rime* (Venezia, Storti, 1723).

<sup>44</sup> Tranne che per la già citata *No, non lasciar canora e bella* in cui il tema dell'allontanamento della Rondinella è un palese travestimento retorico. Cfr. sopra, pp. 8-10.

*Aure voi che leggiere.*<sup>45</sup> Il soggetto 'separazione/ allontanamento' trova differenti realizzazioni poetiche, anche se sempre nella chiave temperata della raffigurazione mitologica.

In tutte queste cantate traspare l'espressione diretta del sentimento amoroso: l'io narrante è cioè lo stesso protagonista dei tormenti, che vengono descritti senza un vero e proprio sviluppo narrativo. Le vicende del cuore si snodano così come si presentano alla mente di chi parla, non circostanziandosi a particolari contingenze né fornendo un qualche parametro temporale. Le cantate in cui invece compare una sorta di narratore e che pertanto seguono una *consecutio* con un 'prima' e un 'dopo', avvicinandosi alla costruzione drammatica dell'oratorio, sono *lo non so quel che mi sento* e *Su bel seggio di fiori*. La voce fuori campo si colloca però in due posizioni diverse: alla fine nella prima, nel contesto di un recitativo posto come ultimo numero chiuso in cui parla Amore che come *deus ex machina* appare improvvisamente e consola Tirsi per l'esito infelice della sua passione;<sup>46</sup> all'inizio, in un luogo più consueto dunque, con movenze introduttive alla situazione che ci si appresta a descrivere, nella seconda. Contenuto portante: l'invettiva *contra Amorem* (le stelle spietate, il destino crudele) o contro l'ingrato oggetto del desiderio. Leggermente diverso nel tono è il testo di *Mattutine rugiade* che si presta ad una chiave di lettura più tradizionale,

<sup>45</sup> Si è già detto che questo brano fa parte del catalogo di B. Marcello: è risaputo che il musicista scriveva di frequente lui stesso i testi delle sue cantate, da intellettuale avvezzo alla poesia qual era. Non escluderei un'ipotesi simile in questo caso.

<sup>46</sup> Sembra una clausola di tipo moraleggiante, che svela le ragioni ultime per cui non si può sfuggire alle leggi d'Amore. L'autore poi nei recitativi mette in campo tutto l'inventario possibile di miti (Ulisse, il naufragio nell'isola di Circe, Sterope e Bronte - fratelli ciclopi di Polifemo - Armida e Rinaldo, l'incendio di Roma appiccato da Nerone) in una congerie di improbabili e fantasiose metafore, accostando i vari eventi alle brucianti fiamme e all'incanto d'amore.

nel solco della scena di meditazione e della preghiera notturna.<sup>47</sup>

Di più generico argomento amoroso sono le altre cantate,<sup>48</sup> che si nutrono di tutti gli stilemi e figure retoriche della poesia arcadica: lo stupore per l'immediatezza dei sentimenti, gli occhi che lanciano dardi a colpire il cuore, la stretta delle catene e dei lacci d'amore, le ferite sempre vive, la libertà perduta (*Al pensiero miei sguardi che dite, È pure il gran tormento*), la paura di rivelarsi, la speranza di essere ricambiati come unica fonte di quiete.

Un esame più approfondito meritano infine *Mentr'io solo e pensoso*<sup>49</sup> e *Quel Fileno infelice*, l'una per l'originale interlocutore che si sceglie l'amante respinto, l'altra perché si tratta di una vera e propria lettera (come evidenza anche il sottotitolo).<sup>50</sup> Il sasso, «vessillo di sconfitte e di trofei», a cui si rivolge il protagonista della prima cantata, è messaggero dell'apostrofe contro Nice nonché metafora dell'animo indurito dell'innamorato tradito. Sarà invece il foglio di carta a informare Filli delle pene vissute da Fileno, nella «Lettera» che egli compone: un recitativo iniziale come cappello introduttivo della missiva; un'«aria di martello»; recitativi narrativi, incentrati sui ricordi dei momenti iniziali (e ingannatori) del legame amoroso e della partenza; un'aria finale di disperazione.

<sup>47</sup> Anche in questa cantata il recitativo iniziale, sempre per bocca della protagonista, delinea il quadro di riferimento in cui si svolge l'azione.

<sup>48</sup> Il testo è sempre in prima persona.

<sup>49</sup> Una di seguito all'altra ritroviamo le cantate *Mentr'io solo e pensoso, Liete placide e belle acque, Se la mia bella il guardo gira*, le quali o nell'incipit o nel corpo del testo (il recitativo dell'ultima cantata comincia con un *Tanto è vaga e gentil colei che adoro*) rimandano esplicitamente al linguaggio petrarchesco o dantesco.

<sup>50</sup> Esiste anche un'altra cantata *Leggi, de' leggi o Clori* (I-Pac CF-IV-71) che almeno a vedere gli incipit testuali riportati sul catalogo Hanley (HanS 380), ha tutto l'aspetto di una missiva amorosa. *Quel Fileno infelice* è esplicitamente indicata come lettera solamente su MS.A.1 dal momento che nell'altro testimone (autografo) esistente tale dizione non compare.

### 6.1 Struttura metrica delle arie

Dal punto di vista della versificazione, ciò che colpisce nelle arie di queste cantate è la notevole varietà, sia per quanto riguarda la successione dei metri che quella delle rime. La strofe più breve è la quartina: ve ne sono 6, tutte divise in distici, in ottonari, decasillabi e settenari in rima alternata. Le arie strutturate in sestine sono più numerose (16): anch'esse presentano una bipartizione, che nella maggior parte dei casi è perfettamente equivalente (3+3). Soltanto un'aria invece risulta costituita da componenti impari (2+4), in ottonari piani che rimano secondo lo schema ab/ccba, con una soluzione che ben si adatta al contenuto poetico: i primi due versi hanno infatti carattere vocativo. Per quanto riguarda le altre sestine, quelle simmetriche, appaiono composte per lo più da ottonari piani e tronchi, a volte inframmezzati da un quadrisillabo (*Non lasciar canora e bella*), più spesso chiosati da uno o due quinari (*Di sconfitte e di trofei, Tu non puoi venticello, Se la mia bella il guardo gira*), con rima aab/cbb. Sono formate da settenari tre sestine: *Le stelle il cielo amore* (abc/abc), *L'aura d'un tuo sospiro* (abc/abc) e *Io voglio o ciel vendetta* (aab/cbb) con verso tronco posto in clausola; invece è interamente di quinari tronchi e piani (aab/cbb) l'aria *Dopo il tormento*. Versificazione abbastanza particolare presenta infine *Può soffrirsi la lontananza*, costituita, nelle due sezioni, da due novenari piani<sup>51</sup> chiusi da un decasillabo tronco e altri due decasillabi piani con un tronco.

