

SCARLATTI ALESSANDRO

Compositore italiano
(Palermo 2 V 1660 - Napoli 22 X 1725)



Figlio maggiore di Pietro Scarlata di Trapani e di Eleonora d'Amato di Palermo, ebbe nella famiglia materna un altro musicista, Vincenzo Amato (o d'Amato, 1629-1670), sacerdote e compositore, e forse fratello maggiore di Eleonora, che dal 1665 al 1670 fu maestro di cappella nella cattedrale di Palermo.

Da ragazzo Alessandro fu mandato a Roma, assieme alle sorelle più giovani Anna Maria e Melchiorra Brigida. I due fratelli minori furono condotti a Napoli; Francesco nel 1674 e Tommaso nel 1677. Probabilmente i ragazzi vennero mandati in continente perché avessero le migliori possibilità per i loro studi di musica: almeno quattro di loro furono infatti avviati all'attività musicale (esclusa Melchiorra Brigida).

Dei fratelli mandati a Napoli, Tommaso frequentò il conservatorio Sant'Onofrio.

Non si sa nulla invece dell'educazione musicale di Alessandro. Forse venne avviato agli studi musicali da Vincenzo Amato prima del 1670, ma non ci sono testimonianze e la tradizione che vuole Carissimi suo insegnante si basa su un equivoco: e nonostante gli studi di numerosi musicologi (F. Ragueneau, Le Cerf de la Viéville, J. J. Quantz, J. Mattheson, E. L. Gerber, F. J. Fetis, A. O. Lorenz, Tommaso di Villarosa) finora non si è giunti a conoscere in modo inconfutabile i maestri di Scarlatti.

I registri della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte a Roma riportano il matrimonio di Scarlatti il 12 IV 1678 con Antonia Anzalone, romana, e la nascita di cinque figli dal 1679 al 1684. Sono questi gli anni dell'iniziale documentata attività musicale.

La cantata *Sventurati miei pensieri* che ci rimane in una copia, ove appare la forma originaria del nome, Alessandro Scarlata, permette di datarla non oltre il 1678.

"Il Scarlattino alias il Siciliano" è segnalato il 27 I 1679, perché data in cui gli fu commissionata la composizione di un oratorio, il cui titolo non è ancora identificato, da rappresentarsi per la Quaresima di quell'anno all'oratorio del Santissimo Crocefisso (rappr. 24 II 1679). La sua prima opera *Gli equivoci nel sembiante* rappresentata nel 1679 a casa Contini ebbe enorme successo.

Varie rappresentazioni ne furono date a Roma nel 1679 e subito dopo nelle migliori città italiane ed a Vienna. "Avvisi di Roma" del 1679 riporta l'entusiasmo per la nuova opera di Cristina di Svezia che offrì al compositore la sua protezione; subito lo nominò suo maestro di cappella;

più tardi fu madrina di due dei suoi figli.

Altri aristocratici romani inoltre sollecitarono i suoi servigi: M. Matteo Ursini, duca di Paganica, i Bernini, i Colonna, i cardinali Pamphili ed Ottoboni, successivamente il Ruspoli e Clemente XI.

UN'IMMAGINE DI ROMA



In seguito, pur avendo a Napoli un incarico fisso e componendo per altri centri, continuerà a servire la nobiltà romana con una serie ininterrotta di composizioni e sarà la nobiltà romana, più che i Napoletani, ad organizzare le rappresentazioni delle sue ultime grandi opere dal 1718 al 1722. Degli anni del primo soggiorno di Scarlatti a Roma rimangono tre opere: *L'honestà negli amori* (1680), *Tutto il mal non vien per nuocere* (1681) e *Pompeo* (1683).

Molte altre opere di questo periodo non sono rimaste e ci sono note solo di nome.

Due oratori del 1680 e del 1682, i cui titoli non sono ancora identificati, sono segnalati negli archivi della chiesa del Santissimo Crocefisso: è rimasto invece *Agar et Ismael* del 1683.

