

# SCARLATTI DOMENICO GIUSEPPE

**Compositore e clavicembalista italiano  
(Napoli 26 X 1685 - Madrid 23 VII 1757)**



Fu iniziato alla musica dalla famiglia ed in special modo dal padre Alessandro: e dovette mostrare singolare facilità nell'assimilare i modi e le forme del linguaggio musicale del tempo se, non ancora sedicenne, nel settembre del 1701, fu nominato "organista e compositore di musica" della cappella reale napoletana, nella quale Alessandro esplicava le funzioni di primo maestro.

Nel 1702, con il padre (assillato da preoccupazioni finanziarie e desideroso d'allontanarsi dalla città sconvolta dai torbidi politici) e forse con i fratelli Pietro e Flaminia, si recò a Firenze presso Ferdinando III de' Medici: ed è probabile che in questa occasione abbia conosciuto B. Cristofori (l'inventore del pianoforte) e sia stato messo a parte delle sue esperienze.

Con questo viaggio Alessandro si riprometteva di far conoscere il figlio in un ambiente più vasto e favorevole di quanto non fosse quello napoletano, non solo nelle vesti di esecutore, ma anche come compositore.

Venute meno le speranze di una più proficua sistemazione, Domenico rientrò a Napoli. Qui, nel 1703, non senza giovare della dittatura che la sua famiglia esercitava sulla vita musicale della città, scrisse per il teatro San Bartolomeo il melodramma *L'Ottavia restituita al soglio*, cui tennero dietro nello stesso anno *Il Giustino* e, nel 1704, *L'Irene*: con molta verosimiglianza tutte e tre le opere furono rielaborazioni di lavori altrui, benché ciò sia provato solo per le ultime due.

Non è improbabile che la prolungata assenza da Napoli di Alessandro (fermatosi a Roma) mirasse a far ottenere a Domenico il suo posto di primo maestro di cappella, vacante dal 1702; ma il pubblico concorso istituito nel 1704 favorì G. Veneziano.

Ciò indusse Alessandro a togliere suo figlio da Napoli ed a indirizzarlo, in cerca di fortuna, a Venezia, raccomandandolo a Ferdinando di Toscana che a sua volta lo segnalò con molte lodi al patrizio veneziano A. Morosini.

Domenico ottenne forse così una stabile sistemazione a Venezia: ma di ciò non si è trovata documentazione. Si ha invece notizia dei suoi rapporti con F. Gasparini, col quale poté perfezionarsi: e non meno preziosi furono probabilmente i contatti con la grande scuola strumentale del Nord, in primo luogo con Vivaldi.

Poco più che ventenne, Domenico era ormai un musicista consumato: un cembalistica e compositore irlandese, T. Roseingrave, che poté ascoltarlo

a Venezia, rimase impressionato dalla sua maestria e dal suo personalissimo stile di esecutore.

Sempre a Venezia, Domenico conobbe Handel: venuto a Roma col musicista sassone nel 1708, dovette misurarsi con lui in una singolare gara d'abilità (svoltasi nel palazzo del cardinale Ottoboni), che lo vide superiore al cembalo, ma nettamente soccombente all'organo.

Quasi certamente fu lo stesso Alessandro a sollecitare la venuta del figlio in Roma: Domenico occupò infatti nel 1709 lo stesso ufficio di maestro di cappella presso la regina Maria Casimira di Polonia che Alessandro aveva lasciato l'anno precedente per riassumere in Napoli l'antico incarico presso la cappella reale.

## **FILIPPO V E LA REALE FAMIGLIA DI SPAGNA**



La solida fama, guadagnata a Roma dal padre, schiuse al giovane Scarlatti l'ambiente dell'Arcadia, che raccoglieva, oltre ai nobili, l'élite culturale della città, e valse ad introdurlo presso i maggiori musicisti del tempo, Corelli e B. Pasquini, il cui esempio lasciò traccia nelle sue opere future.

Per Maria Casimira, Scarlatti compose, oltre ad un oratorio ed a minori opere di circostanza, una serie di melodrammi su libretti di C. S. Capeci, rappresentati dal 1710 al 1714 nel teatro privato della regina di palazzo Zuccari, con scene di F. Juvara.

