

ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

ALTA PATRONA S. A. R. LA PRINCIPESSA DI PIEMONTE

FONDATORE E PRESIDENTE CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

GLI SCARLATTI

(Alessandro - Francesco - Pietro - Domenico - Giuseppe)

NOTE E DOCUMENTI

SULLA VITA E SULLE OPERE

RACCOLTI IN OCCASIONE DELLA SETTIMANA CELEBRATIVA

(15-21 SETTEMBRE 1940-XVIII)

LIBRERIA EDITRICE TICCI - SIENA

1940-XVIII

GLI SCARLATTI





ALESSANDRO SCARLATTI

(Da un quadro del Liceo Mus. di Bologna)



DOMENICO SCARLATTI

(Da una stampa del R. Collegio di Mus. di Londra)

ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA
ALTA PATRONA S. A. R. LA PRINCIPESSA DI PIEMONTE
FONDATORE E PRESIDENTE CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

GLI SCARLATTI

(Alessandro - Francesco - Pietro - Domenico - Giuseppe)

NOTE E DOCUMENTI
SULLA VITA E SULLE OPERE

RACCOLTI IN OCCASIONE DELLA SETTIMANA CELEBRATIVA
(15-21 SETTEMBRE 1940-XVIII)

LIBRERIA EDITRICE TICCI - SIENA
1940-XVIII

Proprietà letteraria riservata

LA "SETTIMANA,, DEGLI SCARLATTI

Dopo la Settimana dedicata ad Antonio Vivaldi, che nel Settembre scorso iniziò felicemente la serie delle celebrazioni promosse dall'Accademia Chigiana, fu stabilito di dedicare la seconda Settimana agli Scarlatti, la gloriosa famiglia di origine toscana, anzi senese, che per tre generazioni ha mantenuto alto il suo nome nel campo della musica. La Settimana è infatti dedicata non solo ad Alessandro Scarlatti ed al figliuolo Domenico, universalmente noti, ma a Pietro, fratello maggiore di Domenico ed a Giuseppe, figliuolo di Pietro.

Lo stato di guerra sopraggiunto mentre si organizzava questa Settimana, aveva fatto temere per la sua realizzazione; ma il Governo Nazionale per mezzo dei suoi Ministri della Cultura Popolare e dell'Educazione Nazionale, mi fece comprendere che la manifestazione doveva avere luogo ugualmente, costituendo essa una viva affermazione della grandezza spirituale dell'Italia, che non poteva essere trascurata anche in un momento quale il presente, in cui sono mobilitate tutte le forze della Nazione.

A me personalmente poi, questa celebrazione è doppiamente cara: per l'origine, come ho detto sopra, senese, della famiglia Scarlatti e perchè, sotto gli auspici di un Chigi, nel 1690, al Teatro dei Rozzi, dove ora si rappresenta « Il Trionfo dell'onore », fu ripresa la seconda opera di Alessandro Scarlatti. Questa opera, che fu data con arie aggiunte del senese Giuseppe Fabbrini, fu « L'onestà negli amori ».

Il Cardinale Flavio Chigi, cui è dedicata l'edizione senese di quel libretto, fu il fondatore della Biblioteca Chigiana in Roma ed il Mecenate riformatore del noto Istituto Senese, Il Refugio. Ultimo del suo ramo in Siena ed amantissimo della sorella Agnese, vedova di Ansano Zondadari, venuto a morte la lasciò erede di tutte le sue sostanze,

disponendo inoltre che essa aggiungesse il cognome Chigi, trasmissibile per linea primogenita mascolina, a quello della famiglia Zondadari, che è fra i più illustri delle famiglie senesi.

Mentre rivolgo un rispettoso e devoto pensiero all'Alta Patrona delle mie Istituzioni musicali, S. A. R. la Principessa di Piemonte, sento il dovere di ringraziare la Reale Accademia d'Italia che, come per la Settimana Vivaldiana, ha concesso il suo ambito Patrocinio alla Scarlattiana ed ha voluto esservi rappresentata dall'Illustre Maestro Eccellenza Cilea. Ringrazio vivamente il Ministro dell'Educazione Nazionale, Eccellenza Bottai e in particolar modo quello della Cultura Popolare, Eccellenza Pavolini, la Banca d'Italia nella persona del suo Governatore Eccellenza Azzolini, gli Enti cittadini tutti, con a capo il Monte dei Paschi, dell'appoggio generoso dato alla mia iniziativa.

Ringrazio l'Accademico d'Italia Eccellenza Massimo Bontempelli di avere cortesemente aderito alla mia richiesta di inaugurare questa Settimana.

Non meno vivamente esprimo la mia riconoscenza a tutti i miei collaboratori: il Maestro Alfredo Casella e l'amico mio carissimo S. A. Luciani che con finissimo gusto e sicura dottrina hanno ricercato e scelto le musiche che si eseguiscano; il Maestro Virgilio Mortari che ha elaborato l'opera « Il Trionfo dell'onore » con la sua ben nota competenza e squisita maestria; i Maestri Edoardo Dagnino, Vito Frazzi e Riccardo Nielsen che hanno egregiamente elaborato le musiche che a Loro affidai.

Tengo inoltre a ringraziare anche tutti gli altri che agevolarono premurosamente le ricerche dei mie incaricati e quanti infine hanno collaborato al presente Numero Unico.

Confido che questo, come quello dedicato a Vivaldi, possa esser seguito da numerosi altri, dedicati a consimili Settimane celebrative, i quali costituiscano, una collana di monografie, utile contributo alla musicologia italiana e documento delle celebrazioni e rivendicazioni di musicisti poco noti o trascurati, fatte auspicie l'Accademia Chigiana, nella mia amatissima Siena.

GUIDO CHIGI SARACINI

Siena, Settembre 1940. XVIII.

PROGRAMMA DELLA "SETTIMANA,,

DOMENICA 15 SETTEMBRE: Ore 11, nella Sala del « Mappamondo » Palazzo
zo Pubblico: Inaugurazione della Settimana con un discorso dell'Eccel-
lenza MASSIMO BONTEMPELLI, Accademico d'Italia; Ore 21, nel Salone
del Palazzo Chigi-Saracini: Concerto di musiche di Domenico Scarlatti
(*Stabat Mater* per coro a dieci parti).

LUNEDÌ 16 SETTEMBRE: Ore 21, nell'Aula Magna della R. Università: Primo
concerto orchestrale e vocale diretto da ALFREDO CASELLA.

MARTEDÌ 17 SETTEMBRE: Ore 21, nel salone del Palazzo Chigi-Saracini:
concerto di musica da camera.

MERCOLEDÌ 18 SETTEMBRE: Ore 21, nel Teatro della R. Accademia dei Roz-
zi: Rappresentazioni dell'Opera comica « *Il Trionfo dell'Onore* » (1718)
di Alessandro Scarlatti.