Senza dubbio di questi anni sono molte delle composizioni d'ampio repertorio di messe e mottetti, poiché per una parte o per tutto questo periodo Scarlatti tenne l'insigne incarico di maestro di cappella nella chiesa di San Gerolamo della Carità.

Nel gennaio 1683 l'ambasciatore spagnolo in Vaticano, il marchese del Carpio, fu convocato a Napoli come viceré.

Fu certamente lui, che era stato testimone della fulgida ascesa di Scarlatti a Roma, ad adoperarsi perché il giovane compositore fosse a capo di una troupe di cantanti di primo piano e dirigesse la stagione invernale (1683-1684) al Palazzo Reale ed al teatro di San Bartolomeo a Napoli.

Il 23 XII 1683 vi fu rappresentata una nuova opera, *La Psiche*, ed il 30 I 1684 fu nuovamente rappresentata *Pompeo*, entrambe con l'interpretazione di Siface (G. F. Grossi).

Il 12 febbraio dello stesso anno moriva A. Ziani, maestro della cappella reale ed il 4 luglio Scarlatti fu nominato ufficialmente suo successore.

Scarlatti mantenne l'incarico a Napoli fino al 1702 o 1703.

In questi anni la sua produzione fu enorme. *Lucio Manlio* (del 1705) è da lui numerata come 80ª opera. La sua straordinaria fama si mantenne inalterata. Opere scritte per Napoli e Roma furono replicate nell'Italia settentrionale, a Palermo ed all'estero.

Il Pirro e Demetrio (1694) giunse a Brunswick, nel 1696 in italiano e nel 1700 in tedesco: fu rappresentata probabilmente a Lipsia nel 1696, a Londra dal 1708 al 1717 (61 repliche, in inglese) ed a Dublino nel 1711.

A Vienna e, forse a Lione furono eseguiti gli oratori. Le cantate furono copiate in Francia da Sébastien de Brossard ed in Inghilterra da W. Croft nel 1697.

Alcune opere furono pubblicate a Napoli, ad Amsterdam, a Parigi e a Londra. Nel 1689 Scarlatti tenne, per un breve periodo, l'incarico di insegnante al conservatorio di Santa Maria di Loreto, ma la tradizione che lo vuole maestro di L. Vinci, di L. Leo e di F. Durante è infondata; dei compositori della scuola napoletana solo Hasse fu suo allievo.

Negli anni 1685-1695 ebbe ancora cinque figli tra cui Domenico.

Dopo il 1700 le agitazioni politiche relative alla successione spagnola si ritorsero sui circoli della nobiltà napoletana. Il viceré Medinaceli, appassionato d'opera, fu richiamato: S. Stampiglia lasciò la corte nel 1702 e Scarlatti nel 1702 o all'inizio del 1703. Sembra che aspirasse ad un incarico stabile alla corte di Ferdinando III de' Medici, principe di Toscana.

Molte opere di Scarlatti composte per le corti di Roma e di Napoli che erano state rappresentate nei teatri toscani, a cominciare dagli *Equivoci nel sembiante*, rappresentata a Siena nel 1680, e Ferdinando gli aveva commissionato una nuova opera, ancora non ben identificata, che fu messa in scena a Firenze all'inizio del 1689.

Nel 1702 Scarlatti andò a Firenze per sovrintendere alle esecuzioni di una revisione di *Flavio Cuniberto*, nella villa principesca di Pratolino, e vi rimase fino a novembre.

IL CARDINALE P. OTTOBONI



Negli anni che seguirono, Scarlatti inviò molte composizioni a Firenze, tra cui opere per le rappresentazioni annuali a Pratolino (1703-1706); tutte le partite sono andate perdute.

Ma Ferdinando II, che trovava lo stile di Scarlatti troppo "studiato", troppo "melanconico" troppo imbevuto di potenza espressiva, e preferiva la tendenza che stava allora emergendo a una maggiore semplicità, a una musica più accessibile, più gradevole melodicamente, dopo il 1706 si rivolse per le opere a G. Perti.