Nel 1714, quando Maria Casimira lasciò la città, Domenico entrò al servizio dell'ambasciatore portoghese presso il Vaticano e poco dopo fu nominato maestro di cappella della Basilica Giulia, nella quale già dal 1713 occupava un posto di secondo piano.

Nel 1715 un suo dramma per musica, *Amleto*, apparve sulle pubbliche scene del teatro Capranica e degli *Intermedj pastorali* sostituirono all'ultimo momento l'originario intermezzo *La Dirindina*, graziosa satira del mondo musicale su libretto di G. Gigli, ritirata per preoccupazioni di censura.

L'intermezzo, che sembra essere l'unica composizione di genere buffo scritta da Scarlatti, è stato ritrovato da F. Degrada ed eseguito nella revisione del medesimo a Napoli, nel 1968.

Sempre al teatro Capranica fu rappresentato nel 1718 *Berenice, regina d'Egitto*, un melodramma scritto in collaborazione con A. Porpora.

Domenico lasciò Roma nell'agosto del 1719, diretto, secondo la testimonianza di un diarista contemporaneo, in Inghilterra: effettivamente il 30 V 1720 fu eseguita a Londra una sua opera, *Il Narcisso*, rielaborazione di *Amor di un'ombra e gelosia d'un'aura*, apparsa a Roma nel 1714, ma mancano elementi per affermare o smentire con sicurezza la presenza del compositore nella città. Si presume che invece, nel settembre del 1720, fosse a Lisbona, al servizio di Giovanni V di Portogallo, come maestro di cappella e come insegnante di cembalo ai suoi figli Antonio e Maria Barbara, la futura regina di Spagna.

Nel 1724 fu però a Roma, come riferì J. Quantz, e l'anno successivo a Napoli, secondo la testimonianza di J. A. Hasse: non si può dire con sicurezza se Domenico sia ritornato in Portogallo subito dopo la morte del padre (1725) o qualche anno più tardi.

Nel 1728 fu certamente a Lisbona, dove al principio dell'anno fu eseguito

il suo *Festeggio armonico*. Ma nel maggio tornò di nuovo a Roma per sposare una nobile giovanetta, Caterina Gentili. L'estrema penuria di documenti e di testimonianze non permette di dare notizie precise sul decennio 1719-1728, che rimane tra i più oscuri della vita di Domenico.

Rientrato a Lisbona, nel 1729 la principessa Maria Barbara sposò Ferdinando, principe delle Austrie, e si trasferì a Madrid e Scarlatti la seguì.

In Spagna passò l'ultima parte della vita, lontano dai clamori mondani, in discreta, ma attivissima penombra.

Poche notizie illuminano questi anni di fondamentale importanza per lo sviluppo dell'arte del musicista (fu in questo periodo infatti che prese corpo la massima parte delle sonate per clavicembalo).

## **STRALCIO DELLO SPARTITO DELLA SONATA N° 6 PER CLAVICEMBALO**

The image displays a musical score for a sonata, identified as 'SONATA VI.' and 'Allegro.' The score is written for a single instrument, likely a clavichord, and is presented in a system of four staves. The first staff is a grand staff consisting of a treble and bass clef. The subsequent three staves are arranged in a similar grand staff format, with the right hand on the top staff and the left hand on the bottom staff. The music is written in a single key signature (one flat) and a 3/8 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is a fragment of a larger piece, as indicated by the '1.' in the top left corner.

Nel 1738, l'anno della sua nomina a cavaliere, dedicò a Giovanni V di Portogallo la sontuosa edizione degli *Esercizi per gravicembalo*, l'unica che egli abbia personalmente curata.

Tra il 1740 ed il 1742, mortagli la prima moglie, sposò in seconde nozze una spagnola, Anastasia Ximenes. Nel 1752 le sue condizioni di salute erano così precarie che non gli permettevano di lasciare il suo appartamento, come si presume da una lettera del duca d'Alba, l'unica conservataci: notevole per la disinvolta spigliatezza, questa lettera ci fa certi dell'alta sua posizione a corte, ed è interessante per la fermezza con la quale il vecchio musicista si richiamava polemicamente all'esempio illustre della tradizione polifonica cinquecentesca.

Il buio più completo avvolge i suoi estremi anni, il cui senso è peraltro consegnato per sempre nel messaggio altissimo delle sonate.

