

Una nuova serenata di Domenico Scarlatti

FRANCESCO DEGRADA

Presso la biblioteca dell'Università del Michigan, ad Ann Arbor, è emerso di recente un manoscritto contenente una serenata sinora sconosciuta di Domenico Scarlatti.¹ Il ritrovamento è particolarmente interessante in quanto - nella produzione scarlattiana - il settore delle serenate è andato quasi completamente perduto. La nuova composizione sembra - sulla base delle conoscenze attuali - l'unica sopravvissuta di questo genere, insieme con la prima parte della Serenata *La contesa delle stagioni*,² composta presso la corte portoghese di Lisbona nel 1720. Come si vedrà, la nuova fonte tramanda l'unica serenata superstita tra quelle composte negli anni del soggiorno italiano di Scarlatti.

Il manoscritto³, una copia di probabile origine romana e risalente presumibilmente al 1712, consta di 12 carte non numerate che misurano 21.1 per 26.8 mm.; ogni carta (prerigata) comprende dieci sistemi.⁴ La prima carta ospita il frontespizio, che recita: «Serenata à 2. / Canto, ed Alto, con VV: / Clori, e Fileno / Del Sigr: Domenico Scarlatti / M.ro di Cappella di S. M. La Regina di Polonia / 1712». La serenata è per due voci, rispettivamente soprano (in chiave di soprano, Clori) e contralto (in chiave di contralto, Fileno). Gli strumenti

1 La segnalazione è presente sia nel CD ROM del RISM, *Music Manuscripts after 1600*, K. G. Saur Verlag, München, 1998, sia nel sito Internet del RISM ONLINE gestito congiuntamente dalla Zentralredaktion del RISM di Frankfurt/Main, e dalla sede dell' U.S. RISM della Harvard University di Cambridge, Mass. La segnatura del manoscritto è: Rare Book Room RP 39. Il RISM offre questa sigla: M1528.S29 C6 1712.

2 *I-Vnm* 9769.

3 Il manoscritto fa parte di una raccolta miscellanea comprendente composizioni strumentali e vocali (sacre e profane) di vari autori: Antonio Sacchini, Antonio Salieri, Joseph Boulogne de Saint George, Friedrich Schwindel, Giovanni Battista Somis, Agostino Steffani, Daniel Steibelt, Angelo Tarchi, Giovanni Battista Toeschi.

4 Lo scrivente ha esaminato il manoscritto in microfilm e pertanto non può fornire nessun ragguaglio sulla sua costituzione materiale, sulla qualità della carta e dell'inchiostro e sulla filigrana. Il copista, di notevole professionalità, fornisce un testo musicale che - al di là di alcune piccole sviste - appare molto accurato.

non sono specificati nella partitura (con l'eccezione dei violini citati nel frontespizio), ma si tratta certamente di due parti di violino (in chiave di violino) e di una parte di basso riccamente numerato (in chiave di basso). La serenata comprende i seguenti episodi musicali:

1. Introdutione (Allegro) [2 violini e bc]
2. Adagio [2 violini e bc]
3. [Allegro] [Duetto Tirsi-Clori]: «Quando, quando, o bella Clori» [S, A, 2 violini e bc]
4. Recitativo [Clori e Fileno]: «Credi, o Clori vezzosa» [S, A e bc]
5. Allegro assai [Aria di Clori]: «Amami quanto sai» [S, 2 violini e bc]
6. Recitativo [Fileno (e Clori?)]: «Se disperar degg'io» [incompleto, S?, A, e bc]

Nel corso dell'ultimo recitativo la musica si interrompe in quanto il manoscritto è mutilo: le ultime carte, probabilmente sfilatesi dal corpo del fascicolo, sono andate perdute. È ipotizzabile che manchino almeno un'aria di Fileno, un ulteriore recitativo e un duetto finale.

Prima di analizzare la musica (che riserva non poche sorprese), pare opportuno inserire questo lavoro nel contesto dell'attività romana di Scarlatti. Nel 1712 Domenico era attivo - almeno dal 1709 - come maestro di cappella della regina in esilio Maria Casimira di Polonia (una circostanza ricordata nel frontespizio del manoscritto testé esaminato). Avrebbe mantenuto questa posizione sino al 1714, anno della partenza di Maria Casimira da Roma per la Francia. Nel 1713 Scarlatti sarebbe stato inoltre nominato vice maestro (dall'anno successivo maestro titolare) della Cappella Giulia; e sembra che subito dopo la partenza di Maria Casimira egli sia passato alle dipendenze dell'ambasciatore portoghese presso la Santa Sede, Rodrigo Anes de Sá e Menses, sesto conte di Penaguião e terzo marchese di Fontes; avrebbe occupato questo incarico sino alla fine dell'incarico diplomatico del suo mecenate, nel novembre del 1717 o addirittura sino alla sua partenza da Roma nel gennaio dell'anno successivo. Il Fontes fu probabilmente l'artefice del trasferimento del musicista presso la corte di Giovanni V di Portogallo, che avvenne nel novembre del 1719.⁵