Per il soggiorno a Firenze, Scarlatti aveva ottenuto un congedo di quattro mesi da Napoli. Vi rimase più a lungo e partì forse a dicembre inoltrato: si recò subito nuovamente a Roma dove rimarrà, tranne un viaggio, fino al 1708.

L'opposizione ecclesiastica al teatro sotto pretesto della moralità pubblica aveva quasi soppresso a quel tempo le rappresentazioni operistiche a Roma; quindi, eccettuate le opere per Pratolino, Scarlatti dovette dedicarsi ad altri generi musicali.

La sua produzione di cantate, serenate ed oratori toccò il punto massimo nel 1705-1706.

Il cardinale Ottoboni collaborò con lui come autore dei testi di molti oratori e Scarlatti risulta nell'elenco dei membri ufficiali del gruppo musicale stabile del cardinale, dall'aprile 1705 al gennaio 1706.

Molte opere del 1706 furono composte per i Colonna. Scarlatti, B. Pasquini e Corelli, che avevano già una volta goduto della protezione di Cristina di Svezia, furono eletti membri dell'*Arcadia* il 26 IV 1706.

Dell'*Arcadia* (libro VII, Prosa V) G. M. Crescimbeni dà un divertente resoconto di un'accademia di cui "Terpandro Politeio" stupì i colleghi arcadi per la sua facilità ad improvvisare cantate.

Molte composizioni ecclesiastiche del repertorio scarlattiano furono scritte forse per assolvere gli impegni presi in quegli anni. Con l'aiuto del cardinale Ottoboni, Scarlatti fu nominato il 31 XII 1703 vicemaestro e nel maggio 1707 maestro di cappella nella basilica di Santa Maria Maggiore. Cercò con un oratorio e due opere di crearsi un punto d'appoggio stabile a Venezia, ma l'esito non fu favorevole.

Andò a Venezia nel gennaio 1707 per sovrintendere l'esecuzione delle opere ed al ritorno si fermò ad Urbino - da aprile a settembre - per vedere il figlio Pietro.

Una lettera del 18 IV 1707 a Ferdinando III de' Medici testimonia il suo profondo sconforto per la mancanza di un impiego stabile e per

l'angosciosa situazione economica.

Richiamato il 1° XII 1708 dal nuovo viceré austriaco Grimani, tornò a Napoli. È probabile che questo reinserimento significasse più stima per un personaggio di prestigio che precisa coscienza della viva forza creatrice di Scarlatti nella vita artistica contemporanea.

Infatti la risposta ai suoi lavori, specialmente nelle opere, giudicate "difficilissime" anche dal conte F. M. Zambeccari, più da camera che da teatro "dove roba allegra e teatrale" e "saltarelli" che erano considerati essenziali, non fu affatto così entusiasta come in passato.

STRALCIO DI UNO SPARTITO

Q. Mazzo 1700. / Cantata del Re Compositore Domenico Scarlatti

Fille tu parti, oh!

Dio, e qui mi lasci in

braccio al peruenno rigor Del mio Destino.

Fille Fille crudel, oh solo addio Dunque tu mi abban

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It features five systems of music, each with a vocal line and a basso continuo line. The notation is in a historical style, with various note values and clefs. The lyrics are written in Italian. There are some ink blots and corrections on the left side of the page.

Dopo il 1716 fu costretto a cedere ampiamente il palcoscenico napoletano a rivali più giovani e dopo il 1700 Scarlatti giunse ad essere rispettato come compositore "dotto", a Napoli soprattutto.

La sua produzione di opere proseguì dal 1709 al 1721 ad un ritmo meno intenso di prima, circa 18 opere in 13 anni. Nel 1715 fu nominato cavaliere da papa Clemente XI e da allora si fregiò orgogliosamente del titolo di Cavaliere Scarlatti.

Probabilmente trascorse soprattutto a Roma il periodo 1717-1722 e fu a Loreto per breve tempo nel 1722. Una raffinata serie di rappresentazioni d'arte al teatro Capranica comprende in chiusura un lungo elenco di sue opere: *Telemaco* (1718), *Marco Attilio Regolo* (1719), *La Griselda* (1721, la sua 114^a opera, secondo la catalogazione che ne fece lui stesso), la nuova stesura di *Tito Sempronio Gracco* e *Turno Aricino* (1720) e di *Arminio* (1722).