GIOVEDÌ 19 SETTEMBRE: Ore 21, nell'Aula Magna della R. Università: se-
condo concerto orchestrale e vocale diretto da NINO SANZOGNO.

VENERDÌ 20 SETTEMBRE: Ore 21, seconda Rappresentazione de « *Il Trionfo
dell'Onore* » chiusura della Settimana.

Direttori d'orchestra: ANTONIO GUARNIERI (per « *Il Trionfo dell'Onore* »),
ALFREDO CASELLA e NINO SANZOGNO (per i concerti orchestrali e vocali).

Direttore corale: BONAVENTURA SOMMA (per lo *Stabat Mater* di Domenico
Scarlatti).

Cantanti: INES ALFANI-TELLINI, DOLORES OTTANI, AMALIA PINI, EUGE-

NIA ZARESCA, FERRUCCIO TAGLIAVINI, LUIGI NARDJ, AFRO POLJ, SPARTACO MARCHI (per « *Il Trionfo dell'Onore* ») - ALBA ANZELLOTTI, SUZANNE DANCO, MARIA FIORENZA, ANTONIA CAVARRETTA, EVA BAGNI, VERA SCIUTO, MARIA URBAN, GINO DEL SIGNORE (per i concerti).

Clavicembalisti: ETA HARICH-SCHNEIDER, RUGGERO GERLIN.

Organista solista e M.o al cembalo: FERRUCCIO VIGNANELLI.

Violinisti: MARIA SEQUI, FERRUCCIO SCAGLIA.

Flautista: ARRIGO TASSINARI.

Scenografo: VIRGILIO MARCHI. - *Figurini di:* TITINA ROTA.

Regista: SEBASTIANO A. LUCIANI.

Maestri sostituti: ERMANNO WOLFF-FERRARI (*junior*). ALCEO GALLIERA.

Rammentatore: GOVONI.

Orchestra dell'*Accademia Musicale Chigiana*. - Piccolo Coro della R. Accademia di « S. Cecilia » di Roma. - Coro dell' « *Unione Corale Senese* ».

Direttori Artistici della « Settimana »: ALFREDO CASELLA e S. A. LUCIANI

Coadiutore: M.o VITTORIO BAGLIONI

COME SONO STATE SCELTE LE MUSICHE D E L L A S E T T I M A N A

Quando nel Settembre scorso, dopo la settimana vivaldiana fu deciso di preparare una settimana scarlattiana e dal Conte Chigi Saracini fummo incaricati di organizzarla, accettammo con gioia e senza esitare il non facile incarico ma — confessiamo — più per un atto di fede che per la certezza materiale di poter assolvere degnamente il nostro compito e di trovare tutta la musica necessaria ad alimentare una settimana di concerti. Di Domenico Scarlatti esiste infatti a stampa, tutta la produzione clavicembalistica, ma di Alessandro non sono stati pubblicati che i due primi atti della *Rosaura*, un numero limitato di cantate, delle arie staccate, lo *Stabat* e delle composizioni per cembalo. Bisognava, come si era fatto per Vivaldi, cercare delle musiche inedite o poco note, e non solo vocali, ma strumentali. Bisognava — e questa era la maggiore difficoltà — trovare un'opera rappresentabile con successo, bisognava infine far conoscere qualche cosa della produzione vocale a torto trascurata di Domenico, e far conoscere qualche composizione degli Scarlatti minori (Francesco, Pietro e Giuseppe), completamente ignorati, ma non indegni dei due maggiori.

Le difficoltà, come si può immaginare, non erano lievi e sono state poi aggravate dallo stato di guerra sopraggiunto, che ha ostacolato le ricerche nelle biblioteche straniere, dove, come è noto, giace gran parte della musica italiana antica. Ma tutte queste difficoltà sono state superate con la buona volontà, e la musica raccolta ora è tanta che non potrà essere eseguita che in parte.

Non era possibile prima di tutto organizzare una settimana scarlattiana senza far rappresentare un'opera di Alessandro, il più fecondo e famoso compositore di opere del settecento. Ma la scelta non era facile. Avevamo pensato da prima al *Mitridate*, che è considerato una delle sue migliori o alla *Griselda*, che è l'ultima e pare la 114^a. Ma non è agevole adattare al gusto moderno un'opera seria antica e non volevamo d'altra parte che la rappresentazione costituisse una noiosa

esumazione o un rifacimento. Abbiamo pensato quindi che fosse preferibile un'opera comica. Ma anche in questo caso la scelta non era facile. Ci siamo pertanto affidati al gusto sicuro di E. J. Dent, che nel suo classico libro su Alessandro Scarlatti parla del brio e della freschezza singolare di un'opera comica esistente in unico esemplare al *British Museum* di Londra, intitolata *Il Trionfo dell'onore* e rappresentata al teatro dei Fiorentini a Napoli nel 1718. Abbiamo cercato così di ottenere — e siamo riusciti in questo appena in tempo — una riproduzione fotografica di quest'unico esemplare, la quale fatta eseguire dal Conte Chigi Saracini, arricchisce ora la raccolta di musiche rare della sua biblioteca.

Quando abbiamo potuto scorrere la riproduzione del manoscritto, che non solo è unico, ma autografo, ci siamo subito resi conto che la nostra aspettativa non era rimasta delusa. E riteniamo che l'opera nell'abile riduzione scenica e revisione di Virgilio Mortari, che l'anno scorso preparò quella dell'*Olimpiade*, non solo potrà ottenere un reale successo di pubblico, ma entrare nel repertorio, come la più antica opera buffa del teatro italiano.

Noi abbiamo voluto tuttavia trascurare le opere serie di Alessandro e abbiamo scelto un quartetto della *Griselda* e un altro bellissimo del *Telemaco*. Nè potevamo trascurare le cantate da camera, che nella produzione di Alessandro occupano un posto analogo a quello delle sonate nella produzione di Beethoven. E ne abbiamo scelte tre inedite ad una voce, fra quelle raccolte da Eduardo Dagnino e una bellissima a due voci, trovata da Riccardo Nielsen al Liceo Musicale di Bologna.

A dare un'idea delle composizioni di carattere sacro volevamo far eseguire la *Messa* con strumenti che è alla «Casanatense», opera magistrale che è il prototipo delle grandi Messe vocali strumentali posteriori. Ma, date le condizioni attuali, abbiamo creduto di rinviare questa esecuzione. E così la musica sacra di Alessandro è rappresentata dalla *Sinfonia* e da un'aria dell'Oratorio: *La Concezione della Beata Vergine*, che si trova a Parigi e ci fu segnalato dal De Paoli, e dall'aria di *Ismaele* nell'oratorio *Sedecia*, della «Casanatense» già edita dal Landorf, ma eseguita per la prima volta con la orchestrazione originale.