Le ottave (10) sono tutte bipartite, generalmente secondo lo schema 4+4; soltanto l'aria *In generoso core* invece ha uno schema asimmetrico di 3+5 versi in settenari piani e tronchi (sempre in clausola) e rima aab/cdcb. Per quanto riguarda i metri utilizzati, generalmente il poeta ha preferito la regolarità: le arie pertanto nel loro sviluppo sono per lo più costruite con metro costante, dall'ottonario, al settenario, al quinario sempre nelle va-

rianti piano e tronco, con una successione al massimo di quattro rime. In tre arie però si è optato per la polimetria: *Clori mia, mio sol, mia vita* nella cui sezione A due quaternari sono incastonati tra altrettanti ottonari, *Più viver non potrò* in cui si alternano settenari piani, quinari e settenari tronchi e soprattutto *Al pensiero miei sguardi* dove nei primi 4 versi si alternano quadrisillabi e senari tronchi e piani e in seguito due decasillabi, un quaternario e un senario tronco (abbc/babc).<sup>52</sup>

Le arie con strutture strofiche di sette, nove, dieci, undici versi sono in tutto 9: quelle da sette versi (*Ti veggio in gran periglio, Crudo arcier tiranno amore, Se vinto già son io*) sono naturalmente ordinate asimmetricamente (2+5 o 3+4) e impiegano settenari piani e tronchi con quinari in chiosa e ottonari piani. Le strofe da nove versi (*Lusinga del pensiero e Pietà di un infelice*) hanno sempre divisione ineguale (4+5 e 3+6) e si servono entrambe di settenari e quinari mentre quelle da dieci sono ripartite in gruppi da 5 versi ciascuno e formate da quinari. L'unica aria da undici versi (*Voi stelle spietate*) mostra una struttura lievemente più complessa, sia nella bipartizione da 5+6 versi sia nel prospetto delle rime (abcd/efbfcd). Il metro adoperato per tutto il numero è invece il senario, nelle sue varianti tronche e piane. In generale si può dire che in queste arie, tutte bipartite e col *da capo*, l'ultimo verso della seconda sezione rima quasi sempre con l'ultimo verso della prima. Quartine, sestine (categoria più ricorrente) e ottave presentano una maggiore regolarità nella distribuzione dei metri, nel senso che difficilmente riscontriamo delle vere e proprie

<sup>52</sup> La scansione metrica potrebbe essere rivista anche in questo modo: una quintina con struttura 2+3 formata tutta da decasillabi piani e tronchi ma con rima imperfetta o al limite con una 'rima al mezzo' tra secondo verso della sezione B e primo verso della sezione A (*pensiero/arciero*), quest'ultimo dunque con una doppia valenza, in quanto rimerebbe anche *dite/avvertite*. Si avrebbe pertanto lo schema ab/aab. In questo caso la corrispondenza tra accento ritmico-musicale e accento tonico delle parole non aiuta.

<sup>51</sup> Il novenario non appare più in nessun altro numero della raccolta.

‘virate’ per quel che riguarda la versificazione (e quindi anche il ritmo). Gli altri tipi di strofa infine ricorrono ad una vasta gamma di espedienti che si conformano ai diversi contesti tematici e offrono così una maggiore scelta di soluzioni poetiche ricche e articolate.

## 6.2 Gli autori

Indagando infine sulle attribuzioni dei testi letterari,<sup>53</sup> la ricerca si è orientata a trovare gli autori tra i ranghi d’Arcadia, ambiente in cui non mancavano librettisti e drammaturghi, avvezzi quindi al linguaggio proprio della cantata. Si è così potuto identificare il poeta di *Mattutine rugiade*, uno degli *unica*, in un nome molto noto dell’Arcadia lombarda: Francesco de Lemene.<sup>54</sup> Esistono dei limiti temporali che non permettono di asserire che il

compositore e il poeta frequentarono l’ambiente accademico nello stesso periodo: quest’ultimo nacque a Lodi nel 1634 e morì nel 1704, due anni prima che Scarlatti venisse accolto in Arcadia. In effetti, *Il Narciso*,<sup>55</sup> favola boschereccia da cui è tratto il testo di questa cantata, fu musicata prima da Carlo Borzio e poi da Carlo Agostino Badia,<sup>56</sup> ma non dal palermitano.<sup>57</sup> Confrontando il libretto con il testo della cantata, si possono avanzare immediatamente due osservazioni: il brano estrapolato corrisponde alla prima scena del primo atto, che vede Leucippe, sola, immalinconirsi al pensiero di Narciso. Il nome, nella cantata, viene modificato nel più generico Tirsi;<sup>58</sup> inoltre il testo viene abbreviato e reso più snello rispetto al lungo quadro operistico e ridotto ai primi due recitativi<sup>59</sup> e arie che di seguito riporto:

### Libretto

Mattutine rugiade,  
aure soavi alate  
che ristorate i moribondi fiori  
deh per pietà temprate  
col vostro fresco i miei penosi ardori  
Sorga prima del dì, perché non ponno  
star meco Amore e Sonno.

### Cantata

Mattutine rugiade,  
aure soavi alate  
che ristorate i moribondi fiori  
deh per pietà temprate  
dell’amante mio cor gl’accesi ardori  
Vengo nell’alba a voi perché non ponno  
star meco uniti il dio d’amore e ‘l sonno

<sup>53</sup> Il manoscritto non riporta alcuna informazione in proposito: un’evenienza che può essere significativa dell’assenza, tra i poeti, di alti prelati, patroni o personaggi dell’aristocrazia capitolina.

<sup>54</sup> Il testo della cantata *Ecco ch’a voi ritorno* (tra le varie localizzazioni, I-Nc Cantate 258 (*olim* 34.5.5) e I-Mc L 22.25.4) musicato probabilmente da Scarlatti, è la parafrasi di un sonetto del Lemene. Cfr. CARACI, *Le cantate romane di A. Scarlatti*, p. 96; HANLEY, *Alessandro Scarlatti’s cantate da camera*, n. 243; GIOVANBATTISTA FELICE ZAPPI, *Rime*, Venezia, Storti, 1723.

<sup>55</sup> Cfr. *Poesie diverse del signor Francesco de Lemene*, Milano, per gli eredi di Paolo Monti, 1726.

<sup>56</sup> *Il Narciso* di Borzio fu rappresentato sicuramente a Lodi (29 settembre 1676), a Napoli (1682) e a Cremona (1683). Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1991: n. 16241, 16242, 16243. La versione

di Badia fu messa in scena a Vienna in occasione del genetliaco di Leopoldo I nel 1699 (Cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, n. 16246).

<sup>57</sup> Esiste una cantata, *Flagellava nel cielo*, a cui è stato posto l’appellativo «Il Narciso» nel testimone conservato in Francia. Il testo poetico non sembra però avere nulla a che fare con la favola per musica di de Lemene. Cfr. HANLEY, *Alessandro Scarlatti’s cantate da camera*, F-Pc F.G. 10499 e I-Nc 33.5.34

<sup>58</sup> La ninfa cantante non si identifica in un personaggio ben determinato: non è necessario per lo sviluppo drammatico della storia.

<sup>59</sup> In coda al primo recitativo, nel libretto del *Narciso*, compaiono cinque versi (in senari ed endecasillabi), aperti e chiusi dall’esortazione/ritornello testuale «All’armi pensiero»: potrebbe essere una sorta di arioso più esteso rispetto al consueto distico finale, oppure la prima strofe della successiva aria, che si costituirebbe quindi di più parti.

A l'armi pensiero!  
mai pace non trova  
chi prova la face  
del cieco dio, del pargoletto arciero.  
A l'armi pensiero!