5 La scoperta della data esatta dell'arrivo di Scarlatti a Lisbona (il 29 novembre 1719) si deve a Gerhard DODERER e Cremilde Rosado FERNANDES, «A música da sociedade joanina nos relatórios da nunciatura apostólica em Lisboa (1706 - 1750)» *Revista Portuguesa de Musicologia*, III, 1993, pp. 69-146. I due autori hanno trascritto i passi delle relazioni inviate dai nunzi apostolici presso la corte di Lisbona, relativi ad avvenimenti musicali. I documenti provengono dall'Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, Portogallo, Voll. 65-105.

Durante gli anni romani, Scarlatti fu un fecondo compositore di musica vocale. Per il minuscolo teatrino di corte di Maria Casimira, situato nel Palazzo Zuccari, egli scrisse sette melodrammi (tutti su libretti di Carlo Sigismondo Capeci): *La Silvia*, dramma pastorale (1710) e i drammi per musica: *Tolomeo et Alessandro, ovvero La corona disprezzata* (1711); *L'Orlando, ovvero La gelosa pazzia* (1711); *Tetide in Sciro* (1712); *Ifigenia in Auli* (1713); *Ifigenia in Tauri* (1713); *Amor d'un ombra e gelosia d'un aura* (1714). A questi si devono aggiungere due lavori teatrali scritti da Scarlatti per un teatro pubblico (il Capranica): l'*Ambleto* (libretto di Zeno e Pariati con gli intermezzi *La Dirindina*, su testo di Gerolamo Gigli, 1715) e *Berenice regina d'Egitto* (in collaborazione con Nicolò Porpora (1718). All'attività di compositore di drammi per musica e di intermezzi, occorre aggiungere quella di autore di oratori (*La conversione di Clodoveo*, libretto di C. S. Capeci, Palazzo Zuccari, 1709), di musica sacra, di cantate e - appunto, di serenate.

È abbastanza problematico distinguere tra cantata, di argomento profano o spirituale, e serenata; le stesse fonti settecentesche sono - al proposito - ambigue. Senza cadere nelle secche di un assurdo nominalismo e in oziose discussioni di forma e di genere (tanto care a molti colleghi musicologi), diamo qui conto delle cantate a una o più voci scritte da Scarlatti per una particolare occasione pubblica di carattere mondano o spirituale (il che implica sempre - o quasi - la pubblicazione di un libretto a stampa inteso a ricordare l'avvenimento). Sulla base del prezioso repertorio di Saverio Franchi dedicato alla ricostruzione della vita musicale romana tra l'inizio del Seicento e la prima metà del Settecento⁶ e di altri studi recenti e è ora possibile integrare con nuovi titoli gli elenchi a suo tempo offerti da Malcolm Boyd nella sua fondamentale monografia scarlattiana. La tabella che segue comprende le

6 Saverio FRANCHI, *Drammaturgia romana. II (1701 - 1750)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997 (Assai utile, dello stesso Franchi anche *Le impressioni sceniche. Dizionario bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi per musica dal 1579 al 1800*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994); Franco PIPERNO, «"Anfione in Campidoglio". Presenze corelliane alle feste per i concorsi dell'Accademia del Disegno di San Luca», in *Novissimi Studi Corelliani. Atti del terzo Congresso internazionale* (Fusignano 4-7 settembre 1980), a cura di S. Durante e P. Petrobelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 151-208; Thomas GRIFFIN, *The late baroque Serenata in Rome and Naples: a documentary study, with emphasis on Alessandro Scarlatti*, Ph. D. Dissertation, Yale University, UMI, Ann Arbor, 1983; Carolyn GIANTURCO, «"Cantate spirituali e morali", with a description of the papal sacred cantata tradition for Christmas 1676-1740», in *Music and Letters*, LXXIII, 1992, pp. 1-31; Hans Joachim MARX, «Römische Weihnachtsoratorien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts», in *Archiv für Musikwissenschaft*, XLIX, 1992, pp. 163-99.

cantate (diciamo, per intenderci, «pubbliche») e le serenate composte da Domenico Scarlatti a Roma tra il 1708 e il 1717, note attraverso i libretti (eccezionalmente ed in un solo caso, quello discusso in questo articolo, attraverso la musica) o semplicemente sulla base di registrazioni documentali e cronachistiche:⁷