Quanto alle opere strumentali non abbiamo potuto far altro che scegliere fra le Sinfonie di opere, le sonate per archi e flauto, che sono a Napoli, e i sei *Concerti*, stampati a Londra.

Di Domenico, come abbiamo detto, abbiamo a stampa tutta la produzione clavicembalistica, pubblicata dal Longo. Ma fra questa

abbiamo voluto cercare anche qualche sonata scritta evidentemente per l'organo, e qualche altra, come è stato rilevato di recente, per violino e basso numerato.

Siamo riusciti intanto ad avere dal *British* una riproduzione fotografica della partitura del *Narciso*, l'ultima opera di Domenico, stampata a Londra, e di questa saranno eseguite la sinfonia e un'aria con violino pizzicato, che fa pensare alla serenata del *Don Giovanni*. Abbiamo scelto anche una graziosa *Serenata* a quattro con strumenti che si trova alla Marciana e lo *Stabat* a 10 voci, con organo, superba composizione segnalataci dalla giovane musicologa bolognese Emilia Zanetti, che rivela uno Scarlatti insospettato.

Di Pietro, fratello di Domenico, abbiamo scelto un'aria della sua unica opera *Il Clitarco*, che è a Montecassino, e di Giuseppe, che riteniamo figlio di Pietro, la sinfonia del *Caio Mario* che si trova nella biblioteca del palazzo reale di Ajuda, presso Lisbona e della quale la revisione (assieme a parecchie altre musiche strumentali di Alessandro e di Domenico), è stata affidata a Vito Frazzi.

Di Francesco, fratello di Alessandro, purtroppo non ci è stato possibile neppure di vedere *Laetatus sum* con organo e violini, che è l'unica composizione che si trovi in Italia, alla Biblioteca dei Gerolomini di Napoli, essendo questa biblioteca (di cui esiste il catalogo a stampa pubblicato da Salvatore di Giacomo) in riordinamento.

Come abbiamo detto, e come può facilmente immaginare chi ha pratica di queste cose, il nostro compito non era facile, ma crediamo di essere riusciti a raccogliere gli elementi che permetteranno finalmente di conoscere e di ammirare un Maestro come Alessandro Scarlatti, che è uno dei più grandi di ogni tempo, finora appena conosciuto, e di scoprire in Domenico un compositore di opere vocali, non meno grande che di clavicembalistiche.

Sentiamo intanto il dovere di ringraziare, oltre i collaboratori che abbiamo citato, che hanno adattato le musiche, quanti hanno gentilmente facilitato le nostre ricerche: il dott. Ugo Sesini direttore della Bibli. di «S. Pietro a Majella» di Napoli ed il prof Francesco Vatielli, direttore dalla Bibl. del Liceo Musicale «G. B. Martini» di Bologna, nonchè i direttori delle biblioteche di Ajuda e Coimbra in Portogallo.

Ma in modo particolare ringraziamo il Conte Guido Chigi Saracini, la cui fiducia e liberalità ci hanno permesso di assolvere il compito affidatoci.

A. CASELLA - S. A. LUCIANI

IL "TRIONFO DELL'ONORE,"

Il *Trionfo dell'onore*, fu composto da Alessandro Scarlatti a Napoli, nel 1718 su parole di Francesco Antonio Tullio.

Francesco Antonio Tullio (*Colantuono Feralintisco*) nato a Napoli nel 1660 e morto il 7 marzo 1737, scrisse dal 1706 al 1732 numerose commedie in dialetto napoletano, musicate da Leo, Vinci, di Maio e altri maestri del tempo. A lui, come ci fa sapere Salvatore Toro, impresario dei Fiorentini, si deve di avere scritto per primo delle commedie per musica in lingua italiana. Nella dedica al Conte Werrico di Daun nel libretto del *Gemino amore*, rappresentato nell'autunno del 1718, con musica di Antonio Orefice, il Toro dice: « In altra foggia compaiono in quest'anno le commedie nel piccolo teatro dei Fiorentini. Son esse passate dall'idioma napoletano al toscano, non già con azioni eroiche e regali, ma con successi domestici e familiari, nei quali tra i personaggi seri o ridicoli si spera che riesca ugualmente piacevole e la sodezza e la lepidezza (*M. Scherillo - Storia lett. dell'opera buffa - Palermo 1917*).

La seconda di queste commedie fu il *Trionfo dell'Onore*, posto in musica da Alessandro Scarlatti e rappresentato il 26 Novembre del 1718, e con grande successo. Da una nota manoscritta del tempo, che il Dott. Claudio Sartori ha scoperto in un esemplare del libretto esistente nella Biblioteca universitaria di Bologna (un altro esemplare è a Napoli), si rileva infatti che l'opera nel Novembre ebbe tre repliche, dieci nel Dicembre e cinque dal 5 all'11 Gennaio del 1719, vale a dire diciotto repliche consecutive.

« L'intreccio del « Trionfo dell'onore » — scrive il Dent — ha notevole somiglianza con quello del « Don Giovanni », eccettuato il fatto che l'eroe si pente alla fine senza intervento sovranaturale. La scena ha luogo in Pisa, e l'epoca doveva essere probabilmente quella presente o di qualche periodo ritenuto più conveniente per la messa in scena. Riccardo, un giovane debosciato, durante una visita a suo zio Flaminio, combina di scappare con Doralice, nipote di Cornelia, una vecchia signora che Flaminio desidera sposare per

interesse. La fuga è sventata da Leonora, che Riccardo aveva abbandonata, e dal fratello di lei Erminio, il quale è innamorato di Doralice. Leonora ed Erminio non sono dissimili da Donna Elvira e da Don Ottavio, ma Doralice certo non ha niente in comune con Donna Anna, essendo abbastanza disposta a scappare con Riccardo. Rodimarte e Rosina, rispettivamente domestici di Riccardo e di Cornelia, sono comuni parti buffe, ma hanno più importanza nell'azione generale del solito; noi vediamo in essi i prototipi di Leporello e di Zerlina. Musicalmente essi fanno pensare piuttosto a Rossini; raramente Mozart è arrivato a un tale esuberante *humour* quale noi troviamo nei loro duetti « *Or via dameggia* » con le sue parodie di grande opera e « *Ferma, ferma cospettaccio* » una serie di brevi comiche frasi di cicaleccio, evidentemente fatte per essere parlate più che cantate, unificate da un breve disegno di violini, con qua e là una vera frase musicale che gira intorno a una cadenza. Per il resto è difficile di scegliere delle singole arie come esempi: la musica è sempre piena di vita e di *humour*, qualche volta nell'orchestra, come quando Cornelia sorprende Flaminio che amoreggia con la sua serva Rosina, qualche volta nella voce stessa, come in parecchie arie di Riccardo. Questa parte che è per soprano, era cantata da una donna, non da un castrato, e le sue fiorite frasi bene suggeriscono la vanità dell'eroe e il suo debole cinismo. L'aria di Rosina « *Avete nel volto* » ha un vero effetto di *aposiopesis*, il che è interessante dal punto di vista tecnico, oltre che dimostrativo del fascino caratteristico del genio di Scarlatti nello stile teatrale.