So ben che spero invano  
che 'l mio foco habbia pose e non consumi  
finché vive lontano  
da la sfera gentil di duo bei lumi

Hor tu, madre di Amor, Venere bella,  
lucidissima stella  
onde propizio muove  
ogni influsso di grazia e di beltà  
di cui doppo il gran Giove  
più benefica luce il ciel non ha  
Pria che 'l tuo lume un maggior estingue  
pietosa a me rivolta  
ascolta i prieghi ascolta d'innamorata lingua

Vaga stella messaggera  
e dell'ombra e della luce  
il cui raggio a noi riluce  
e in su l'alba e in su la sfera  
deh, fa cortese, fa  
che le mie pene  
trovino pietà  
o le catene  
che ordisce Amore  
lascin al core  
la libertà

Io so ben che spero invano  
che si tempri il foco mio  
ne consumi il mesto sen  
Finchè Tirsi sta lontano  
penar deggio nel desio  
di veder l'amato ben

Ma tu madre d'amor, Venere bella  
lucidissima stella  
pria ch'il tuo lume il Dio dell'Hore estingua  
pietosa a me rivolta  
di questo cor l'innamorata lingua  
le preghiere amorose almeno ascolta

Vaga stella messaggera  
e dell'ombra e della luce  
fa ch'amor di mie catene  
abbia un dì qualche pietà  
Il mio cor confida e spera  
dà un tuo raggio che riluce  
o il conforto alle sue pene  
o la cara libertà

La differenza con il testo della cantata è subito percepibile: forse fu lo stesso Scarlatti ad adattarlo per la sua nuova destinazione, che richiedeva naturalmente che la situazione drammatica fosse delineata con un minor numero di versi, in modo che risultasse chiara ed immediatamente evidente all'uditorio. Per questo era necessario sfronarla di quegli orpelli che avrebbero potuto appesantirla e che nel libretto operistico avevano comunque un senso per lo sviluppo successivo e complessivo dell'azione. Ma anche dal punto di vista della versificazione la cantata risulta estremamente semplificata: la poesia del *Narciso* presenta una maggiore articolazione e ricchezza prosodica, una alternanza di metri variegati (ottonari, settenari, senari, quinari ma anche endecasillabi) nelle arie,<sup>60</sup> che non ritroviamo in *Mattutine rugiade*, molto più piana, anche in concomitanza con un andamento ritmico che intendeva mettere in maggior risalto la musicalità dell'insieme e in corrispondenza di una scansione più regolare e 'quadrata', che evidenziasse la struttura strofica dei brani.

## 7. Le cantate

### 7.1 La disposizione delle arie e dei recitativi

L'azione normalizzatrice di Scarlatti è ben evidente in queste 17 cantate, che sono significative di una fase della sua produzione in cui l'architettura sonora aveva ormai fissato il suo punto focale nell'alternanza dei recitativi e delle arie. Alcuni fattori stilistici riconducono – si

è già detto – al cosiddetto 'periodo medio' del compositore, che corrisponde all'incirca al suo secondo soggiorno romano. Questo dunque il contesto in cui bisogna collocare i brani: una strutturazione decisamente più moderna rispetto a precedenti schemi tradizionali, senza la presenza di linguaggi ibridi come l'arioso<sup>61</sup> o l'aria cavata, con un distacco ormai completamente consumato rispetto all'ascendente canzonettistico. L'aderenza al modello citato è denominatore comune a tutte le cantate.

Entrando nel dettaglio della disposizione dei numeri chiusi, si osserva innanzitutto che più della metà delle cantate (11) inizia con un recitativo, sia esso di invocazione, introduttivo, o evocativo della situazione drammatica del testo. La tipologia più frequente è R-A-R-A<sup>62</sup> mentre altri tre brani presentano struttura R-A-R-A-R-A.<sup>63</sup> Le rimanenti sei cantate cominceranno tutte con un'aria: due con schema A-R-A-R-A,<sup>64</sup> tre in forma A-R-A<sup>65</sup> e infine, *lo non so quel che mi sento* più lunga, che prevede un complesso di elementi composto da sei numeri ma che termina con un recitativo. Dalla netta maggioranza delle cantate che iniziano con un recitativo si potrà dedurre una certa predominanza del carattere narrativo. Se si analizza più approfonditamente il legame tra la struttura metrico-musicale e la finalità espressiva dei brani, si potrà osservare che i recitativi iniziali in queste cantate fungono sempre da premessa drammatica nel senso più ampio del termine, non semplicemente, anzi in un caso

<sup>60</sup> Nel libretto de *Il Narciso* scritto per Borzio, in una felice corrispondenza tra *elocutio* poetica e *inventio* musicale, de Lemene mette in atto tutte le strategie prosodiche del caso per ottenere un risultato in linea con il principio della varietà: così nella prima aria si serve di settenari e endecasillabi, alternandoli nelle due semistrofe in maniera simmetrica. Nella seconda aria invece la prima quartina, in cui si invoca Venere, in una specie di *captatio benevolentiae*, è tutta in ottonari piani, mentre il resto dei versi (in senari e settenari tronchi, quinari piani e un ultimo tronco in clausola) ha un ritmo più incalzante, come mosso dall'ansia della preghiera che la ninfa rivolge alla dea.

<sup>61</sup> Non mancano alcuni recitativi che abbandonano lo stile sillabico optando per brevi fioriture e qualche madrigalismo.

<sup>62</sup> Si presenta in nove casi: *Mattutine rugiade*, *Poi che cessaro alfine*, *Sovra questi fecondi ameni colli*, *Su bel seggio di fiori*, *Il fulgido splendor*, *Lontananza tiranna*, *Liete placide e belle acque*, *Pur trionfasti al fine*, *Aure voi che leggere*.

<sup>63</sup> *Mentr'io solo e pensoso*, *Ardo Tacito amante*, *Quel Fileno infelice*.

<sup>64</sup> *Non lasciar canora e bella* e *Crudo arcier tiranno amore*.

<sup>65</sup> *Al pensiero miei sguardi*, *È pure il gran tormento*, *Se la mia bella il guardo*.

soltanto, come antefatto narrato da un personaggio altro rispetto allo sviluppo della storia. Funzionano invece come allocuzioni del protagonista che rimandano sinteticamente alla situazione vissuta, o verso l'interlocutore fittizio della cantata oppure verso l'uditorio. È proprio questo dialogo immaginato a determinare la cifra stilistica del recitativo. Anche le arie (e quindi le cantate che con un'aria cominciano), hanno una simile prerogativa, pure se con una sfumatura spesso gnomica o di invettiva diretta, orientata al soliloquio: comunque non sono, dal punto di vista del contenuto poetico, sostanzialmente differenziate rispetto a quella che dovrebbe essere l'accezione maggiormente narrativa del recitativo. L'antico contrasto tra 'prosa e poesia' della musica viene dunque sanato in queste cantate, nonostante il loro snodarsi in differenti strutture, perché è la funzione drammaturgica stessa dei numeri chiusi ad essere stata diluita e a trarre la sua vitalità dal discorso metrico e musicale solo e dalle regole proprie di quest'ultimo.

### 7.2 La morfologia delle arie: da capo, ritornello, strofe

Le arie rispondono pienamente alla tipologia dell'aria con il da capo, sempre segnato dal copista alla fine della seconda sezione. Solamente in *Più viver non potrò* (v.3)<sup>66</sup> il da capo risulta interamente riscritto, pur senza alcuna modifica, nel rispetto di una prassi esecutiva che lasciava, come è noto, molto spazio al virtuosismo del cantante. Il ritornello strumentale è sempre presente, tranne nel caso di *Lusinga del pensier* (x.2) che ne è, invece, sprovvista; di questi ritornelli, trenta circa hanno attinenza tematica con la linea melodica che di seguito riprenderà il canto a volte 'riempita' con figurazioni ritmiche più dense (es. 1) mentre i rimanenti sono del

tutto indipendenti. L'introduzione servirà pertanto a imbastire l'impianto tonale, dando le note dell'accordo, oppure a sottolineare, in uno sforzo mimetico, il portato testuale del canto (es. 2) o ancora il disegno ritmico più incalzante conferirà impulso anche alla parte vocale (es. 3).