<i>Cantate e serenate romane di Domenico Scarlatti</i>						
N.	Titolo	Genere	Librettista	Luogo e data	Sartori	Musica
1	<i>La Pastorella rigidetta e poi amante</i>	Serenata a due voci [«musica divisa in due parti: prima di D. Scarlatti, seconda di D. Pietro Franchi»]	Gio. Domenico Pioli	Palazzo Zuccari, [estate] 1708; dedicata a Maria Casimira di Polonia.	18187	Perduta
2	<i>La virtù in trionfo</i> [inc.: «Alme dilette e care»] in <i>Le belle arti [...]</i> <i>Perfezione delle bellezze dell'universo</i> ⁸	Cantata a voce sola	Ignazio de Bonis	Campidoglio, 24.9.1711 per l'Accademia del Disegno.	manca	Perduta
3	<i>Serenata a 2 voci</i> [Clori e Fileno; inc.: «Quando, quando, o bella Clori»]	Serenata	?	?, 1712	manca	US-Aau, Rare Book Room RP 39
4	?	Serenata a due voci [La Fama, Il Tevere]	Felice Zappi	Palazzo Mignanelli in Piazza di Spagna, 25.8. 1712 [Commissione del Principe Guido Vaini]	manca	Perduta
5	<i>Applauso devoto al nome di Maria Santissima</i> ¹⁰	Cantata a tre voci	C. S. Capeci	Palazzo Zucari, 12.9. 1712: dedicato a Maria Casimira di Polonia, «in memoria della liberazione di Vienna». Replicato il 19.9.1712	2309	Perduta
6	<i>Applauso genetliaco</i> ¹¹	Cantata a tre voci	?	Piazza Colonna, 10.8.1714, commissione del marchese di Fontes, ambasciatore del Portogallo; dedicato «alla reale altezza del Signor Infante di Portogallo»	2315	Perduta
7	<i>Per le nozze degli eccellentissimi Teresa Borromei e Don Carlo Albani</i> ¹²	Cantata a due voci	Eurindo Olimpico Francesco Maria Gasparri	Palazzo Albani alle Quattro Fontane, 4.9.1714	18510	Perduta
8	<i>Cantata</i> ¹³	Cantata a 4 voci [+ Coro d'Angeli]	Francesco Maria Gasparri	Palazzo Apostolico, 24.12.1714	4671	Perduta
9	<i>Cantata</i> ¹⁴	Cantata a tre voci	Francesco Maria Gasparri	Palazzo Apostolico, 24.12.1717	4674	Perduta

⁷ L'elenco non comprende pertanto le cantate da camera destinato ad un uso strettamente «privato».

Questo elenco (che porta a nove i quattro titoli elencati da Boyd e che presumibilmente ignora altre opere composte da Domenico destinate ad emergere in futuro) dimostra l'attiva frequentazione - da parte del musicista - delle manifestazioni musicali gravitanti attorno all'aristocrazia romana. Non solo alla corte di Maria Casimira, a quella papale e nell'ambito dell'ambasciata portoghese presso la Santa Sede, ma presso altre grandi famiglie, come quella del Principe Vaini e quella degli Albani (alla quale apparteneva il pontefice Clemente XI), o presso istituzioni come l'Accademia del Disegno. Ma le relazioni con gli ambienti romani dovettero essere ancora più ramificate, se l'oratorio *La conversione di Clodoveo re di Francia*, eseguito per la prima volta sotto gli auspici di Maria Casimira nel Palazzo Zuccari nel 1709, fu ripreso nella quaresima del 1715 presso il Seminario romano e replicato il 14 aprile per il principe Ruspoli nella sua nuova residenza al Corso.¹⁵

Chi possa aver commissionato la Serenata *Clori e Fileno*, dove e quando sia stata eseguita e chi ne abbia scritto il testo non è dato di sapere. Quali autori del testo poetico, Carlo Sigismondo Capeci, segretario della regina di Polonia, Giovanni Domenico Pioli (suo computista)¹⁶ e Francesco Maria Gasparri potrebbero essere i candidati più probabili. Il testo della serenata, scritto con gusto e proprietà, declina un *topos* tipico della melica tardo barocca e arcadica: la profferta d'amore di un amante (in questo caso piuttosto focoso e impaziente) a una bella ritrosa. Lo trascriviamo sino al punto nel quale il manoscritto si interrompe, lasciandoci incerti sull'esito dell'ultima esortazione di Fileno (che usa argomenti non consueti e invero un po' gesuitici, *à la manière de* Gerolamo Gigli) affinché l'amata capitoli.