Priva di fondamento sembra la notizia di un suo viaggio a Dublino ed a Londra nel 1740-1741, come quella del suo rientro a Napoli nel 1754.

Non molto resta della vasta produzione teatrale, cameristica e sacra di Domenico: un centinaio tra arie e duetti, il primo atto di *Tolomeo ed Alessandro*, le partiture di *Tetide in Sciro*, del *Narcisso* e della *Dirindina* è quanto sopravvive dei quattordici lavori drammatici di cui si ha notizia. Quasi interamente scomparse sono anche le varie composizioni di circostanza scritte a Roma ed a Lisbona; relativamente numerose invece le cantate, nella gran parte inedite e non ancora sottoposte ad uno studio sistematico che permetta di eliminare ogni dubbio sulla loro autenticità.

In ogni caso, da queste musiche neppur lontane emerge quella fisionomia alta ed inconfondibile che appare dalle composizioni cembalistiche di Scarlatti: si tratta senza dubbio di un'esperienza minore del musicista, legata un po' stancamente alle convenzioni del dramma per musica tardobarocco e nata come omaggio di maniera ad una poetica ufficiale, nella quale moderate esigenze di verosimiglianza, di decoro, di morale ragionevolezza non riescono a celare un gusto sostanzialmente epidemico ed esteriormente sensuale.

Il giudizio resta valido anche se qualche aria si distingue per la freschezza e la grazia del gesto melodico o per certa patetica affettuosità di stampo squisitamente arcadico.

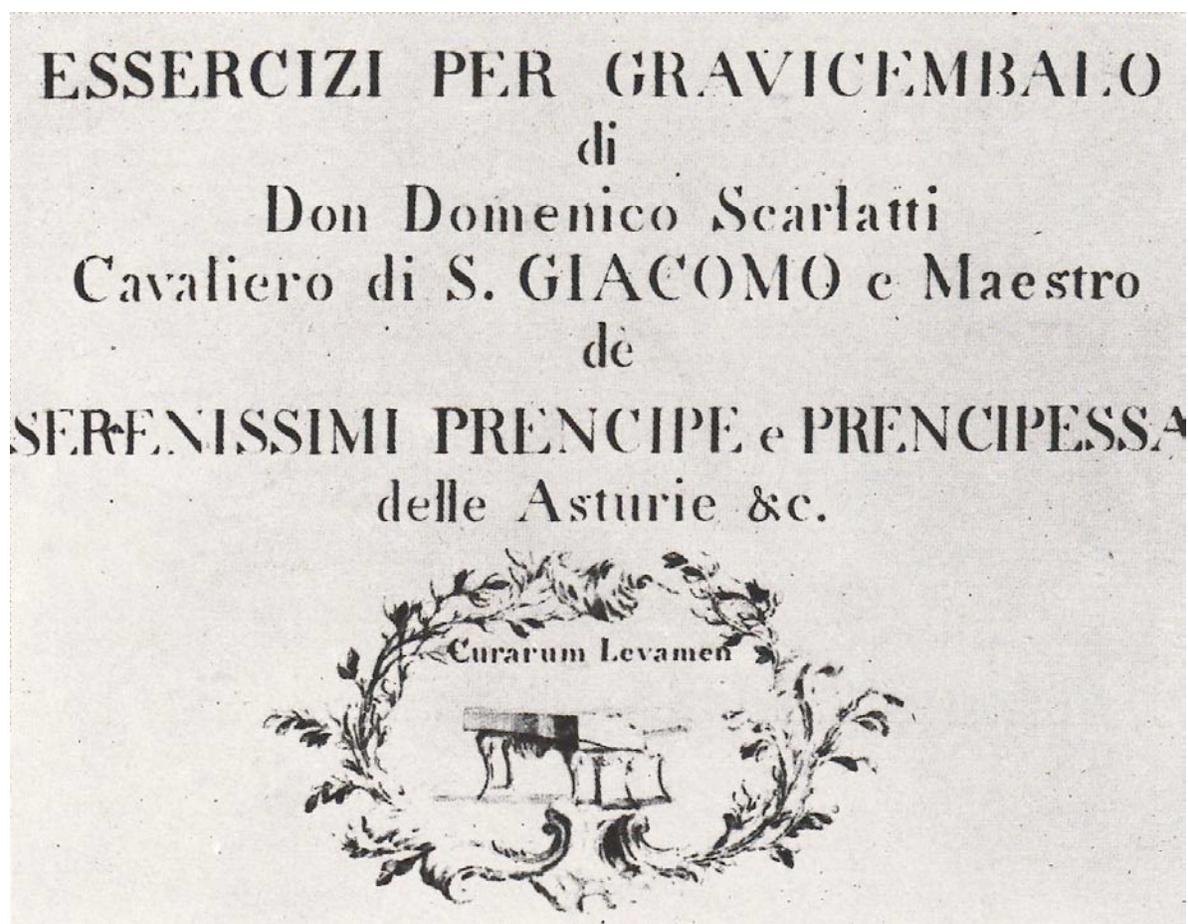
Pregi particolari ha tuttavia la *Dirindina*, che occupa un posto di rilievo nella storia dell'intermezzo settecentesco.