Spesso il tessuto melodico dell'introduzione strumentale viene posto anche in coda ad A:<sup>67</sup> servirà da raccordo tra le due sezioni, come elemento di continuità impostato/trasportato direttamente nella nuova tonalità di apertura di B (*Vaga stella*, II.2) oppure se ne utilizzeranno soltanto alcuni frammenti, sottoposti a trattamenti di elaborazione (*Ti veggio in gran periglio*, VIII.2). Talvolta succede anche che il ritornello iniziale venga esposto due volte, da solo prima e sotto il canto poi, intercalato da una breve allocuzione anticipatrice della parte vocale.

La separazione tra le due sezioni A e B pur se sempre ben definita non viene mai sancita attraverso un cambiamento di tempo: da questo punto di vista le arie sono molto omogenee e la differenza di carattere tra le parti, se c'è, è evidenziata dalla rispondenza della musica alle parole del testo, parallelismo intessuto tramite un cambiamento della tonalità in coincidenza di B e/o con una differenziazione di tipo tematico e soprattutto della figurazione ritmica. La lunghezza del da capo, considerato che la ripresa è proposta senza variazioni (almeno sulla carta), sarà perfettamente sovrapponibile con la sezione A, la cui ampiezza, dal punto di vista testuale, se si scorrono rapidamente le liriche, varia da un minimo di due versi a un massimo di quattro. Tuttavia non sempre la variabile 'numero di versi' trova riscontro in uno sviluppo più o meno corposo dal punto di vista musicale, come pure una compagine strofica organizzata in maniera simmetrica non necessariamente darà vita a sezioni musicali equivalenti. Quest'ultima è, come si è visto, l'eventualità che più spesso si verifica nelle cantate del

<sup>66</sup> L'incipit delle arie è accompagnato da un numero romano che fa riferimento al numero d'ordine della cantata e un numero arabo che rimanda alla posizione dell'aria in ciascuna cantata. Quando compare solo il numero romano si sta indicando la cantata per intero.

<sup>67</sup> Non sempre questa chiosa rientrerà all'interno della barra di ripetizione del da capo

manoscritto: due semistrofe uguali che corrispondono musicalmente l'una ad A l'altra a B, sostanzialmente identiche quanto a numero di battute anche se con una leggerissima predominanza di B. Succede d'altra parte che, molto di frequente, sia proprio la elaborazione compositiva a riequilibrare la situazione di scompenso di una unità rispetto all'altra, come in *Io so ben che spero invano* (II.1) nella quale, a fronte di una struttura testuale disposta in una sestina 2+4, A sarà lunga 31 battute e B 21. Medesimo procedimento anche nelle strofe dispari di 7, 9 e 11 versi: in *Voi stelle spietate* (xv.3) per esempio, A comprenderà 32 battute e B sempre 21, la qual cosa avviene poi sempre, in una sorta di sistematica contrazione di quest'ultima parte, musicalmente più concentrata e ridotta. Non si giunge ancora però all'attuazione completa di quella che fu la consuetudine delle arie operistiche, cioè di una prima sezione dilatata, ripetuta per intero (anche nel testo) due volte e una seconda sezione enunciata solo una volta: la ricerca del compositore si orienterà soprattutto verso la realizzazione di un bilanciamento delle parti. Talvolta può avvenire invece che di A non vengano replicati versi interi, ma spezzoni di verso, in una prassi quasi arcaicizzante che risponde a logiche legate prettamente alla semantica del testo poetico più che alle esigenze della costruzione musicale.

Quali sono le conclusioni a cui conducono questi dati, se interpretati storicamente? Senza addentrarci nel discorso comparativo, non manca sicuramente di significato il fatto che, a datazione avvenuta, questi brani possano essere riportati al primo decennio del Settecento e che soltanto in tre casi possiamo pensare ad una sistemazione temporale successiva.<sup>68</sup> Altri studi svolti sulle raccolte cantatistiche<sup>69</sup> hanno poi evidenziato l'esistenza di un rapporto molto stretto tra ritornello stru-

mentale, conformazione delle sezioni A e B e da capo, dando risalto alla contemporanea presenza di questi tre parametri nelle arie primo-settecentesche, quelle che erano già ormai instradate sulla via maestra di uno schema formalizzato e normativo che soltanto dopo – e parzialmente modificato – sarà tipico anche dell'aria d'opera.

### 7.3 La struttura armonica e ritmica

La produzione del cosiddetto 'periodo medio' presenta un andamento assolutamente non lineare, caratteri e fisionomia contrastanti con l'immagine compatta della cantata scarlattiana che si è potuta derivare dalla definizione dei vari connotati formali. La scelta di impiegare dei moduli desunti da esempi del secolo precedente, ma anche la proiezione in avanti verso sempre più complesse ed eloquenti soluzioni armoniche, scardinano l'impressione ricavata dalla estrema regolarità dell'edificio musicale, sempre e comunque movimentato dal principio della *variatio* e dall'aderenza al testo poetico. È innanzitutto, quindi, nella macrostruttura della cantata che bisogna ravvisare queste istanze, che coesistono e si intrecciano l'una all'altra: a tal proposito quindi non si potrà fare a meno di dare uno sguardo generale all'assortimento delle arie, al loro carattere e alle indicazioni di tempo e di movimento che vengono fornite. Queste ultime sono, in particolare, abbastanza esaurienti: Adagio, Andante, Tempo lento o Largo le lezioni più frequenti. Rarissimi sono gli Allegro: quattro soltanto, di cui uno è parte dell'ultima cantata<sup>70</sup> mentre più comune è la dizione relativa al Tempo giusto che, un po' fumosa, probabilmente farà riferimento ad un movimento poco

*ed arie romane del tardo Seicento del Fondo Caetani della Biblioteca Corsiniana: repertorio, forme e strutture*, «Studi Musicali», XVIII, 1989, pp. 49-192.

<sup>70</sup> Si è detto di Benedetto Marcello, che suggella la prima aria con un Affettuoso.

<sup>68</sup> Cfr. § 3 *Descrizione*.

<sup>69</sup> Cfr. FABIO CARBONI – TERESA MARIA GIALDRONI – AGOSTINO ZIINO, *Cantate*

più lento rispetto alla sezione precedente. In un'ottica limitata alle singole cantate d'altra parte, l'alternanza, nelle arie, tra tempi pari e dispari e/o tra suddivisioni ternarie e binarie nonché alcune figurazioni ritmiche che corrispondono a movimenti di danza, suppliscono alla mancanza di un'agógica particolarmente mossa. Prendendo come esempio *Non lasciar canora e bella* (I), le tre arie che la compongono sono tutte scandite in tempi differenti: 12/8, 2/2 e 3/8, rispettivamente una discreta *siciliana* con un basso continuo e una linea melodica che sembrano ricordare il cinguettio degli uccelli (es. 4), un Allegro (unico movimento indicato esplicitamente) che suggerisce, almeno nel basso, il moto delle onde, probabilmente dell'Arno (v. es. 2), e infine un brioso e vi-

vace brano di chiusura (es. 5). Le innovative soluzioni adoperate da Scarlatti sul piano tonale sia nelle arie che nei recitativi, il trattamento del basso continuo e, per contro, alcuni stilemi che sembrano attingere a modelli decisamente anteriori risultano essere tutte componenti ugualmente determinanti nella definizione della qualità stilistica di queste cantate. La successiva tappa di questa analisi sarà dunque costituita proprio dall'esame delle peculiarità armoniche e della stessa costruzione delle composizioni, che nonostante un assetto formale pressoché definitivo potranno comunque nascondere spunti inaspettati. Abbiamo già osservato che, nelle arie, per quanto concerne la sezione A, Scarlatti applica spesso lo schema:

ritornello          strofa A'          ritornello          strofa A'          ritornello  
I                      I-V                      V                      V-I                      I