Una messa per orchestra e molte altre composizioni furono eseguite in occasione della festa di Santa Cecilia (1720) e nel 1721 una serenata e furono anche riprese, probabilmente, rielaborazioni dell'oratorio *San Filippo Neri* e dell'*Oratorio per la Passione* (rappresentati poi ancora nel 1725 nella chiesa del Santissimo Crocefisso, probabilmente in un adattamento latino). Dopo il 1722 Scarlatti visse a Napoli, compose una serenata (1723) di cui fu interprete l'astro da poco spuntato, Farinelli, alcune cantate e composizioni sacre, toccate e sonate.

J. J. Quantz, che fu presentato a Scarlatti nel 1725, ci ha lasciato di quell'incontro un resoconto pittoresco. Situata al termine del periodo iniziato da Monteverdi, l'opera di Scarlatti mantenne quell'orientamento di sviluppo stilistico che era venuto ad instaurarsi, ed esplicò, portandola fino in fondo, una pregnante realizzazione dello stile barocco italiano.

Scarlatti spesso fu definito fondatore della scuola napoletana: in realtà l'importante posizione che egli riserva alla cantata dimostra come sia collegato al Seicento e separato da tale scuola.

Le sue cantate, se ne conoscono 806, coronano la storia del genere, che in un secolo di vigoroso sviluppo fu secondo solo all'opera.

Assieme a G. B. Bononcini, Rincón d'Astorga, Benedetto Marcello, A. Caldara, Handel, F. Gasparini, F. Mancini e N. Porpora, Scarlatti fu uno degli ultimi compositori a contribuire in modo significativo a tale genere.

**BOZZETTO PER
L'OPERA "JUVARA"**



**BOZZETTO PER L'OPERA
"IL MITRIDATE EUPATORE"**



Dei maestri della scuola napoletana solo Hasse tenne viva la cantata, diffondendola all'estero, ma con lui il genere perse la sua essenziale differenziazione dall'opera ed abbandonò il ruolo di leader che aveva avuto nell'evoluzione dello stile musicale.

Del resto, anche l'opera di Scarlatti appartenne quasi per intero al Seicento, al dramma per musica, il cui libretto è l'insieme di un "intervento" e di "accidenti verisimili".

Diversa è la sua posizione rispetto all'opera seria metastasiana dei napoletani. Ma assolutamente estranee al suo stile sono anche le caratteristiche musicali dell'opera seria napoletana. Scarlatti pone scene comiche spesso alla fine del I e del II atto, ma anche in altre posizioni. Questo è un passo preparatorio per giungere a separare tali scene dagli atti, come avverrà in seguito. Infatti, le scene comiche furono tolte da alcune delle sue opere ed inserite come intermezzi da altre mani in opere diverse.

Questi intermezzi e la commedia musicale *Il trionfo dell'onore* (testo di F. A. Tullio; Napoli, teatro dei Fiorentini 1718) mostrarono in certo modo l'aderenza di Scarlatti a quegli elementi da cui si sviluppò l'opera buffa del XVIII sec..

Ma quasi alla fine della sua produzione il suo modo di trattare il comico si uniforma a quello del Seicento, con l'integrazione dei personaggi comici al dramma e con la mescolanza senza schemi fissi di scene serie e comiche, che comprendono spesso elementi fantastici e bizzarri.

L'ambiente borghese contemporaneo e quotidiano dell'opera buffa del XVIII sec. non c'è ancora ed il dialetto (non il napoletano, ma il bolognese) è presente solo in un'opera, *Tigrane* (1715).

Ed anche la posizione di minor rilievo che ha la musica strumentale nel repertorio di Scarlatti è tipica del Seicento: le sue poche (rispetto a quelle per il teatro ed a quelle, ancor più numerose, di musica vocale) composizioni strumentali, concerti, sinfonie, sonate e toccate sono assolutamente tradizionali in quanto danno un posto di rilievo ad un severo contrappunto.