In verità tutta quanta l'opera è così fresca e piena di vitalità, che in circostanze favorevoli è possibile farla rivivere, specialmente non richiedendo una elaborata messa in scena e non contenendo nessuna parte di castrato, tranne quella di Erminio che è piccola. Certo la forma antiquata non dovrebbe impedire il suo cammino, poichè noi vediamo « La serva padrona », ancora ricordata ed eseguita in Italia ».

L'opera, probabilmente per suggerimento del Dent è stata rappresentata a Londra, in un giardino, nel Luglio del 1938 e del 39, nella trascrizione di Geoffrey Dunn, direttore della Reale Accademia di musica.

L'esecuzione presente, nella riduzione scenica e nella revisione di Virgilio Mortari, costituisce la prima ripresa in Italia.

Nella edizione senese dell'opera il luogo dell'azione è rimasto.

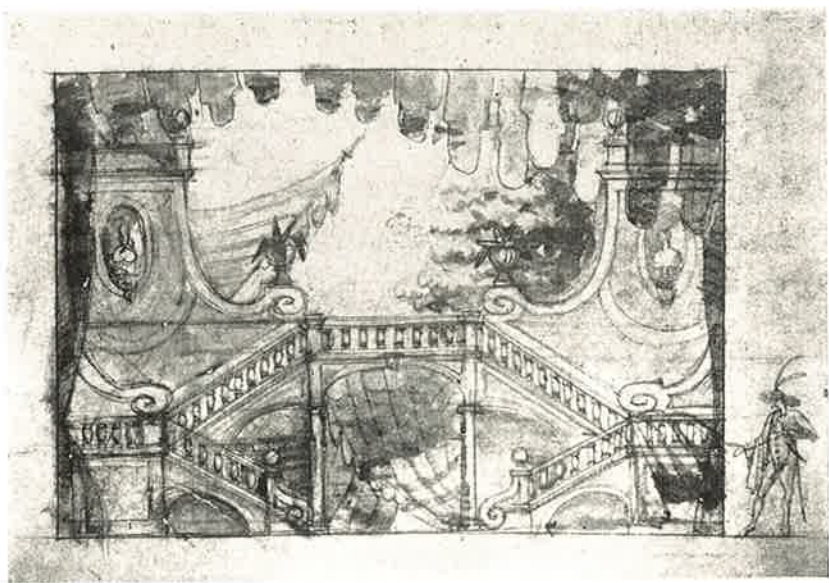
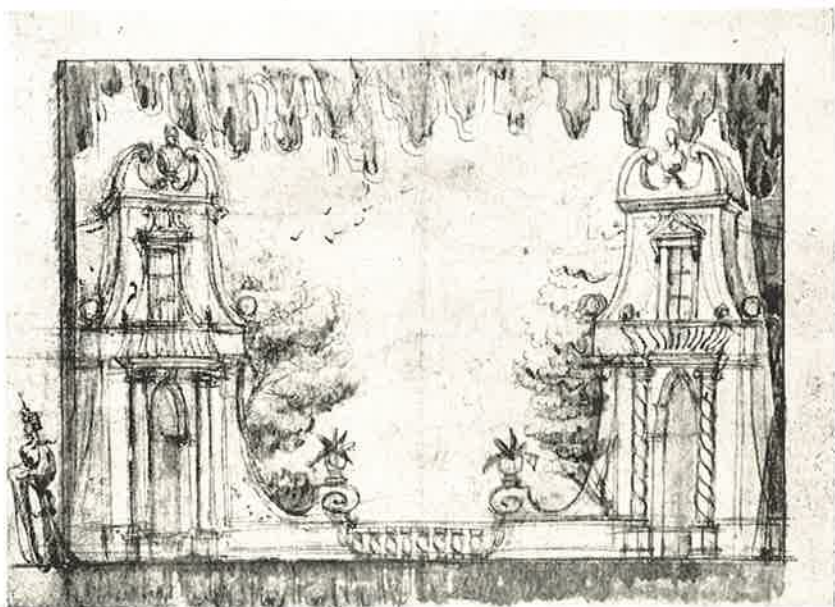
come nel libretto originale, unico, ma la scena, con felice accorgimento dello scenografo Virgilio Marchi, appare da due differenti punti di vista.

I costumi di Titina Rota sono di carattere seicentesco, poichè i personaggi sono tipi del secolo decimosettimo, pur essendo l'opera apparsa ai primi del 700.

In questa riduzione scenica sono stati notevolmente sfrondata i recitativi che l'autore stesso trovava eccessivamente lunghi, e che infatti nel libretto originale sono in gran parte virgolati. E' stata soppressa inoltre qualche scena di secondaria importanza, ed è stato trasportato dal primo al secondo atto un gruppo di scene, comprendenti l'arrivo di Erminio e il suo incontro con Leonora.

Infine al titolo originale è stato aggiunto come sottotitolo: « Il dissoluto pentito » a richiamare quello del *Don Giovanni* di Mozart, la cui trama, come ha osservato il Dent, ha qualche analogia col *Trionfo*.

* * *



Bozzetti delle Scene per « *Il Trionfo dell'Onore* »
disegnati dall'Arch. Virgilio Marchi

toja, or cho l'onor ti rendo, o sei mio sposa

moderato

moderato

moderato

moderato

moderato

Aria del III Atto del Trionfo dell'onore
(Part. autografa al British Museum)

CONSIDERAZIONI SUL "TRIONFO DELL'ONORE,, DI ALESSANDRO SCARLATTI

Il teatro di musica, mutevole e facilmente caduto, è stato spesso l'oggetto di anime inquiete, di spiriti tormentati: è stato lo scopo dei novatori e dei romantici di ogni epoca. Nel principio del '700 sembrava che il problema fosse risolto con le convenzioni fissate per quel melodramma di maniera; nell'800 il genio di Giuseppe Verdi ha superato ogni formalismo in favore di più umani accenti mentre un altro genio al di là dell'Alpi ha dimostrato, con la sua forza di creatore, aver diritto ad un posto anche il rigido sistema del «tema conduttore». In verità è soltanto l'impulso espressivo che spinge la macchina del teatro musicale: la spinge fino al limite dell'inerzia, oltre il quale l'autentico capolavoro — qualche volta — continua e riesce a trascinarsi, sia pure a stento, il cadavere della propria forma di teatro. E così per un certo tempo: poi anche l'autentico capolavoro musicale soggiace al superamento della convenzione scenica. Allora la gemma teme la luce del palcoscenico, e se qualche indiscreto vuol rapirla alla pace della biblioteca ed esporla al pubblico dovrà farlo con garbo per non costringere lo spettatore moderno ad un'eccessiva pazienza.