Oppure, omettendo il ritornello centrale:

ritornello                  strofa A'- A''                  ritornello  
I                                  I-V-I                                  I

Le preferenze vanno al modo minore: per altro, osservando il complesso delle tonalità nelle singole cantate vi si può scorgere un disegno ben determinato mirante in qualche modo a chiudere il cerchio delle tonalità vicine (o abbastanza vicine) in cui è costruita ognuna delle arie. Particolarmente significativa a tal proposito è *Io non so quel che mi sento* (III), in cui si percorre proprio il giro delle quinte (sol minore, re minore, la minore). In *Al pensiero miei sguardi* (VIII) ed *È pure il gran tormento* (IX) le

arie sono invece nella medesima tonalità, rispettivamente la minore e si minore. Le ultime due cantate *Pur trionfasti alfine* (XVII) e *Aure voi che leggiere* (XVIII),<sup>71</sup> hanno un comportamento canonico e impianto pratica-

<sup>71</sup> Questo esempio è stato inserito anche se non si tratta di una cantata di Scarlatti perché significativo della maniera compositiva di un autore come Benedetto Marcello, comunque a lui cronologicamente vicino.

mente speculare, dato che impostano le due arie che ciascuna possiede nelle tonalità di mi bemolle maggiore e fa minore e viceversa; meno aderente al modello di quasi perfetto rigore geometrico utilizzato finora, è invece *Crudo arcier tiranno amore* (xvi), che si snoda in tre arie in la minore, fa minore e ancora la minore

Certo è però che questa estrema omogeneità dell'assetto tonale – se si esclude come al solito l'ultima cantata, per la quale non si posseggono altri riferimenti – spezzata dalla strana sortita verso tonalità lontane che si verifica in *Crudo arcier*,<sup>72</sup> fa pensare a una collocazione di quest'ultima cantata leggermente posteriore, quando ci si incamminava verso una differenziazione delle arie che doveva manifestarsi anche nell'impianto tonale, ritmico, motivico.<sup>73</sup>

Armonicamente il momento di maggior vivacità sembra essere comunque la sezione B, dove lo sviluppo modulante è sempre molto articolato, anche attraverso il

gioco contrappuntistico e imitativo che viene a crearsi tra basso continuo e parte del soprano. Molte delle cantate esaminate evolvono naturalmente dalla tonalità della sezione A per approdare alla conclusione di B che sarà quasi sempre alla quinta giusta: un espediente per far sentire ancora una volta la cadenza perfetta e risolvere simmetricamente la tensione che c'era stata verso la dominante (o verso aree tonali di minore intensità). È interessante, a tal proposito, capire come questo percorso si svolge e soprattutto cercare di inquadrare quelli che sono i tragitti peculiari delle tonalità. Dato che la maggior parte dei brani è impostata in tono minore, le corrispondenti sezioni B o procederanno nella stessa tonalità oppure cominceranno nella relativa maggiore. In questo caso l'accordo finale di B rispetto al suo impianto iniziale sarà di conseguenza a una di distanza di terza maggiore o minore.

		Sezione A		Sezione B	
III. 1	<i>Io non so quel che mi sento</i>	sol min.		si $\flat$ magg.	→ re min.
VII. 1	<i>Nei miei lumi troppo arditi</i>	mi min.		mi min.	→ si min.
IX. 1	<i>Dai lacci d'oro</i>	si min.		re magg.	→ fa $\sharp$ min.

<sup>72</sup> Questa è l'unica cantata per basso: impossibile sapere se sia un adattamento *ad hoc* per qualche cantante o se sia stata originariamente concepita così, dato che è in fonte unica. Certo è che la parte contiene alcuni passaggi di agilità, con scalette a figurazione di semicrome pun-

tate e ampi salti, che fanno immaginare un esecutore capace e brillante.

<sup>73</sup> Cfr. FRANCESCO DEGRADA, *Tre «Lettere Amoroze» di Domenico Scarlatti*, «Il Saggiatore musicale», IV, 2, 1997, pp. 271-316: 296-301.

Gli esempi riportati qui sopra sono esplicitativi di quanto accade in un buon numero di cantate, ma ve ne sono altre in cui invece l'autore ha utilizzato diverse modalità di sviluppo. Specialmente nelle arie in modo mag-

giore, infatti, la tonalità tende a rimanere costante da A a B<sup>74</sup> e quest'ultima sezione si chiude direttamente su un accordo situato nuovamente un intervallo di terza sopra, quasi in analogia con i precedenti modelli.

		Sezione A		Sezione B		
III. 2	<i>Io so ben che spero invano</i>	si $\flat$ magg.		si $\flat$ magg.	→	re min.
IV. 1	<i>Vago ruscello</i>	fa magg.		fa magg.	→	re min.
V. 1	<i>Lieto il mare</i>	si $\flat$ magg.		sol min.	→	re min.
XI. 2	<i>In generoso core</i>	do magg.		do magg.	→	mi min.

I rapporti tonali sono chiari: prima di dare avvio al da capo, la cadenza finale di B si concluderà sulla relativa minore del v grado della tonalità d'impianto. Non mancano certamente alcuni brani in modo maggiore che modulano canonicamente alla loro dominante: *Clori mia, mio sol, mia vita* (iv.3) è interamente impostata sulla alternanza do maggiore-sol maggiore. O ancora dei brani in modo minore che invece adottano un comportamento simile a quello indicato prima: *Le stelle, il cielo, Amore* (vi.2), per esempio, comincia in sol minore prosegue nella parte B sempre in sol minore e cadenza in si bemolle, che è la sua relativa maggiore. Oppure come *La cagion delle mie pene* (xiii.1) che adopera lo stesso schema in re minore-fa maggiore. Il cerchio ancora una volta si chiude.

Non sono soltanto le peculiarità relative alla struttura tonale generale delle arie a conferire alle cantate scarlattiane il suono loro caratteristico: l'irregolarità del de-

corso armonico che si sviluppa costantemente e nella parte del cembalo e in quella del canto, è strettamente connessa proprio a questo rapporto costante tra i due attori in gioco, alla ripetizione e alla variazione degli incisi, e all'incessante presenza delle progressioni e delle imitazioni. Il ruolo di parte reale del basso continuo è visibile già ad un primo sguardo alla pagina della partitura: la densità che gli è propria forse non sarebbe stata così lampante se ci fossero stati anche altri strumenti concertanti, verso i quali probabilmente l'intero ordito contrappuntistico del brano si sarebbe spostato.<sup>75</sup> Al contrario la sua funzione è di protagonista a pieno titolo,

<sup>74</sup> Oppure modulerà alla relativa minore, come in v.1 e la tonalità conclusiva di B sarà la sua dominante.

<sup>75</sup> A proposito della natura puramente armonica del basso continuo nelle cantate di Domenico Scarlatti cfr. DEGRADA, *Tre lettere amoroze*, p. 300.

strutturante in un certo modo anche lo sviluppo stesso dell'aria: succede così che vengano alla luce alcuni di quegli aspetti arcaicizzanti a cui si accennava sopra, significativi di un attaccamento a prassi compositive di antica data. Il procedimento del basso ostinato è presente, per esempio, in *Se Nerone con ciglio ridente* (es. 6): il disegno del ritornello strumentale, dal piglio ritmicamente deciso, percorre da capo a fondo tutta l'aria, seguendo l'evoluzione armonica del canto.