Pagine d'intensa, meditativa spiritualità ha la musica religiosa: basta ricordare il grandioso *Stabat Mater*, per 10 voci ed organo, in cui un

discorso solenne, atteggiato ai modi severi dello stile palestriniano, si piega, a contatto col testo commosso di Jacopone da Todi, ad accenti di singolare intensità e calore espressivo.

È certo tuttavia che le musiche vocali scarlattiane prendono importanza di fronte alla straordinaria esperienza stilistica costituita dalle sonate per cembalo. E se ci sono giunte principalmente attraverso due serie parallele di quindici volumi manoscritti, copiati in gran parte tra il 1752 ed il 1757 (solo due di essi risalgono al 1742 o al 1749) per Maria Barbara.

Complesso il problema della loro cronologia: l'ipotesi avanzata dal maggior studioso scarlattiano, R. Kirkpatrick, che la detrazione delle citate raccolte corrisponda sostanzialmente a quella di composizione delle sonate, pare difficilmente accettabile e richiederebbe prove di maggior peso a suo suffragio.



Probabilmente la silloge prese corpo durante gli ultimi anni di vita del compositore come revisione e sistemazione di un lavoro compiutosi attraverso una lenta e meditata escavazione stilistica, durata decenni e ricostruibile con certa approssimazione attraverso l'ordine cronologico mantenuto dal compilatore della raccolta.

Quest'ordine fu completamente mutato nell'edizione di A. Longo che raggruppò liberamente le sonate in suites, basandosi su rapporti di affinità tonale: né questa né altre edizioni moderne hanno poi seguito le precise indicazioni scarlattiane relative ad una disposizione delle sonate in gruppi di due movimenti.

Le prime composizioni presentano la forma dei tradizionali tempi di danza e si legano allo spirito, più che all'arte severa delle *Toccate* di A. Scarlatti, allo stile brillante e mondano di B. Pasquini o anche alla pomposa misura barocca di Handel, vista attraverso l'umorismo bizzarro di G. Greco e di C. F. Pollarolo.

Ma già dagli *Esercizi* comparsi a Londra nel 1738, Scarlatti elaborò un linguaggio completamente suo e plasmò quello stile inconfondibile, che avrebbe portato alle sue ultime conseguenze negli anni successivi.

Scrisse con acuto senso critico il musicista nella prefazione: "Lettore, non aspettarti, o dilettante o professor che tu sia, in questi componimenti il profondo intendimento, ma bensì lo scherzo ingegnoso dell'arte, per addestrarti alla franchezza sul gravicembalo.....".

Ciò significa, in altre parole, il rifiuto di ogni procedimento assunto in ossequio alle forme auliche della tradizione o alla pratica del contrappunto rigoroso, in favore di un discorso liberamente plasmato sulle possibilità tecniche e foniche del clavicembalo: lo strumento cessò definitivamente di essere un semplice mezzo per l'estrinsecazione di un'intuizione musicale legata (per tramiti più o meno scoperti) all'organo o ai modi della polifonia vocale e si pose, nella piena esplicazione delle sue possibilità, come momento ineliminabile in un processo creativo concepito come concreta sintesi dialettica di spirito e di materia.

(Che poi Scarlatti nascondesse la straordinaria novità delle sue sonate sotto il bonario aspetto di semplici esercizi per acquistar franchezza al cembalo, è un tratto di modestia non priva di una punta di civetteria).