Accade sovente che soprattutto i melodrammi settecenteschi passino i limiti dell'odierna sopportazione. La loro struttura non ha ormai misteri per nessuno; il linguaggio poetico è, per lo più, appena tollerato; la favola si svolge sopra una trama quasi sempre ingenua e infantile; il *recitativo secco* non ha più amatori e anche i *pezzi cantati*, cioè l'essenza musicale, sono molte volte delle ricreazioni vuote di significato, la cui vitalità è rimasta circoscritta agli anni, o addirittura ai mesi, della loro apparizione. Ecco perchè le molte migliaia di opere del '700 sono dimenticate e soltanto alcune hanno l'onore di un ricordo storico, o press'a poco.

Non sappiamo quale sarà l'avvenire del melodramma. In questi

ultimi decenni qualcuno lo ha disprezzato, ma poi lo ha tentato: per i compositori esso ha sempre una grande attrattiva. Gli italiani non ne possono e non ne potranno fare a meno. Può anche darsi che il cosiddetto «melodramma a numeri» rinasca a nuova vita e che allora qualcuna delle mille opere di una grande tradizione, che oggi sembra quasi morta, possa riapparire, senza troppe rughe, sulle scene di un qualunque teatro. Comunque, il fatto essenziale di ieri, di oggi e di sempre è soprattutto nell'efficacia espressiva della musica, che può validamente compensare qualche ingenuità o qualche deficienza della costruzione drammatica: ed è a questo criterio che si è ottenuto chi ha trascritto l'anno scorso la vivaldiana *Olimpiade* e, quest'anno, *Il trionfo dell'onore* di Alessandro Scarlatti.

L'attrazione verso il teatro era comune a tutti i compositori della fine del '600 e del '700, e già dalla sua prima giovinezza lo Scarlatti si fece notare, col Cesti, il Pasquini ed altri, fra i più ammirati autori di melodrammi. Fin dagli inizi egli si orienta verso una tendenza comica. Dopo le felici prove degli *Equivoci nel sembiante* (169) e dell'*Honestà negli amori* (1680), *Tutto il male non vien per nuocere* (1681) è un'opera tutta comica. E caratteri comici di grande rilievo continuiamo a trovare nella *Caduta dei Decemviri*, nel *Prigioniero fortunato* (in cui un personaggio è addirittura chiamato «buffo», e tale è di fatto), fino al *Tigrane* (1715), che è considerata una delle sue opere più famose e fra le più interessanti per la moderna orchestrazione; fino al *Trionfo dell'onore* (1718), opera della maturità, la quale — come direbbe il Della Corte — «riassume, consolida e ravviva le esperienze quasi secolari per una messa in evidenza della parte comica». Non è ancora l'*opera comica* propriamente detta: la parte seria ha largo sviluppo nella vicenda e nel suo mondo musicale; ma, pure attraverso l'arcadicità dei sentimenti convenzionali, predomina, in netto contrasto stilistico, l'ottimismo latino e uno spirito giocoso e burlone.

Ancora nel *Trionfo dell'onore* non troviamo il vero *concertato*, che doveva far famoso il Logroscino, ma è indubbio l'efficace contributo dello Scarlatti per la definizione di questa forma. Affatto conservatore, egli subordinava ciò che chiamava il «buon sentire», sia pure arbitrario, alla castigatezza del procedimento. Non era dunque sconvenienza per lui che due o più personaggi cantassero insieme senza essere in armonia sentimentale. Per lo Scarlatti i personaggi

comici sono essenziali: ogni assurdità, dunque, è buona ragione di contrasto con l'accademico procedere delle figure serie. Egli mostrò anche l'audacia di collocare alla fine di un atto un pezzo d'assieme. Il « dramma per musica », dunque, sta per diventare l'opera comica; i personaggi buffi incominciano ad avere la loro funzione precisa nello svolgimento della trama, e si convenzionalizzano.

Come nelle prime opere scarlattiane, anche nel *Trionfo dell'onore* ci sono le grottesche figure dei due vecchi inconciliabili nel loro desiderio di nozze (a maggiormente rafforzare le umoristiche situazioni la parte della vecchia era generalmente sostenuta da un tenore). Il pubblico di allora si divertiva a vedere nei momenti più tragici una deviazione improvvisa verso il grottesco. Ma nell'opera scelta per la « Settimana senese » il *comico* non ha funzione di « intermezzo »: esso integra la vicenda dei personaggi aristocratici, i quali sono collegati a quelli plebei dall'eroicomico Capitan Bombarda Rodimarte, lo sciocco compagno del giovane cavaliere Riccardo, lo spaccamontagne della commedia dell'arte, che alla fine sposerà la « servetta » Rosina. Quest'ultima è una figura che non si trova nel periodo romano dello Scarlatti, chè a Roma le donne non potevano salire sulla scena. E' vero che le parti femminili erano impersonate da castrati (la « vecchia », come si è detto, da un tenore), ma la « servetta » avrebbe perduto tutto il suo fascino piccante se non fosse stata un'autentica donna.

Abbiamo già osservato la disposizione di Alessandro Scarlatti per il *comico*. Purtroppo, però, tale tendenza ha spesso danneggiato l'organicità delle sue opere. Capita spesso che il dramma centrale risulti vuoto di significato, mentre le assurde scene comiche (per dirla con un grande studioso di Alessandro Scarlatti, purtroppo non italiano) « recano come un sollievo; per decrepiti che siano i loro personaggi, essi sono molto più umani e naturali degli eroi e delle eroine della convenzionale tragedia ». E anche la musica non ne esce incolume da questo stato di cose. Tutto è bello, vivace e colorito, la melodia è chiara ed espressiva, ma i momenti di profondità o di sublime efficacia sono rari.