Ma il continuo può costituire anche in altri modi un elemento di compattezza: riprendendo la linea che in A era stata del canto e riproponendola in un'altra tonalità in B (*Vaga stella*, II.2) o distribuendosi in incisi variati durante l'intera strofa (*Di sconfitte e di trofei*, XI.1), anche questo un accorgimento di sapore antico. La sua valenza può essere però anche di tipo semantico, quando percorre la via della imitazione naturalistica, specialmente nel momento in cui si vuole sottolineare la presenza di un elemento ondivago (*Lieto il mare*, v.1; *Tu non puoi venticello*, XI.3; *Dite voi ondeidenti*, XII.2). Asse portante nelle arie, nei recitativi il continuo costituisce il secondo solido perno attorno a cui gravita il declamato scarlattiano. Il primo sarà naturalmente il testo e di conseguenza il canto, che di quello deve portare il significato.

A questo proposito Alessandro Scarlatti dimostra ancora una volta la sua adesione ad alcuni procedimenti della cantata barocca: l'utilizzo di note di passaggio o di volta per sottolineare alcune inflessioni del dettato poetico o ancora l'apertura verso brevi sezioni melismatiche sulle parole di maggiore pregnanza dal punto di vista e dell'affetto («Dolete», «pianto», «tempesta») e della magniloquenza («astri brillanti», «fulgido splendore»). (Vedi gli Es. 7 e 8).

Testo che è evidenziato, per quanto riguarda l'armonia, sia dalle frequenti modulazioni a cui si va incontro nei recitativi, sia dal gusto, tutto scarlattiano, per le dissonanze non preparate. Ne cito soltanto una tra le tante che si trovano nelle varie cantate, paradigmatica anche

della capacità di introspezione psicologica dell'autore, che gli permette di rendere alcune sfumature del sentimento amoroso tratteggiato nelle liriche arcadiche. Il secondo recitativo di *Mentr'io solo e pensoso* (XI) contiene nel terzo verso le parole «diletta un tempo» riferite alla ninfa amante che ha tradito il pastore protagonista della storia: Scarlatti per esemplificare questo rimpianto propone una settima diminuita, come si può vedere nell'es. 9.

Significative comunque sono anche le modulazioni che possono susseguirsi in uno stretto numero di battute. Si vedano ad esempio i recitativi di *Crudo arcier* (XVI): rispettivamente in 10 e 20 misure attraversano un numero veramente grande di tonalità diverse (es. 10).

*Strane guise d'affanni* passa da sol minore - con una settima diminuita iniziale sulla sensibile fa# con soluzione sulla tonica - a re minore nei primi quattro versi per poi proseguire in si bemolle e infine in do minore. Il successivo, *È pure l'ardor mio*, si snoda invece secondo il seguente schema:

È pure l'ardor mio troppo soave!	si <sup>b</sup> magg.
Son miei gli sguardi suoi ed il suo affetto:	fa magg. - re min.
Clori, la mia bella, arde, per me sospira!	la min.
Piango nel pianger suo, ella nel mio stringono i nostri cori	sol magg.
troppo tenaci amori	do magg.
ma di goderla, oh Dio non ho speranza!	re min.
Dunque che far? Io soffrir non posso	si <sup>b</sup> magg.
e non amar non deggio.	do magg.
Seguirò ad amarla	
e per mai più languire	sol magg.
In mezzo a tanto ardor voglio morire	mi min. - mi magg.

Il canto, da parte sua, nelle arie e nei recitativi, non assumerà quasi mai i connotati di un virtuosismo funambolico - e quando adopererà tali mezzi, sarà ancora

una volta per meglio definire il carattere del brano – ma si giocherà invece quasi tutto sull'intonazione e sull'articolazione del suono, sulle sfumature dell'espressione e, rispondendo ad una logica esclusivamente musicale, sul costante incrocio della sua linea melodica con il basso continuo.

Scarlatti insomma in queste cantate oscilla tra punte di grande modernità (il compimento definitivo della struttura, il piano tonale assestato sulle modulazioni a tonalità vicine ma con nuove soluzioni, etc.) e procedimenti della generazione precedente alla sua (il basso ostinato, il rapporto contrappuntistico tra le parti, imitazioni onnipresenti etc.).

Tappe della personale evoluzione stilistica del compositore, le cantate del manoscritto M.S.A1 forniscono una testimonianza dello stile scarlattiano del primo Settecento e, per contrasto (in riferimento, per esempio, alla scrittura di Benedetto Marcello) contribuiscono a definire i punti di contatto e di totale divergenza con i musicisti contemporanei del nostro o di poco posteriori. Le caratteristiche annoverate in queste pagine evidenziano la cifra dell'autore: peculiarità compositive che conferiscono ai brani una sonorità precipua e inconfondibile, lontana dalle leziosità di una certa musica da camera più tarda, propria invece di quella scuola napoletana di cui Scarlatti fu primo rappresentante.

### Esempi musicali

#### Esempio 1: *Dai lacci d'oro* (ix.2)

Dai lac - - - -

# 7 #6 7 6 7 6 # #6 6 6 #

5

- - - - - ci dai lac - ci... d'o - ro di chio - me bion - de

Esempio 2: *Cresce d'Arno sulle sponde* (I.3)

6 6 6 6 #

7

Cre - sce d'Ar - no su le spon - - - - - de

6 5 #

Esempio 3: *È pure il gran tormento* (IX.3)

È

# 6 # 7 6 7 6 7 6 #6

4

pure il gran tor - men - - - to

6

Esempio 4: *Non lasciar canora e bella* (i.1)

12/8

No

6 6 6 4-3

4

non la-sciar ca-no-ra e bel-la ron-di-nel-la il tuo dol-

#

7

ce a-ma-to dol-ce a-ma-to ni-do

6 6 6

4

Esempio 5: *Rondinella spiega il canto* (i.3)

3/8

Ron-di-nel-la

# 6 #6 #

# 6

Ron - di - nel - la spie - ga il can - to nel - la ri - va a - mi - ca e fi - da

6 # 6 # 6 # # #

Esempio 6: *Se Nerone con ciglio ridente* (III.2)

Se Ne-ro - ne con ci - glio ri den - te Se Ne - ro - ne con ci - glio ri den - te d'u-na

Ro - ma d'u - na Ro - ma l'in - cen - dio mi - rò l'in - cen - dio l'in - cen - dio mi - rò

#



4

mia di - let - ta un tempo or o - di - a - ta Ni - ce

$b7$   
5

$b$

6

Esempio 10: *Strane guise d'affanni* (xvi.R)

Stra - ne gui - se d'af-fan - ni u - si con que - sto cor Cu - pi - do in-gra - to che nel

$b7$   
5

$b$

6

4-3

$b$

4

re - gno d'A-mo - re pe - na non v'è mag - gio - re che l'a - do - rar u - na bel-tà lon - ta - na ogni al-tra

$b$

8

pe - na va col di-let - to u - ni - ta - sol è la pe - na mia pena in-fi-ni - ta

6

6

## TAVOLA DEL MANOSCRITTO

Le schede sono in ordine progressivo e vengono riportati i seguenti dati:

- Incipit testuale che dà titolo alla cantata, cominci essa per recitativo o aria. Viene accompagnato da numero romano che si riferisce alla posizione della cantata nel manoscritto
- Numero delle carte in cui si colloca la cantata.
- Trascrizione dell'intestazione presente sulla prima pagina di musica di ogni cantata
- Numero di catalogo tematico: HanS per Hanley e R per Rostirolla.
- Incipit testuale e musicale.
- Articolazione interna della cantata, con indicazioni di movimento, tempo, tonalità per le arie; se la dizione «recitativo» o «aria» non è presente sul manoscritto, la relativa sigla è posta fra [ ].
- Concordanze.