8 Cf. F. PIPERNO, *op. cit.*, pp. 106-99.

9 Cf. S. FRANCHI, *op. cit.*, p. 90; Th. GRIFFIN, *op. cit.*, pp. 640-43.

10 Cf. S. FRANCHI, *op. cit.*, pp. 89 e 93.

11 Cf. S. FRANCHI, *op. cit.*, pp. 105 e 108; Th. GRIFFIN, *op. cit.*, p. 654.

12 Cf. S. FRANCHI, *op. cit.*, p. 106 e 109.

13 Cf. S. FRANCHI, *op. cit.*, p. 106 e 109; C. GIAN TURCO, *op. cit.*, p. 20.

14 S. FRANCHI, *op. cit.*, p. 1302 e 134; C. GIAN TURCO, *op. cit.*, p. 20; H. J. MARX, *op. cit.*, p. 172.

15 Cf. S. FRANCHI, *op. cit.*, p. 113 e 116; Ursula KIRKENDALE, *Antonio Caldara*, Graz-Köln, Böhlau, p. 306.

16 Cf. S. FRANCHI, *op. cit.*, p. 54, n. 69.

*Clori e Fileno**Duetto*

Fileno Quando, quando o bella Clori
De' miei ardori avrai pietà?
Clori Taci, taci, o mio Fileno,
Vuò al mio core libertà.

Recitativo

Fileno Credi, o Clori vezzosa,
perder la libertà se siegui Amore?
Clori Schiavo si fa chi vuol catene al core.
Fileno È schiavitù che piace
prender per man del dio bambino i nodi.
Clori Ma nodi ch'an per meta
Pianti, sospiri e duolo
Vuò lasciarli a te solo.
Fileno Almen concedi,
se di seguir l'arciero hai per follia,
che fida t'ami ognor l'anima mia.

Aria

Clori Amami quanto sai,
seguimi quanto vuoi,
ma non sperar mercé.

Se amar così saprai
splendere far tu puoi
più bella la tua fé.

Recitativo

Fileno Se disperar degg'io
La pietà del tuo amore,
Appaga il desir mio,
E vesti almen d'inganno il tuo rigore,
Fingi [...]

Vediamo ora come Scarlatti intonò questo testo. La Serenata si apre con una «Introdutione». strumentale. Il primo «Allegro» (in realtà, presumiamo, «Molto Allegro») è una sorta di robusta toccata strumentale (simile a certe giovanili *Sonate* per clavicembalo) che si basa su un vivace agonismo imitativo tra le due parti di violino, sostenute da un basso in ottavi che, modulando continuamente a intervalli progressivamente sempre più stretti, ne aumenta l'impeto agogico.

Allegro

The musical score for the first movement, 'Allegro', is presented in three staves: Violino 1, Violino 2, and Basso. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The Violino 1 part begins with a series of sixteenth notes, while Violino 2 and the Basso provide a rhythmic foundation. The Basso line is marked with '6 #6' intervals, indicating a chromatic descent. The score is divided into two systems, each containing two measures.

Esempio musicale 1

Il tempo successivo è un «Adagio» in metro ternario: su un basso «camminante». Le due parti di violino marcano omoritmicamente i primi due tempi di ogni battuta, mentre il terzo è occupato da una pausa; solo alla fine questo modulo ritmico si interrompe, permettendo ai violini di occupare tutti e tre i tempi delle ultime battute.

Adagio

The musical score for the second movement, 'Adagio', is presented in three staves: Violino 1, Violino 2, and Basso. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Adagio'. The Violino 1 and Violino 2 parts play a rhythmic pattern of quarter notes, while the Basso provides a 'camminante' (walking) bass line. The score is divided into two systems, each containing two measures. The Basso line is marked with '6 #6' intervals, indicating a chromatic descent.