E' soltanto nelle ultime opere che troviamo un maggior equilibrio, maggiore umanità, maggiori accenti di penetrazioni. La tenerezza e il languore di un tempo è ora diventata un'espressione vigorosa, a volte fortemente drammatica. L'interesse scenico viene ricercato attraverso arditi mezzi, come l'orchestrazione più colorita o l'interruzione di un'aria per l'arrivo di un nuovo personaggio. I « pezzi d'assieme » diventano più importanti e, come si è detto, evadono

da certe tirannie convenzionali. L'aria si fa più sobria ed essenziale, le concessioni ai cantanti sono ridotte: nel *Trionfo dell'onore* non ci sono le lunghe cadenze e gli interminabili vocalizzi delle opere giovanili. L'orchestra ha ormai la sua fisionomia ben delineata: in molti pezzi le parti strumentali si completano a vicenda così bene che il clavicembalo è inutile. L'aria col « da capo » è trattata con mano maestra, ma nelle ultime opere il sistema non è esclusivo. E' abbandonato l'accompagnamento delle arie col solo clavicembalo (alla maniera degli operisti veneziani), ma il compito è affidato all'orchestra, sia pure - qualche volta - in unione al cembalo. Non che l'orchestra e il canto formino un'unità organica con la fusione dei due elementi, ma gli strumenti si contrappongono alla voce come il *concertino* al *concerto grosso*. Il recitativo scarlattiano è di solito *secco*, quello del *Trionfo dell'onore* non ha caratteristiche particolari. Notiamo invece l'importanza che lo Scarlatti ha attribuito alla Sinfonia iniziale, sviluppandone il senso sinfonico con la determinazione di temi precisi, con strutture quadrate e andamenti agili ed incisivi.

Chi ha fatto la riduzione scenica e la trascrizione del *Trionfo dell'onore* ha prima di tutto tenuto presente, come è sopra accennato, la qualità della musica. Egli, perciò, ha fatto una severa e scrupolosa scelta dei molti pezzi (troppi!) integranti l'opera. Evidentemente lo Scarlatti, anche in questa opera, ha tenuto conto delle cosiddette « arie da sorbetto », quelle cioè che non erano degnate dell'attenzione di quel frivolo pubblico sempre pronto a ritirarsi nel fondo dei palchi a « sorbire » il gelato fra mille galanterie mondane mentre i poveri personaggi secondari tentavano di trovare un qualunque rilievo. Se il teatro del '600 era dominato dal « maestro di scena » (il moderno regista) quello del '700 era esclusività del « virtuoso ». I compositori del '700, dunque, curavano in modo particolare le arie dei virtuosi e spesso trascuravano le altre. Il *Trionfo dell'onore*, in verità, è una ricca miniera di buona musica e lo scarto ha lasciato materiale sufficiente per l'attuale riduzione, sicchè — a differenza di quanto è stato dovuto fare per l'*Olimpiade* di Vivaldi — non c'è stato bisogno di ricorrere a brani di altre opere (cosa che del resto avrebbe più di una giustificazione storica, se non bastasse quella del buon senso e della convenienza pratica). Il clavicembalo è usato per accompagnare i recitativi e in alcuni pezzi. Il resto della realizzazione armonica è stato affidato agli archi, laddove le parti orchestrali lasciavano incompleti e squilibrati gli accordi. In conformità con la scelta delle musiche è stato tagliato e adattato il libretto, senza peraltro mutarne

lo sviluppo originale o alterarne la sua ingenuità, parte non secondaria del profumo tutto particolare, che oggi hanno per noi questi melodrammi dell'antico teatro.

L'opera non ha coro, nè danze: la commedia nasce e si sviluppa dal contrasto dei suoi otto personaggi. I loro caratteri non hanno sempre una fisionomia individuale; Erminio e Leonora, i due fratelli uniti dallo stesso sdegno per l'onore offeso e l'amore tradito, anche musicalmente rappresentano una stessa figura; lo stesso linguaggio parlano i due vecchi: Cornelia e Flaminio; Doralice e Riccardo sembrano confondersi, ma alla fine Riccardo trova personali accenti di commozione. Figure legate fra di loro, ma distinte, sono quelle di Rosina e Rodimarte. Quest'ultimo canta nel primo atto un'aria (« Quando ruoto feroce il mio brando »), che ne fa un tipico carattere a sè.

La vena del compositore ha sparso ovunque melodie briose e fresche, a volte profondamente espressive; figurazioni ritmiche ardite, efficacissime, che fanno pensare al « verismo » della maniera pergolesiana (si notino, ad esempio, i bruschi cambiamenti di ritmo dell'aria di Flaminio nel primo atto); accenti di letizia o di tristezza spiegati in melodie concise; la languida sensualità dei tempi composti, derivazione — secondo il Della Corte — della melodia di Giovanni Bononcini, divenuta poi maniera comune fra il '600 e il '700.

Nelle ultime opere appare un curioso vezzo: al cantante, prima dell'introduzione orchestrale, è affidata una breve frase sulle prime parole dell'aria, quasi un annuncio dell'aria stessa. Poi il vezzo andò fortunatamente in disuso, e anche nel *Trionfo dell'onore* è stato ritenuto di doverlo abolire.

Alessandro Scarlatti, oggi, potrebbe essere definito un musicista antiromantico: secondo il pensiero di Cartesio, considerava la musica come una scienza, figlia della matematica. Ma egli ha anche affermato di essersi commosso fino alle lagrime leggendo un libretto, e non è certo senza commozione che ha composto per il *Trionfo dell'onore* le stupende arie di Leonora o la già citata aria di Riccardo. Anche i compositori di quei tempi lontani devono essere giudicati indipendentemente dalle loro professioni di fede...

VIRGILIO MORTARI

LE MUSICHE VOCALI E STRUMENTALI

Alessandro e Domenico Scarlatti si trovano nella precisa condizione di tanti creatori celebri, il nome dei quali ricorre costantemente nella vita quotidiana dell'arte, ma le cui musiche note al pubblico si riducono in realtà a ben poca cosa. Così avviene appunto per i due Scarlatti che costituiscono, col loro binomio, il fatto, credo unico in tutta la storia della musica, di due creatori legati da simile vincolo di parentela che siano stati ambedue ugualmente grandi e di uguale importanza storica. Di Alessandro, si sa che fu il maggiore compositore di opere teatrali del suo tempo, ma nessuno conosce praticamente un brano di quei melodrammi. Qualche « cantata » non è del tutto ignota, ma si tratta sempre di una infima parte della sua gigantesca produzione. Di Domenico, si può dire che il « grosso pubblico » conosca veramente bene soltanto le due sonate cembalistiche così vergognosamente alterate da Tausig, e che le rimanenti 543 di quella enorme *opera omnia* gli sieno totalmente sconosciute. Del Domenico poi operista e compositore di stupende musiche sacre, il pubblico (e persino la maggior parte dei musicisti) non sospetta nemmeno l'esistenza.