Anche la sua musica sacra testimonia esattamente la situazione stilistica che esisteva fin dall'inizio dell'età barocca e mostra una straordinaria esemplificazione della precisa distinzione tra stile antico ("alla Palestrina") e stile moderno: composizioni per solista con basso continuo e strumenti concertanti, recitativi, arie, ritornelli; le parole usate in musica con sentimento; dissonanze affettive; declamazione sillabica,

parlando, dei soli e dei cori uniti a note in rapida successione; coloratura; figurazione melodica; i modelli propulsivi e ripetitivi del ritmo barocco.

CORTILE DEL PALAZZO OTTOBONI



Lo stesso Monteverdi aveva stabilito questa distinzione tra i due stili. Sono note dieci messe (anche se la tradizione gliene attribuiva nel 1725 ben duecento) di cui tre in stile moderno (due con orchestra ed una, *Missa in IV tono*, con basso continuo).

Lo stile delle altre è definito "alla Palestrina", come è classificato dalle molte copie.

Unitamente a molti mottetti (per es. *Tu es Petrus*) compaiono in esse imitazioni, canoni e tecniche policorali: lo stile è quello del modello, intatto, tranne occasionali, involontarie infiltrazioni di elementi moderni; l'armonia tonale sovrasta in certa misura la purezza dei modi ecclesiastici; il trattamento delle dissonanze è regolato meno rigidamente; la ripetizione di toni e motivi e la trasposizione delle sillabe in note musicali di valore breve palesano concetti barocchi; è incluso normalmente un "basso seguente" per organo; passaggi occasionali testimoniano la sottile influenza barocca; la struttura a tre è monteverdiana.

Scarlatti riassume lo sviluppo stilistico dell'intera età barocca.

Se sulla formazione personale del musicista non conosciamo alcun elemento cui si possa attribuire questa capacità d'intendere il barocco, possiamo tuttavia identificare in misura notevole la natura delle esperienze che fece in gioventù, che furono assolutamente determinanti.

Il repertorio di opere, cantate, oratori, musica da chiesa e strumentale che Scarlatti sentì a Palermo negli anni intorno al 1660 ed a Roma attorno al 1670, e con cui, si può dedurre, che una certa familiarità, forse come esecutore o copista, comprendeva opere non solo dei giovani compositori come Stradella, B. Pasquini, G. O. Pitoni e Corelli, ma anche di compositori della generazione più vecchia, A. Cesti, P. A. Ziani, A. Sartorio, nonché di P. F. Cavalli, L. Rossi, Carissimi e F. Foggia.

Quindi erano compresi compositori di tutte le generazioni dell'età barocca seguiti a Monteverdi e che erano stati indifferentemente attivi in tutte le regioni d'Italia.

Dall'inizio vediamo che Scarlatti si avvicina a questa eredità stilistica globalmente, ora giovandosi della fase più recente, ora tornando alle fasi anteriori, creando opere sempre diverse l'una dall'altra.

Gli equivoci nel sembiante (1679) riflette la fase più recente: il testo pastorale di moda a Roma attorno al 1680 già una risposta agli ideali letterari dell'Arcadia, la netta differenza del recitativo dall'aria, il lirismo concentrato solamente nelle arie e la prevalenza sempre nelle arie del da

capo.

L'honestà negli amori (1680) mostra al contrario la ricca varietà delle diverse forme di arie, caratteristiche di fasi anteriori, comprendenti, assieme a quelle col da capo, quelle con l' "ostinato". *Tutto il mal* (1681) dimostra come Scarlatti sperimentasse tutte le possibilità del recitativo.

In *Pompeo* (1683) tenta il dramma storico-eroico. Una delle prime cantate *O dolce servitù* sta a dimostrare l'abilità nell'uso del basso strofico, una struttura propria dei primordi della cantata.