Esempio musicale 2

Attacca a questo punto (senza indicazione di tempo, ma indubbiamente «Allegro») quello che sembra annunciarsi come la terza ed ultima sezione dell'«Introduction» strumentale. In realtà si tratta del primo episodio vocale, un duetto tra Tirsi e Clori, che in questo modo si lega organicamente alla sinfonia introduttiva. Questo duetto è un piccolo capolavoro di humour, nel quale la pura struttura musicale interagisce genialmente con le ragioni significative del testo. Alla base del brano è un intervallo di quarta discendente, che - all'attacco della voce (di Fileno) - scopriamo essere legato all'avverbio interrogativo «Quando?», che dà voce al tarlo che rode l'amante impaziente di godere i favori della ritrosa Clori. Come una presenza invadente e ossessiva pervade l'intero episodio. Viene presentato all'inizio del brano dal violino primo (sopra una figura ostinata in rapidi sedicesimi del violino secondo che si ripete circolarmente per cinque volte); si dilata in un'ottava discendente prima e ascendente poi; prima della fine del ritornello strumentale, si presenta al basso con la stessa irrequieta petulanza. Anche la scrittura delle due voci declina in maniera sottile ed ironica il medesimo intervallo di quarta; aggravato (due crome) all'attacco di Fileno (b. 7), successivamente «stretto» (due semicrome, da b. 4 in poi), per moto contrario (b. 9, 13, etc.), dolorosamente trasformato in una quarta diminuita (sul levare di b.10 e b. 10, levare del terzo tempo) dilatato in una quinta (b. 12). Clori lo fa suo (con una ripetizione stizzosa) intonandovi l'imperativo «Taci» e sottoponendolo ad analoghe trasformazioni. Nello sviluppo del brano - che, ricordiamo, ha un andamento molto vivace e una ritmica scattante, questa quarta discendente che riassume la sostanza espressiva del duetto (Fileno: «Quando?» / Clori: «Taci!») rimbalza tra le voci e il violino primo, che la disloca su tempi sempre diversi della battuta, mentre il violino secondo continua a ricordare il suo controsoggetto «ossessivo» con un effetto di ironia graffiante, che svela il contenuto erotico occultato dalla convenzione arcadica. La trasparente architettura ternaria dell'episodio, la chiarezza dell'impianto tonale, la deliziosa commistione degli stili (su una base strettamente contrappuntistica vengono evocati gli stilemi della cantata, del duetto da camera e i modi dell'intermezzo) fanno di questo brano un piccolo capolavoro di arguzia e di ironia: se ci si consente questa definizione, una deliziosa «Sonata con voci».

(Allegro) 1

Violino 1

Violino 2

Clori

Fileno

Basso

3

6

Quan-do, quan-do, quan-do, o bel-la

6 4 #3

6 # 6

Esempio musicale 3a

2

10

Clo-ri, de' miei ar-do - ri a-vrai pie - tà? Quan-do,

13

quan - do, quan - do, o bel - la Clo-ri, de' miei ar-do - ri a-vrai pie - tà, quan-do,

16

quan - do, quan - do, quan-do, o bel - la, a - vrai pie -

Esempio musicale 3b

Non meno interessante è la successiva aria di Clori, un altro miniaturistico tour de force di arguzia musicale. L'aria, di struttura tripartita, declina per 51 volte (!) - 39 nella sezione A, 12 nella sezione B - un identico schema ritmico, basato su questa figurazione:



Esempio musicale 4

Il witz della pagina sta anzitutto nell'irregolarità dell'aggregazione in periodi dello schema ritmico di base. Nella sezione A si rileva - sulla base delle sue ripetizioni - questa organizzazione:

bb. 1-19:	9
bb. 19-35:	8
bb. 35-45:	5
bb. 45-59:	8
bb. 59-77:	9

La sezione B gioca ancora più spavalidamente con l'asimmetria. Le prime quattro battute (78 - 81) rompono la successione regolare dello schema ritmico (anche attraverso l'introduzione di un'ondeggiante *hemiola* alle bb. 80 - 81), e lo stesso avviene alle bb. 98 - 99. In tutto il resto della sezione, la «*talea*» (se possiamo così definirla) si presenta regolarmente in gruppi regolari di 4 ripetizioni:

bb. 78-81:	-
bb. 82-90:	4
bb. 90-98:	4
bb. 98-99:	-
bb. 100-108:	4

È ovvio che le ragioni espressive del testo trovino un'enfaticizzazione proprio laddove la regolarità della ripetizione dello schema ritmico viene meno. Ed è significativo che questo avvenga in connessione con le parole «Se amar così saprai» (bb. 78 - 81) e con la ripetizione ironica di «più bella, bella, bella» della frase: «Splendere tu farai / più bella la tua fé». Ma questo è solo un aspetto dell'aria, che è tutta caratterizzata da una singolare instabilità tonale e dal ricorrere insistente di false relazioni tra la voce e gli strumenti (si veda la b. 52!). Non è escluso che Scarlatti voglia farci partecipare del conflitto interiore di Clori e della sua vacillante sicurezza, e suggerirci che anche lei, come la protagonista di un'altra serenata da lui composta per la regina Maria Casimira nel 1708, è una «pastorella» che prima si dimostra «rigidetta» per trasformarsi poi in «amante» appassionata.