Le musiche vocali e strumentali dei due Scarlatti, scelte per questa « settimana », colmeranno in buona parte tale dolorosa lacuna culturale e la loro resurrezione segnerà certamente l'inizio di un progressivo ritorno alla luce di quelle mirabili musiche che — come avvenne per Vivaldi e per tanti altri dei nostri maggiori Maestri — rimasero sino a tutt'oggi sepolte nella polvere delle biblioteche italiane e straniere. Di Alessandro sinfonista, si udiranno due *concerti* per archi e varie composizioni da camera, oltre alle sinfonie delle opere « Il Tigrane » ed « Il prigioniero fortunato », preziosi documenti della storia della nostra sinfonia operistica, le cui sorti si identificano

con quelle della ulteriore sinfonia sammartiniana ed austro-tedesca. Vari frammenti tolti dalle opere « La Griselda » e « Telemaco », varranno a completare la conoscenza de « Il trionfo dell'onore », dando una maggiore idea della mirabile arte vocale raggiunta da Alessandro in quei melodrammi. Tre cantate (fra le quali la curiosissima « *inhumana* ») rappresenteranno un altro campo della immensa produzione del grande Siciliano. Il ciclo delle cantate sarà completato coll'audizione della meravigliosa composizione a due voci « *Dimmi crudel* » che proviene dalla biblioteca del Liceo di Bologna e che costituisce senza dubbio una delle espressioni più elevate e più commoventi del suo autore.

Le sonate per cembalo di Domenico sono state scelte quasi tutte fra quelle sconosciute al pubblico, e quindi anche questo numero sarà una fonte di belle sorprese. Come pure, il pubblico farà gradita conoscenza coi due frammenti dell'opera *Narciso*, la unica pervenutaci di Domenico. Ma la maggiore rivelazione sarà senza dubbio quella dello straordinario *Stabat Mater*, meravigliosa e vasta composizione nella quale ci troviamo improvvisamente di fronte ad un Domenico che nessuno avrebbe pensato, un polifonista di una tecnica incredibile, la cui scienza contrappuntistica non cede di fronte a quella di Bach. Tecnica tanto più insospettabile in quanto che non se ne trova traccia nelle capricciose ed agilissime sonate cembalistiche. Questo *Stabat* forma un prezioso anello nella grande tradizione polivocale nostra e vale a dimostrare quanto fosse ancora viva in Italia, nella prima metà del Settecento, quella grande e gloriosa forma di musica. Quanto fosse almeno viva nella coscienza dei maggiori Maestri, e quanto essi ne possedessero a fondo lo spirito e la tecnica.

Un'altra curiosità sarà costituita dalle due sonate per violino e cembalo del medesimo Domenico. Queste sonate figuravano nelle 545 dell'edizione Longo come composizioni cembalistiche, ma un attento esame di molte particolarità ha permesso di giungere alla conclusione (E. J. Dent, G. F. Malipiero ed altri) che queste sonate fossero concepite per violino e basso numerato. La loro audizione servirà ad allargare maggiormente la conoscenza di un Maestro la cui figura è unicamente nota come compositore di musiche cembalistiche.

Queste (oltre alla graziosa « sinfonia e marcia » dall'opera *Caio Mario* di Giuseppe Scarlatti) le musiche vocali e strumentali che, assieme all'opera faranno di questa « settimana » — come già di

quella « vivaldiana » — un inestimabile contributo alla formazione di quella nuova cultura storica italiana, la quale così gagliardamente si sviluppa oggi nel clima Littorio e che ogni giorno maggiormente dimostra quanto fosse errata l'opinione che tanti volevano accreditare (e tuttora tentano ancora di sostenere), secondo la quale la unica tradizione italiana si racchiudeva tutta nel melodramma ottocentesco.

ALFREDO CASELLA

LA FAMIGLIA SCARLATTI

Come riferisce Ulisse Prota-Giurleo nel suo scritto: « A. Scarlatti il Palermitano », il monaco cassinese Eugenio Gamurrini, nella sua « Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane e umbre » (5 tomi, Firenze 1668-85), afferma che l'antico ceppo senese degli Scarlatti, che egli aveva rintracciato fin dal 1120, fiorì specialmente in Toscana, ma si spinse anche nella Sicilia dove qualcuno ancora lo rappresentava nel tempo in cui egli raccoglieva le cronache. Nel qual tempo il nome di Alessandro Scarlatti era ancora poco noto. Viveva tuttavia a Roma un Abate Alessandro Scarlatti, fiorentino, il quale fu ricevuto fra gli Arcadi nel 1699, col nome di Lampiro.

Non sarebbe certo facile provare l'origine toscana di Alessandro Scarlatti, il quale nacque a Palermo il 6 Maggio 1660, da Pietro e da Eleonora d'Amato, secondo di sei figliuoli, ma non è privo di interesse questa possibilità, per il fatto che tanto nel genio di Alessandro quanto in quello del figliuolo Domenico si nota una finezza e una compostezza che sono caratteristiche più particolari dell'arte toscana.

La famiglia Scarlatti, trasferitasi presto dalla Sicilia a Roma, è una famiglia di musicisti. Anna Maria, la sorella maggiore di Alessandro nata nel 1659 e morta a Napoli nel 1703, era una cantante, per quanto più famosa per le sue doti fisiche e gli scandali da lei suscitati, che per la valentia artistica. A Roma infatti nel 1679 aveva sposato segretamente un chierico, e Cristina di Svezia dovè ricondurre Alessandro nelle buone grazie del Cardinal Vicario accigliato contro di lui e contro la sorella. A Napoli, nel 1684, si era invaghito di lei Don Giovanni di Leòn, segretario di giustizia del Vicerè, che per compiacerle aveva fatto nominare Maestro della Real Cappella il fratello Alessandro, al posto che sarebbe spettato al Provenzale il quale

sdegnato si dimise. Scoppiato uno scandalo il Vicerè Don Gasparo de Haro Guzman, Marchese del Carpio, destituì Don Giovanni di Leòn. E non è improbabile che abbia relazione con questo fatto la nota del *Giornale del Conforto* riportata dal Croce (*I teatri di Napoli*) che dice: « Nel 1684 si ha ricordo di una cantante detta « la Scarlatti » che fu chiusa nel conservatorio di S. Antonello per il sopruso d'un birro ».

Della sorella minore di Alessandro, Melchiorra, nulla è da dire, se non che sposò un musico: Nicola Pagano.

Tomaso, nato nel 1675 e morto nel 1760 (è sepolto nella Chiesa di Santa Maria di Montesanto a Napoli) è ricordare fra i primissimi cantanti della commedia musicale. Avendo esordito come tenore al San Bartolomeo nell' *Irene* del Pollaroli, rifatta da suo nipote Domenico (1704), passò poi a cantare nelle opere buffe a palazzo reale e ai Fiorentini. Fu ammesso quindi nella Real Cappella. Sposò Antonia Carbone da cui ebbe dieci figliuoli.

Francesco, nato anch'egli a Palermo, fu nominato violino della Real Cappella nel 1684. Nel 1699 probabilmente era a Roma, poi che nella raccolta Rolandi si trova un libretto di un melodramma sacro: *Agnus occisus*, eseguito nella confraternita del Crocifisso in quello nello stesso anno, che pubblichiamo in facsimile.