Proprio perché costantemente legata alla suggestione del mezzo sonoro, la struttura formale della sonata scarlattiana non si lascia chiudere in una definizione precisa.

Apparentemente lo schema base è rappresentato da una costruzione

bipartita, nella prima metà della quale il discorso musicale procede dalla tonalità fondamentale a quella della dominante o del suo relativo maggiore o minore, e nella seconda ribadisce attraverso un percorso modulante la tonalità di partenza.

Il materiale tematico presentato all'inizio della sonata può essere o meno riesposto nella seconda parte, mentre più costante è la tendenza a chiudere le due sezioni con gli stessi elementi formali. Ma in realtà questo piano di massima è aperto agli sviluppi più imprevedibili, dettati da un'inesauribile fantasia e sollecitati da una mano esperta di ogni segreto del cembalo.



E non manca l'adozione di forme completamente diverse: la sonata a più movimenti, la variazione, il rondò, la fuga (notissima tra le cinque scritte da Scarlatti la cosiddetta *Fuga del gallo*, nella quale un tema bizzarro di lontana ascendenza frescobaldiana si presta ad un gustoso trattamento entro la cornice di un contrappunto illusionistico).

Non da esteriori simmetrie formali, ma da un'intima logica strettamente musicale, retta da un eccezionale "esprit de finesse", la sonata

scarlattiana acquista il suo peculiare carattere di estrema coerenza e consequenzialità: e più dalla robusta, impetuosa corrente ritmica che ne percorre le strutture e dal sagace bilanciamento dei campi tonali contrapposti, che dal meditato richiamo di moduli ed elementi tematici.

Sorprendente è la complessità della tecnica clavicembalistica, destinata ad avere una influenza notevolissima sullo sviluppo del linguaggio pianistico settecentesco ed ottocentesco (fatto isolato è l'incomprensione di Schumann: C. Czerny curò nel 1839 l'edizione di 200 sonate, lo stesso Brahms ne possedeva più di 300 in un'importante redazione manoscritta); al suo confronto il linguaggio strumentale di Rameau o anche di Bach ha inflessioni che si direbbero arcaiche.

Straordinaria è anche la sensibilità timbrica, la capacità di rifrangere la metallica sonorità del clavicembalo su una gamma di colori vastissima: e si aggiunga a ciò il gusto della pungente, saporosa allusione agli strumenti più disparati.

Non è difficile infatti sorprendere il riecheggiamento del robusto concertato dell'orchestra d'archi, o di allegre fanfare di trombe punteggiate dalla batteria, di malinconici richiami di corni, di campestri concerti di campane, di natalizie cornamuse.

Non mancano inoltre aperture sulla patetica vocalità del melodramma, o sul folclore italiano ed iberico, rievocato nei serrati ritmi di danza o nel canto sentimentale della chitarra spagnola, la cui tecnica Scarlatti profondamente assimilò.

Ma, quali che siano le suggestioni da cui prende l'abbrivo la fantasia scarlattiana, ogni elemento perde ben presto i legami che lo univano alla realtà empirica per purificarsi nel flusso nervoso della musica e ridursi, senza la minima velleità descrittiva, a momento astratto di un gioco formale.

La maturità della tecnica strumentale e l'audacia del vocabolario armonico (legato invero nei suoi momenti estremi alla pratica dell'acciaccatura, propria dell'esecuzione cembalistica) hanno finito per sollecitare nella musica di Scarlatti interpretazioni eccessive, e comunque aristocratiche.

Solo con una certa arbitrarietà, aggravata dalla consueta pseudoscientifica astrattezza, si sono potuti scorgere nell'opera scarlattiana esempi di bitematismo ed intepretarli come precorrimenti della forma-sonata classica, perdendo così di vista il peso ed il significato completamente diverso di procedimenti legati da analogie solamente

esteriori.

Lo stesso dicasi delle pretese anticipazioni preromantiche o addirittura beethoveniane indicate da qualche esegeta: in realtà la musica di Scarlatti, legata ad una sensibilità arcadica e raffinatamente aristocratica, presenta tratti inconfondibili di chiarezza, di umorismo, di sociale amabilità, che ne fanno una delle espressioni più tipiche ed originali del gusto europeo del primo Settecento.

## **ESERCIZI PER GRAVICEMBALO**