Allegro assai

Violini Uniss. *(f)*

Clori

Basso *(f)* $\frac{6}{5} \#$ 6 $\#6$ $\#$ 2 6 $\#6$ 6

9

19 *(p)*

A - ma - mi quan - to sai, se - gui - mi quan - to vuoi, ma, ma

(p) $\#6$ 6 $b \#$ $b \#$ $\#$ $b7$ b

29

(f) *p* *f*

non spe - rar mer - cè, a - mami quanto sai,

(f) b $b7$ $\frac{6}{4}$ 3 *(p)* *(f)* 4 $\#3$

Esempio musicale 5

Non si vuole qui sopravvalutare la qualità di una composizione che nasce evidentemente all'insegna di un giocoso divertimento di società. Ma pensiamo vi sia abbastanza in questa musica per smentire un pregiudizio della critica che vorrebbe le composizioni vocali di Domenico come un semplice e svogliato tributo alle mode correnti, lontano le mille miglia dalla geniale e personalissima bizzarria delle *Sonate*. Al contrario, anche in questa piccola serenata, sono evidenti i segni di una scrittura e di un gusto originalissimi che depongono a favore di una sostanziale unità dell'esperienza compositiva scarlattiana, arbitrariamente contrassegnata - da Kirkpatrick in poi - da una serie di dicotomie che non hanno - a nostro parere - alcun fondamento di verità: musica vocale *versus* musica strumentale, periodo italiano *versus* periodo portoghese spagnolo, Domenico *versus* Alessandro Scarlatti, etc.¹⁷

D'altra parte, man mano che le ricerche procedono e va delineandosi un catalogo sempre meno incompleto della produzione di Scarlatti, colpisce il peso - anche semplicemente numerico - delle sue composizioni vocali. Limitandoci al settore delle serenate, la nuova evidenza documentaria fatta emergere dagli studi di Brito, di Gerhard Doderer e di Cremilde Rosado Fernandes¹⁸ - porta almeno a undici le composizioni di questo genere da lui composte a Lisbona (Boyd ne elencava quattro nel 1985), come si può constatare da questa Tabella:

- 17 Sul problema della critica scarlattiana e sulla necessità di valutare adeguatamente la produzione vocale del compositore, ho avuto spesso occasione di soffermarmi. Si vedano Francesco DEGRADA, «Una sconosciuta esperienza teatrale di Domenico Scarlatti: "La Dirindina"», in *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Discanto, Fiesole, 1979, vol. 1, pp. 67-97; si veda anche la Prefazione alla mia edizione critica dell'intermezzo (Ricordi, Milano, 1985); inoltre: «Vocalità e strumentalismo nell'esperienza compositiva di Domenico Scarlatti», in *Europäisches Jahr der Musik '85. Internationales Musikfest Stuttgart, Programm*, Stuttgart, 1985, pp. 83-93 (trad. tedesca: «Vokales und Instrumentales im Schaffen Domenico Scarlattis», pp. 94-105; «Aspetti in ombra dell'esperienza teatrale», in *Scarlatti. Un musicista, un teatro, il territorio, Teatro Massimo, Quaderni, Anno Europeo della Musica*, Palermo, 1985, pp. 31-44; e infine il recente saggio: «Tre "Lettere amorose" di Domenico Scarlatti», in *Il Saggiatore Musicale*, IV, 1997/2, pp. 271-316.
- 18 M. C. BRITO, *Opera in Portugal in the eighteenth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 124-28; dello stesso autore si vedano anche i saggi «Scarlatti e la musica alla corte di Giovanni V di Portogallo», in *Chigiana*, Vol. XL, N. S. 20, Firenze, Olschki, 1990, pp. 69-79, e «Novos dados sobre a música no reinado de D. João V», in M. F. C. RODRIGUES; M. MORAIS, R. V. NERY (a cura di), *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 513-533; G. DODERER e C. R. FERNANDES, «A música da sociedade joanina», cit. a n. 4; inoltre si veda l'importante prefazione dello stesso Doderer a D. SCARLATTI, *Libro di Tocate Per Cembalo*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991, e il precedente saggio dello stesso autore, «Algunos aspectos nuevos de la música para clavecín en la Corte lisboeta de Juan V», in *Musica antiqua*, 8, 1987, pp. 26-31.