## Sigle delle biblioteche

B-Bc	Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique
D-Bds	Berlin, Deutsche Staatsbibliothek
D-Hs	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek «Carl von Ossietzky»
D-MGw	Marburg/Lahn, Westdeutsche Bibliothek
D-MÜS SANT	Münster, Diözesanbibliothek, Santini Sammlung
D-ROu	Rostock, Universitätsbibliothek
F-Pc	Paris, Bibliothèque du Conservatoire
GB-Lbm	London, British Museum
GB-Lcm	London, Royal College of Music
I-Nc	Napoli, Conservatorio «S. Pietro a Majella»
I-Vnm	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana
I-Vlevi	Venezia, Biblioteca della Fondazione «Ugo e Olga Levi»
US-AAu	Ann Arbor, Michigan, University of Michigan, Music Library
US-Bp	Boston, Massachusetts, Public Library
US-R	Rochester, New York, Sibley Music Library, Eastman School of Music
US-NHo	New Haven, Connecticut, Library of the School of Music, Yale University
US-Wc	Washington D.C., Library of Congress

▪ I. **Non lasciar canora e bella**

[HanS 465; R422]

*Cantata del sig.r Alessa° Scarlatti (c. 1r-13v)*

Musical score for 'Non lasciar canora e bella'. The score is in 12/8 time and the key signature has one flat (B-flat). The vocal line (treble clef) begins with a whole rest, followed by the lyrics: "No non lasciar canora e". The bass line (bass clef) features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and includes the following fingering: 6, 6, 6, 4-3.

[A] No, non lasciar canora e bella, 12/8, la min.  
 R Lascia che frema  
 A Cresce d'Arno sulle sponde, Allegro, 2/2, sol min.  
 R D'ogni diletto prive  
 A Rondinella spiega il canto, 3/8, la min.

D-Müs SANT Hs 3907 (Nr 8) (dat. 20 xi 1704)

▪ II. **Mattutine rugiade**

*Cantata a voce sola del Sig. Aless. Scarlatti (c.15r-23v.)*

Musical score for 'Mattutine rugiade'. The score is in common time (C) and the key signature has one flat (B-flat). The vocal line (treble clef) begins with the lyrics: "Mat-tu-ti-ne-ru-gia-de Au-re-so-a-vi-a-la-te". The bass line (bass clef) consists of a single whole note chord, marked with a #6.

[R] Mattutine rugiade  
 A Io so ben che spero invano, Adagio, C, si $\flat$  magg.  
 [R] Ma tu d'amor  
 A Vaga stella, Andante, 2/2, re min.

▪ III. **Io non so quel che mi sento**

*Del sig. Aless. Scarlatti 1709 (c.23r-30v)*

Musical score for 'Io non so quel che mi sento'. The score is in common time (C) and the key signature has one flat (B-flat). The vocal line (treble clef) begins with a whole rest, followed by the lyrics: "Io non so quel che mi sento". The bass line (bass clef) features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and includes the following fingering: #, #, #, #,  $\flat$  6, 4 3,  $\flat$ .

[A] Io non so quel che mi sento, Adagio, C, sol min.  
 [R] Ah che tanto gran duolo  
 A Provo il duolo in grande eccesso, andante molto, 12/8, re min.  
 [R] Ma se Arsinda e Armida  
 A Se Nerone, Andante, C, la min  
 [R] Al suon di queste voci

▪ iv. Poiché cessaro alfin

[HanS 568; R 511]

Del Sig.re Aless. Scarlatti 1708 (c.31r-40v)

Poi - chè ces - sa - ro al - fin gl'a - spri tor - men - ti dal cru - do e - si - glio

4  
2

6

[R] Poiché cessaro alfin  
 A Vago ruscello, Adagio, 3/8, fa magg.  
 [R] Del mio fiero destino  
 [A] Clori mia, mio sol, mia vita 12/8, do magg.

GB-Lbm Add. 31511  
 GB-Lcm 583

▪ v. Sovra questi fecondi ameni colli

[HanS 682; R 614]

1708 Del Sig. Aless. Scarlatti (c. 41r-50v)

So - vra que - sti fe - con - di a - me - ni col - li al tra - mon - tar del - le not - tur - ne fa - ci

#6

[R] Sovra questi fecondi ameni colli  
 A Lieto il mare, lieto il rio, Allegro, 12/8, si♭ magg.  
 R Da quel dì  
 A Più viver non potrò, 12/8, re min.

US-NHo Osborn Music MS2 (dat. 3 xi 1704), autografo

## ■ vi. Su bel seggio di fiori

[HanS 695; R 627]

Cantata del Sig. Aless. Scarlatti (c. 51r-57v)

Musical score for 'Su bel seggio di fiori'. The score is written for a single voice part on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: 'Su bel seg - gio di fio - ri gia - ce - va un gior - no as - si - sa'. A slur covers the words 'gia - ce - va' and 'un gior - no'. The bass line consists of a few simple notes, including a half note and a quarter note.

#6

[R] Su bel seggio di fiori

A Crudo ciel tiranno, *Andante*, C, re min

[R] Stelle faci del cielo

A Le stelle, il cielo, Amore, *a tempo giusto*, C, sol min.

D-MÜs SANT Hs 3903 (nr 7) (dat. 21 v 1705)

## ■ vii. Il fulgido splendor d'un ciglio arciero

[HanS 313; R 285]

Cantata del Sig. Aless. Scarlatti (c. 59r-71v)

Musical score for 'Il fulgido splendor d'un ciglio arciero'. The score is written for a single voice part on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F-sharp) and a common time signature (C). The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: 'Il ful - gi - do - splen - dor d'un ci - glio ar - cie - ro tra - fis - se gl'oc - chi miei'. The bass line consists of a few simple notes, including a half note and a quarter note.

#6

#6

[R] Il fulgido splendor

[A] Nei miei lumi troppo arditi, *Andante*, 2/2, mi min.

R Dunque d'un sol sguardo

A Nel mio seno in un momento, *a tempo giusto*, 2/2, si min.

US Bp Music 360.10

US NHo Osborn Music MS 2 (dat. 14 III 1705), autografo

▪ VIII. Al pensiero miei sguardi

Del Sig. Aless. Scarlatti (c. 73r-79v)

[HanS 26; R22]

Musical score for 'Al pensiero miei sguardi'. The score is in C minor, 3/4 time, and consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the lute accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by a quarter rest, then a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lute accompaniment begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lute accompaniment includes a #6 fret marker and a # fret marker.

[A] Al pensiero miei sguardi, *Andante*, C, la min.  
 R Che battaglia è mai questa  
 A Ti veggio in gran periglio, *a tempo giusto*, 3/4, la min.

D-MÜS SANT Hs 3904 (dat. VII 1706)

▪ IX. È pure il gran tormento

Del Sig. Aless. Scarlatti (c. 81r-88r)

[HanS 234; R 216]

Musical score for 'È pure il gran tormento'. The score is in C minor, 3/4 time, and consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the lute accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by a quarter rest, then a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lute accompaniment begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lute accompaniment includes a # fret marker and a 6 fret marker. The score is divided into two systems. The first system has a 3-measure rest in the vocal line. The second system has a 3-measure rest in the vocal line.

[A] È pure il gran tormento, *Adagio*, C, si min.  
 R Mi ricordo che privo dei legami d'Amore  
 [A] Dai lacci d'oro, *Andante*, C, si min.