PARTICOLARE DEL SOFFITTO DEL PALAZZO OTTOBONI



Le radici dello stile autonomo di Scarlatti realizzato nelle opere nel 1694 circa e nelle cantate nel 1704 circa sono da ricercarsi in tutto il barocco.

A dimostrazione di questo modo d'intendere la radice stilistica di Scarlatti rimane un recitativo la cui concezione, fu all'epoca, unica. Mentre Scarlatti continua a mostrare a volte la differenza tra recitativo ed aria, più degna d'attenzione è la forza con cui fa sussistere l'integrazione, più antica, dei due stili. A volte contribuisce all'integrazione dei due stili lo sviluppo di recitativi in strutture simili a quelle dell'aria.

Nessuno dei comportamenti di Scarlatti mostra la sua stessa fiducia nelle possibilità espressive del recitativo, la fiducia cioè che il recitativo possa ancora, alla fine del periodo barocco, rendere la massima intensità del sentimento, compito che assolse specificatamente all'inizio ed a metà del barocco stesso.

Il recitativo continua ad esser presente nei punti di estrema tensione emozionale: i catastrofici finali delle cantate narrative si liberano nel recitativo e le arie sono a volte interrotte da passaggi di recitativo allo scopo di aumentare l' "effetto".

Un'ampia opera di grande intensità espressiva, la *Passio..... secundum Joannem*, è interamente affidata al recitativo. Altri elementi stilistici delle opere giovanili mostrano legami con la tradizione, ma alcuni sono reinterpretati in modo originale.

La maggior parte delle arie di opere è preceduta o seguita da un ritornello (per i violini primi e secondi, violette e basso continuo), più specificatamente imitativo e riferentesi tematicamente all'aria. Il recitativo accompagnato, che compara occasionalmente (per es. *Olimpia vendicata*, 1685), presenta lunghi accordi tenuti dagli archi in uso fin dai tempi di Cavalli.

In molti recitativi collegati alla notte, all'ombra, all'incanto o a celesti visioni si indica per gli archi "senza cembalo" o nelle opere tarde, per "arpeggio".

In un interessante recitativo accompagnato nell'opera *Clearco* (15 III 1686), i vibranti motivi dell'accompagnamento orchestrale e degli interludi costituiscono, assieme alla linea vocale, la drammatica resa della passione. La sinfonia introduttiva, che diventerà in seguito di prammatica in tutte le opere, è presente in *Tutto il mal*, nella versione probabilmente rielaborata del 1685: un movimento veloce, un movimento lento ed una danza o marcia a tempo veloce o moderato in due parti, ognuna delle quali ripetuta.

Come per il passato, le cantate che Scarlatti scrisse nella prima fase contengono recitativo, aria ed arioso in combinazioni che variano senza limiti precisi.

I refrains, le ripetizioni precise o modificate di musica con nuove parole, e più sottili corrispondenze musicali continuano ad essere in parallelo alle ripetizioni ed alle corrispondenze strofiche nei testi.

Si trattava per la maggior parte di soggetti amorosi particolarmente lirici. In alcune cantate la narrazione è più sostenuta, specialmente nella cantata occasionale che presenta un episodio tratto dalla mitologia, dall'epica del Rinascimento o dalla storia: Leandro, Armida, Germanico.

FOTO DI SCENA PER L'OPERA “IL MITRIDATE EUPATORE”



Mettere in musica storie pastorali è più comune che nel passato. Nelle opere successive al *Pirro e Demetrio* (1694) prevale quasi esclusivamente l'aria col da capo ed è meno usata a due strofe. Il paludamento retorico, che era stato di prammatica già sin da Monteverdi e rimane molto frequente fino dal 1680, appare ora con minore regolarità.

Il modo occasionale, dopo il 1697 e con frequenza sempre più vasta nelle opere tarde, viene ad assumere una patetica forma di cadenza vagamente collegata per configurare all'aria seguente o anche non collegata.

Allo scopo di variare ed intensificare le scene drammatiche e passionali Scarlatti usa strumenti concertanti, spesso in coppia: flauti, oboi, cornetti, trombe, violini, violette d'amore, violoncelli, violini e liuti.