<i>Cantate e serenate romane di Domenico Scarlatti</i>						
N.	Titolo	Genere	Librettista	Luogo e data	Libretto	Musica
1	?19	Serenata	?	Lisbona, Palazzo Reale, 27.12.1719		Perduta
2	?20	Serenata a 4 voci	?	Lisbona, Palazzo Reale, 24.6.1720		Perduta
3	?21	Cantata [Serenata?] a 4 voci [SSST] «in onore della gloriosa S. Anna»	D. Scarlatti	Lisbona, Palazzo Reale, 26.7.1720		Perduta
4	<i>La contesa delle stagioni</i> ²²	Serenata a 4 voci	?	Lisbona, Palazzo Reale, 7.9.1720	P-Cul, Ln, Mp	I-Vnm 8769
5	<i>Il trionfo delle virtù</i> ²³	Cantata [Serenata?] a 6 voci	?	Lisbona, Palazzo Reale, 22.10.1720	P-Cul, Lan, Ln, Mp	Perduta
6	<i>Cantata pastorale</i> ²⁴	Cantata [Serenata?] a 6 voci	?	Lisbona, Palazzo Reale, 27.12.1720	P-Cug, Cul, Lan, Ln, Mp	Perduta
7	?25	Serenata	?	Lisbona, Palazzo Reale, 7.9.1722		Perduta
8	<i>Componimento musicale</i> ²⁶	Cantata [Serenata] a 7 voci	?	Lisbona, Palazzo Reale, 24.6.1722	P-Cul	Perduta
9	<i>Le nozze di Baco e d'Arianna</i> ²⁷	Serenata	?	Lisbona, Palazzo Reale, 27.12.1722	P-Lan, Ln	Perduta
10	?28	Serenata pastorale	?	Lisbona, Palazzo Reale, 27.12.1725	P-Ln, (2 copie)	Perduta
11	<i>Festeggio armonico</i> ²⁹	Serenata a 6 voci	?	Lisbona, Palazzo Reale, 11.1.1728	P-Cug, Cul, Mp	Perduta

- 19 «Le MM.^{te} loro la sera della Festa di S. Giovanni si divertirono con una Cantata, che recitarono li Musici Italiani, de' quali il sig.re Scarlatti, et il Mossi si trovano distinti, havendoli il Rè destinati al servizio del Sig.^{re} Infante D. Antonio, con titolo di Maestro l'[']uno, e Virtuoso l'altro [...]». (G. DODERER e C. R. FERNANDES, «A música da sociedade joanina...», cit., p. 93-94). Non è accertata la paternità scarlattiana di questa composizione; ma sembrerebbe curioso che per il suo esordio di compositore presso la corte portoghese Scarlatti non abbia presentato un proprio lavoro. Sembra chiaro l'intento di Domenico, assoldato dal re Giovanni V per emulare a Lisbona i fasti della liturgia vaticana, di enfatizzare le proprie capacità di compositore e addirittura di interprete di musiche vocali. Appena giunto a corte si era esibito infatti come cantante, accompagnato al clavicembalo dalla regina: «Arrivò il 29 scorso felicem.e per le Poste à questa corte il Sig.^{re} Scarlatti, e di già hà havuto più nobre [volte?] l'honore di far sentire la sua virtù alle MM.^{te} Loro, ricevendone uno singolarissimo dalla Mtà della Regina, che volle accompagnarlo col Gravicembalo mentre egli cantava» (05.12.1719, *op. cit.*, p. 93). Sul contesto politico culturale del regno di Giovanni V e sulle sue relazioni con l'Italia, si veda anche il documentatissimo volume di S. VASCO ROCCA e G. BORGHINI (a cura di), *Giovanni V di Portogallo (1707 – 1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Argos Edizioni, 1995.
- 20 «[...] una bellissima serenata in lode della Mtà Sua composta in lingua Italiana e messa in musica d'ordine della Règina dal Sig.^{re} Scarlatti, cantata de [da] quattro de' migliori Musici Italiani con quelli sonatori di stromenti che permette la città» (02.97.1720, *op. cit.*, p. 94).

Occorre avvertire che questo elenco deve essere considerato largamente incompleto. Infatti, sia le relazioni dei nunzi apostolici presso la corte di Lisbona, sia la *Gazeta de Lisboa* citano - negli anni della permanenza di Scarlatti presso la corte portoghese, ulteriori serenate senza citarne la paternità; molte di queste possono essere di Domenico. Non stupisce che il Farinelli avesse nella sua biblioteca musicale, trasferita da Madrid a Bologna, dopo il suo abbandono della Spagna nel 1760, oltre alle due serie di codici delle *Sonate* e a molte composizioni vocali di Domenico Scarlatti, ben *quattordici* sue serenate a quattro, cinque, sei, sette e otto voci e una *Pastorale* (quest'ultima sembra doversi intendere non come brano strumentale, ma come «Serenata pastorale», forse una delle due composte a Lisbona).³⁰ È altresì più che probabile che Scarlatti abbia proseguito a