D MGw Mus. 19653  
 D-MÜs SANT Hs 3977 (Nr 8) [per contralto in mi min.]  
 D- ROu Mus. Saec. XVII 18.42.2  
 F-Pc F.G. 10504 [per contralto in mi min.]  
 GB-LBm Add. 31508  
 GB-Lcm 582  
 I-Nc Cantate 264  
 I-Vlevi CF. B13  
 I-Vnm 9874  
 US-Bp Music 360.10

• x. **Lontananza tiranna**

[HanS 397; R358]

*Del Sig.r Aless. Scarlatti (c. 89r-92v)*

Musical score for 'Lontananza tiranna' in C minor, 4/4 time. The score consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a basso continuo line in the lower staff. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: Lon - ta - nan - za ti - ran - na che da te mi di - vi - de. The basso continuo line begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the vocal line, and mostly quarter and half notes in the basso continuo line.

[R] Lontananza tiranna  
 [A] Pietà di un infelice, *Adagio*, C, si $\flat$  magg.  
 R Lasso ma del tuo duolo  
 [A] Lusinga del pensiero, *Allegro*, C, sol min.

F-Pc F.G. 10504  
 I-Vlevi C.F. B.13  
 US-Wc M 1620. A2S285

• xi. **Mentr'io solo e pensoso**

*Del Sig. Aless.o Scarlatti (c. 93r-104v)*

Musical score for 'Mentr'io solo e pensoso' in C major, 4/4 time. The score consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a basso continuo line in the lower staff. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The lyrics are: Mentr' io so - lo e pen - so - so sul tra - mon - tar del - la di - ur - na lu-ce. The basso continuo line begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the vocal line, and mostly quarter and half notes in the basso continuo line. There are markings for measure numbers 4 and 6 at the bottom of the page.

[R] Mentr'io solo e pensoso  
 A Di sconfitte e di trofei, *Lento*, C, la min.  
 R Qui piacque al dio d'Amore  
 A In generoso core, *Andante*, 3/4, do magg.  
 R Orsù, serbami pur  
 A Tu non puoi, venticello, 2/2, mi min.

▪ xii. **Se la mia bella il guardo gira**

*Cantata del sig. Aless. Scarlatti* (c. 105r-109v)

Musical score for 'Se la mia bella il guardo gira'. The score is in 3/8 time and C major. It consists of two systems. The first system shows a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with a melodic line. The second system shows the vocal line with lyrics and a bass clef staff accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 5, 6, and #6.

Se la mia bel - la il

A Se la mia bella il guardo gira, 3/8, la min.  
 R Tanto vaga e gentil  
 A Filli mia se preme il suolo

▪ xiii **Liete placide e belle acque**

*1708 Del Sig. Aless. Scarlatti* (c. 111r-118v)

[HanS 383; R 351]

Musical score for 'Liete placide e belle acque'. The score is in 6/8 time and C major. It consists of two systems. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a whole note. The second system shows the vocal line with lyrics and a bass clef staff accompaniment. A sharp sign is present at the end of the bass line.

Lie - - - - - te pla - - - - - ci - de e bel - le ac - que

R Liete placide e belle acque  
 A La cagion delle mie pene, *Adagio*, C, re min.  
 R Ardo per Filli  
 A Dite voi onde ridenti, *a tempo lento*, 12/8, mi min.

D-MÜs SANT Hs 3904 (Nr 4)  
 GB-Lbm Add. 29249  
 GB-Lcm 583 (dat. 1709)  
 I-Nc Cantate 34.5.9  
 I-Nc Cantate 23.11

▪ xiv. **Ardo tacito amante**

[HanS 63; R 52]

*Amante tacito / Cantata del sig. Aless. Scarlatti* (c. 119r-130v)

Ar - - - - - do ta - ci - to a - man - te e la fiam - ma

4  
2 #7

R Ardo tacito amante  
 [A] Quello sguardo che t'invio, *a tempo lento*, C, mi $\flat$  magg.  
 R Ma perché fiero sdegno  
 A Priva di speme, *a tempo giusto*, 3/4, mi min.  
 R Chiede l'alma dolente  
 A L'aura di un tuo sospiro, *Andante lento*,  $\text{C}$ , la min.

D-MÜs SANT Hs 3898 (Nr 8) (dat. 30 agosto 1706)  
 D-MÜs SANT Hs 3912 (Nr 6)  
 F-Pc F.G. 10510  
 US Bp Music 360.10 [per contralto in mi min.]  
 US-R M/1620/S286c [per contralto in mi min.]

▪ xv. **Quel Fileno infelice**

[HanS 605; R 546]

*1708 Lettera del sig. Aless. Scarlatti* (c. 131r-144v)

Quel Fi - le - no in - fe - li - ce! (Tu scor-gi in que - sto no - me co - lui Fil - li cru - del ch'a te fa - vel-

#2 7  
5

[R] Quel Fileno infelice!  
 A Voglio ch'intendi, 3/4, fa magg.  
 R Fu pietade crudele  
 A lo voglio, o ciel, vendetta, *Andante*, C, la min.  
 [R] Ben mi sovvien quand'io  
 A A voi stelle spietate, *Largo*, C, mi min.

US-NHo Osborn Music MS 2 (dat. 24 ix 1705), autografo

▪ xvi. **Crudo arcier tiranno amore**  
*Cantata del Sig. Aless. Scarlatti* (c. 145v- 148r)

6 #6 # 6 6

3

Cru - do Ar - cier

6 6  
4 3

A Crudo arcier tiranno Amore, *Andante*, C, la min.  
 R Strane guise d'affanni  
 A Dopo il tormento, *Larghetto*, 3/8, fa min.  
 R È pur l'ardor mio troppo soave  
 A È lontananza, *Moderato*, 12/8, la min

▪ xvii. **Pur trionfasti alfine***Cantata / Del Sig. Caval.re Aless. Scarlatti (c. 149r-152r)*

Musical score for 'Pur trionfasti alfine'. The score consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a basso continuo line in the lower staff. The vocal line is in 3/4 time and features a melodic line with various ornaments and rests. The basso continuo line provides harmonic support with chords and a bass line. The lyrics are: 'Pur tri - on - fa - sti al - fi - ne del mio po - ve - ro cor bar - ba - ro bar - bar-ro A - mo - re'.

[R] Pur trionfasti alfine

[A] Godi pur tiranno amore, *Lento*, 3/4, mi $\flat$  magg.

[R] E fia pur ver

A Se vinto già son io, *Andante*, C, fa min.

[Benedetto Marcello]

▪ xviii. **Aure voi che leggiere**

[SelM A39a]

*Cantata del / Sig. Domenico Scarlatti / 1719 (c. 153r-156v)*

Musical score for 'Aure voi che leggiere'. The score consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a basso continuo line in the lower staff. The vocal line is in 3/8 time and features a melodic line with various ornaments and rests. The basso continuo line provides harmonic support with chords and a bass line. The lyrics are: 'Au - re voi che leg - gie - re da me par - ten - do in un mo - men - to so - lo'.

[R] Aure voi che leggiere

[A] Aure care deh volate, *Affettuoso*, 3/8, fa min.

R Diteli voi onde ridenti

[A] Può soffrirsi la lontananza, *Allegro*, C, mi $\flat$  magg.

B-Bc 15163/12

D-Hs M/A 833 (Bd 2, Nr48)

I-Nc Cantate 19 (copia datata «Il Fine 1727»)

US-AAu M1621 M32. C3 17—b