I fagotti ed il popolare colascione ravvivano le scene buffe. Corni, trombe e timpani danno tono elevato alle processioni rituali. Gli strumenti etnici aggiungono colore esotico alle danze barbare. Si fa frequente l'accompagnamento di violini all'unisono, in cui i violini o fanno da contrappunto o seguono la linea vocale.

Compaiono con frequenza crescente ensembles con caratteristiche serie (per es. *Eraclea*, 1700) e recitativi con efficace accompagnamento drammatico: se ne trovano notevoli esempi nelle ultime opere. La struttura omofonica appare con maggior forza nelle ultime composizioni.

Nel 1704 la cantata assume la forma più stabile in due (a volte tre) arie col da capo alternate a recitativi, ed i refrains appaiono raramente.

Un nuovo tipo di aria col da capo, un poco più ampia della maggior parte delle arie del passato, appare ora frequentemente come parte conclusiva. Un esempio caratteristico ne è *Non più contrasti* (1721).

In queste arie Scarlatti raggiunge un tono nuovo di potenza e dignità. Nelle cantate predomina fino alla fine l'accompagnamento del basso continuo solo. La ricerca d'intensità espressiva sempre maggiore dà spesso origine al cromatismo, cui ci si affida nell'età barocca per rappresentare le passioni più violente. Presente occasionalmente nelle arie, il cromatismo è più caratteristico dei recitativi, come nell'elaborato *Andate o miei sospiri* ("con l'idea inhumana", 1712).

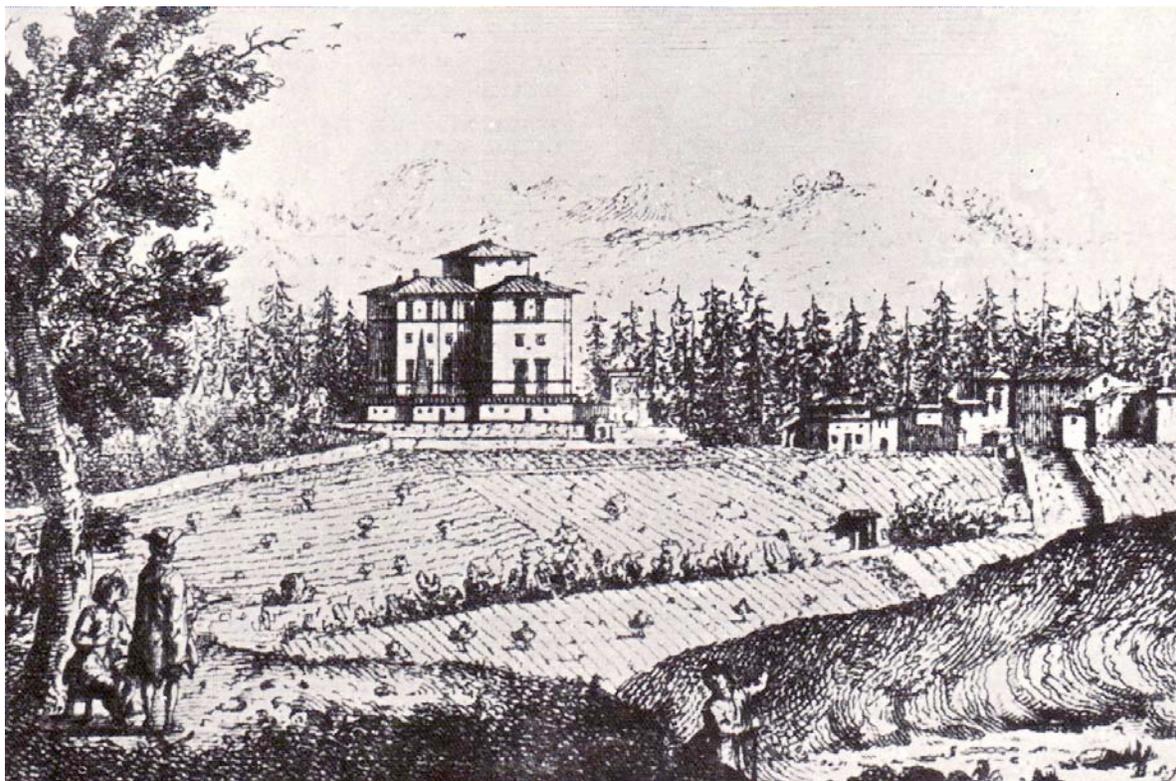
Già singolare per il suo tempo il recitativo di Scarlatti diviene, con l'assunzione del cromatismo, ancora più profondamente estraneo, a tal punto che i suoi contemporanei non sono in grado di riscontrarne il valore. È rivelatore il fatto che proprio nel decennio in cui lo stile napoletano conquista trionfalmente il repertorio europeo, un