- 21 «[...] una bella Cantata in honore della gloriosa S. Anna, della quale La Maestà della Regina porta il nome. Si fece la d.a funzione nel quarto interiore del Rè, e la Compositione era del Sig.^{re} Domenico Scarlatti, tanto le parole che la musica, essendo stata cantata da tre soprani, et un Tenore tutti Italiani e dei migliori della Chiesa Patriarcale [...]» (06.08.1720, *op. cit.*, p. 94).
- 22 «[...] la sera vi fù in Palazzo alla presenza di tutta la Casa Reale una bellissima serenata in lode della med.^{ma} [la Regina], intitolata il contrasto delle stagioni, posta in musica dal Sig.^{re} Domenico Scarlatti e cantata da tutti i Musici Italiani» (17.09.1720, *op. cit.*, pp. 94-95). La paternità scarlattiana è documentata anche dalla *Gazeta de Lisboa*.
- 23 «[...] fu recitata in quella sera nella stanza di Audienza della Regina una Cantata à sei Voci intitolata il trionfo delle Virtù havendone il Sig.^{re} Domenico Scarlatti Compositore della Musica, riportato un applauso universale » (29.10.1720, *op. cit.*, p. 95). La paternità scarlattiana è documentata anche dalla *Gazeta de Lisboa*.
- 24 «[...] fu cantata [...] una Pastorale à sei voci dalli Musici Italiani, posta in musica dal Sig.^{re} Scarlatti, che ne riportò un general applauso [...]» (7.1.1721, *op. cit.*, p. 95). La paternità scarlattiana è documentata anche dalla *Gazeta de Lisboa*.
- 25 Notizia della *Gazeta de Lisboa*.
- 26 «[...] in casa del Scarlatti Mro della Cappella Reale fù fatta la prova di una nobile, e vaga cantata à sette voci dà farsi in questo Real Palazzo la sera di S. Gio:, di cui porta il nome la M.^{ta} del Rè, avendo il sudetto tratti di poi à lauta cena alcuni dei suoi più confidenti invitati ad udire l'accennata prova, e trattenuti con varij altri divertim.ti» (23.06.1722, *op. cit.*, p. 98). La paternità scarlattiana è documentata anche dalla *Gazeta de Lisboa*.
- 27 «[...] Domenica poi correndo la Festa di S. Gio:i di cui porta il nome la maestà del Rè vi fù la sera di detto giorno nell'Appartam.to della Regina il nobile divertimento di una serenata in musica, alla quale intervenne gran numero di nobiltà comparsa ancor in tale occasione con gala straordinaria» (29.12.1722, *op. cit.*, p. 99). La paternità scarlattiana è documentata dalla *Gazeta de Lisboa*.
- 28 «[...] si cantò nell'Appartam.to della Regina la scritta Pastorale in musica composta dal s.re Abb.e Scarlatti, che n'ebbe tutto l'Applauso» (01.01.1726, *op. cit.*, p. 105). La paternità scarlattiana è documentata anche dalla *Gazeta de Lisboa*.
- 29 «[...] una vaga serenata nell'Appartam.todel Re» ([?].01.1728, *op. cit.*, p. 110- 111). La paternità scarlattiana è documentata dalla *Gazeta de Lisboa*.
- 30 Si veda una riproduzione della «Descrizione della Musica procedente dal Legato di S. M. C. la Regina di Spagna» in appendice al volume di S. CAPPELLETTO, *La voce perduta. Vita di Farinelli evirato cantore*, Torino, EdT, 1995, pp. 211-221. Il documento - già creduto perduto - è riemerso recentemente nell'Archivio di Stato di Bologna.

Madrid la composizione di serenate, così come sicuramente proseguì quella di cantate e di musica sacra. Un lavoro di ricerca quale quello compiuto per Roma e per Lisbona è ancora tutto da fare ed è a nostro parere destinato a minare ancora di più il pregiudizio di un polemico abbandono di ogni attività nell'ambito vocale da parte di Domenico durante gli anni spagnoli.

Il ritrovamento di questa piccola ma singolare serenata può e deve essere l'occasione per recuperare alla nostra coscienza critica un settore importante dell'attività creativa di Scarlatti sul quale abbiamo conoscenze ancora del tutto inadeguate. La sua personalità, il suo carattere e la sua psicologia (dei quali non conosciamo di fatto quasi nulla) ne verranno certamente illuminate; ma anche il mirabile *corpus* delle Sonate, splendido quanto ancora enigmatico nella sua costituzione cronologica e stilistica, potrà essere meglio compreso e valutato in molti suoi fondamentali aspetti.