contemporaneo (J. D. Heinchen) veda Scarlatti non come il fondatore di una qualsivoglia scuola, ma piuttosto come un eccentrico solitario senza seguaci.

L. Ronga rivela la funzione generatrice della parola nel processo creativo di Scarlatti.

Scarlatti crea melodie, armonia e ritmo per rispondere con sensibilità alle caratteristiche strutture delle parole toniche declamate, all'immaginazione verbale ed all'esperienza umana sentimentale e psicologica o spirituale evocata dalle parole, sebbene il processo creativo non sia mai rigidamente schematico e la rispondenza possa assumere, nella varietà inesauribile, una forma qualunque.

LA VILLA DI PRATOLINO DI FERDINANDO III DE' MEDICI



Scarlatti spesso nel *Discorso di musica sopra un caso particolare* (1717) esprime il suo punto di vista sull'arte del compositore che "consiste principalmente nel fatto che sappia adeguare..... l'armonia delle note al senso ed all'imitazione delle parole".

L'inclinazione di Scarlatti alla trasposizione musicale della parola non è diversa, alla base, da quello di Monteverdi ("l'orazione sia padrona dell'armonia e non serva") e dei compositori del Seicento. Sulla stessa loro linea, Scarlatti considera l'unione di parola e nota come il mezzo più valido per realizzare lo scopo della musica: "muovere le passioni dell'anima" (*Discorso.....*).

La forza di questo canone estetico, che prevalse nell'età barocca, è in tutte le opere di Scarlatti ed anche, con tutta l'enfasi, in quelle per il teatro.

La sua produzione operistica è stata spesso vista come una denuncia a tutti i fini drammatici delle fasi precedenti, una "musicalizzazione" del dramma.

Secondo questa interpretazione il suo orizzonte si limitò alla bellezza musicale o strumentale delle arie col da capo, una di seguito all'altra. Ma di fatto la sua concezione drammatica è della massima serietà e non fu messa in discussione dagli operisti del XVIII sec., quali Benedetto Marcello, F. Algarotti e Gluck. Le sue arie, per nulla semplici "sonatine di gola", sono espressioni intense di sentimento ed esplicano in modo eccellente la funzione drammatica.

La loro crescente uniformità di struttura non limita in alcun modo l'espressività che, al contrario, tocca ogni grado di intensità. L'estetica dominante dell'età barocca dà origine a tutte le fondamentali caratteristiche della produzione di Scarlatti: la posizione preminente della musica vocale; lo stile della musica strumentale diverso da quello della musica vocale; la priorità concessa alle passioni, la diligente attenzione a catturare per la sua musica drammatica "l'uniformità dell'idea dell'autore" ed a salvaguardarsi così dall'essere "ingannato dalle passioni de' proprie parti"; la melodia generata dalla parola; la melodia declamatoria simile nel recitativo e nell'aria; la profonda unità di recitativo ed aria; la costante fiducia nella forza espressiva del recitativo.

Attraverso la forza di questi canoni estetici dominanti, la produzione di Scarlatti si unisce a quella di Monteverdi a sintetizzare lo stile musicale così come lo sviluppò nel Seicento ed a consolidare l'unità stilistica della musica italiana dell'età barocca.