Del 1710 è inoltre un secondo melodramma sacro, eseguito ugualmente nell'oratorio del Crocifisso, intitolato: *Israel per foeminam triumphans*, pure nella raccolta Rolandi.

Nel 1715 era a Vienna dove il Fux lo propose a vice maestro della Cappella Imperiale. Il 1 Settembre del 1720 lo troviamo a Londra, dove dette un concerto delle proprie composizioni alla *Hickfords Room*.

E non sappiamo se poi sia tornato in patria. Probabilmente egli è lo Scarlotti (sic) che secondo il *Faulkner's Journal* del 3 e 7 febbraio 1740 (*idest* 1741), ammalatosi fu soccorso dai colleghi con due concerti di beneficenza. Certo non può affatto trattarsi, come ha supposto il Grattan Flood, di Domenico che non risulta sia stato mai in Inghilterra e che comunque nel 1741 era troppo noto per essere menzionato come un *Sig. Scarlotti*.

Di Francesco in Italia, a quanto ci consta, non si trova che un *Laetatus sum* a 5 con violini, che, se bene catalogato dal Di Giacomo ed esistente nella Biblioteca dei Gerolomini di Napoli non ci è stato possibile neppure di vedere. A Cambridge, a Vienna e a Dresda vi sono delle *Cantate* e nella « Bodleyan » una *Messa* e un *Dixit* a 12, datati 1702-3.

Sposò Rosalinda Albano da cui ebbe tre figli.

Di Alessandro è detto più ampiamente a parte. Diciamo solo che, nato nel 1660, sposò a Roma nella Parrocchia di S. Andrea delle Fratte,

Anna Maria Vittoria Anzalone, *filiam q. Johannis puellam romanam*, da cui ebbe dieci figliuoli; i primi cinque a Roma, gli altri a Napoli.

Il primo di questi fu Pietro, nato il 1679. Seguì suo padre nel 1708 a Napoli, che riassumeva la direzione della Real Cappella e, accolto nella stessa cappella come organista, vi rimase circa quarant'anni. Chiese invano nel 1774 di succedere a Leo, come primo maestro. Il posto fu dato a Di Majo. Morì a Napoli nel 1750 e fu sepolto nella Cappella di Santa Cecilia, nella Chiesa di Santa Maria di Montesanto, accanto al Padre e allo Zio.

Della sua produzione esigua ci resta l'opera *Il Clitarco*, rappresentata al San Bartolomeo nel 1728, e delle *toccate* per cembalo o organo.

Sposò Vittoria Glyeri da cui ebbe cinque figliuoli.

Degli altri figliuoli di Alessandro sono notevoli: Domenico, il grande clavicembalista, di cui è detto a parte, e Flaminia, nata a Roma nel 1683. Il De Dominici nel II volume del suo libro sui Pittori napoletani, parlando di Francesco Solimena, scrive: « in casa adunque dello Scarlatti » (che allora era Maestro della Real Cappella) si divertiva a sentir cantare « la Flaminia figliuola di quel gran virtuoso, che divinamente cantava, e « fu sì cordiale la sua amicizia, che volle farne il ritratto con quello dello « Scarlatti di lei padre; ma uno ne fece rappresentandola involta ad una « giubba da camera in tal positura. e così ben dipinta, che era l'oggetto delle « lodi di tutti ». I due ritratti sono perduti.

Il solo dei figliuoli di Alessandro di cui si conosca la discendenza è Pietro. Il primo dei figliuoli di quest'ultimo che portava il nome del nonno Alessandro, fu mediocre musicista. Nel 1750, come si rileva da una supplica al Re, si trovava in gravi ristrettezze e chiese inutilmente di essere assunto nella Real Cappella.

Fra i figliuoli di Pietro bisogna annoverare infine, anche se questo non si possa affermare con assoluta certezza, Giuseppe, l'ultimo e non indegno rappresentante della terza generazione degli Scarlatti.

Giuseppe essendo morto a Vienna nel 1777, e, secondo l'atto di morte, di 55 anni, sarebbe nato nel 1712.

Il Burney, che non poté conoscerlo a Vienna, perchè non trovavasi in città, lo dice senz'altro « nipote di Domenico », e tale lo considera il Fétis, mentre altri, non sappiamo con quanto ragionevolezza lo ritiene figliuolo di Domenico. Finalmente il Prota Giurleo, avendo trovato l'atto di nascita di un Giuseppe, figliuolo di Tomaso, nato nel 1723, ha creduto di dover rettificare l'atto di morte. Giuseppe non sarebbe vissuto 65 ma 54 anni. Senonchè è da osservare che, se Giuseppe fosse nato nel 1723, o nel 1739, anno in cui dedicava al Card. Acquaviva la sua prima composizione, di cui riportiamo il frontespizio, non avrebbe avuto che 16 anni. Inoltre

A G N U S

O C C I S U S

Ab Origine Mundi

I N A B E L E.

M E L O D R A M M A

Musici modulis concinnatum

A F R A N C I S C O S C A R L A T T O.

DICANTANDUM

In Oratorio Archiconfraternitatis SS. CRUCIFIXI.

*Feria v. post Dominicam quartam Quadragesimæ
Anni MDCXCIX.*



ROMÆ, Ex Typographia Joannis Francisci Eugui, 1699.

Superiorum permisso.

Libretto di una Cantata di Giuseppe Scarlatti
(Coll. Rolandi - Roma)

L A SS^{MA} VERGINE ANNUNZIATA

Componimento Sacro

Da Cantati nell' Oratorio de' RR. PP.
della Congregazione dell' Oratorio
di Roma, la sera di S. Giuseppe

POSTO IN MUSICA

DAL SIGNOR GIUSEPPE SCARLATTI

Maestro di Cappella Napolitano,

E DAL MEDESIMO DEDICATO

All' Eminentissimo, e Reverendissimo Principe

IL SIGNOR CARDINALE

TROJANO ACQUAVIVA

D' A R A G O N A

Incaricato degli Affari delle Sacre Reali Maestri
del Re Cattolico, e del Re delle due Sicilie
presso la Santa Sede.



IN ROMA, MDCCXXXVIX.

Nella Stamperia di Gio: Zempel presso Monte Giordano.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Libretto di un Oratorio di Franc. Scarlatti
(Coll. Rolandi - Roma)

nella dedica del suddetto libretto, è scritto: « Potrebbe lusingarmi di dover io trovare maggior compatimento appresso l'E. V. il rammemorarle l'attual servitù che da tanto tempo a riguardo della medesima genial professione, nella persona di mio Zio gode per nostra somma fortuna la mia famiglia nella splendidissima corte del gran Monarca cattolico... ».

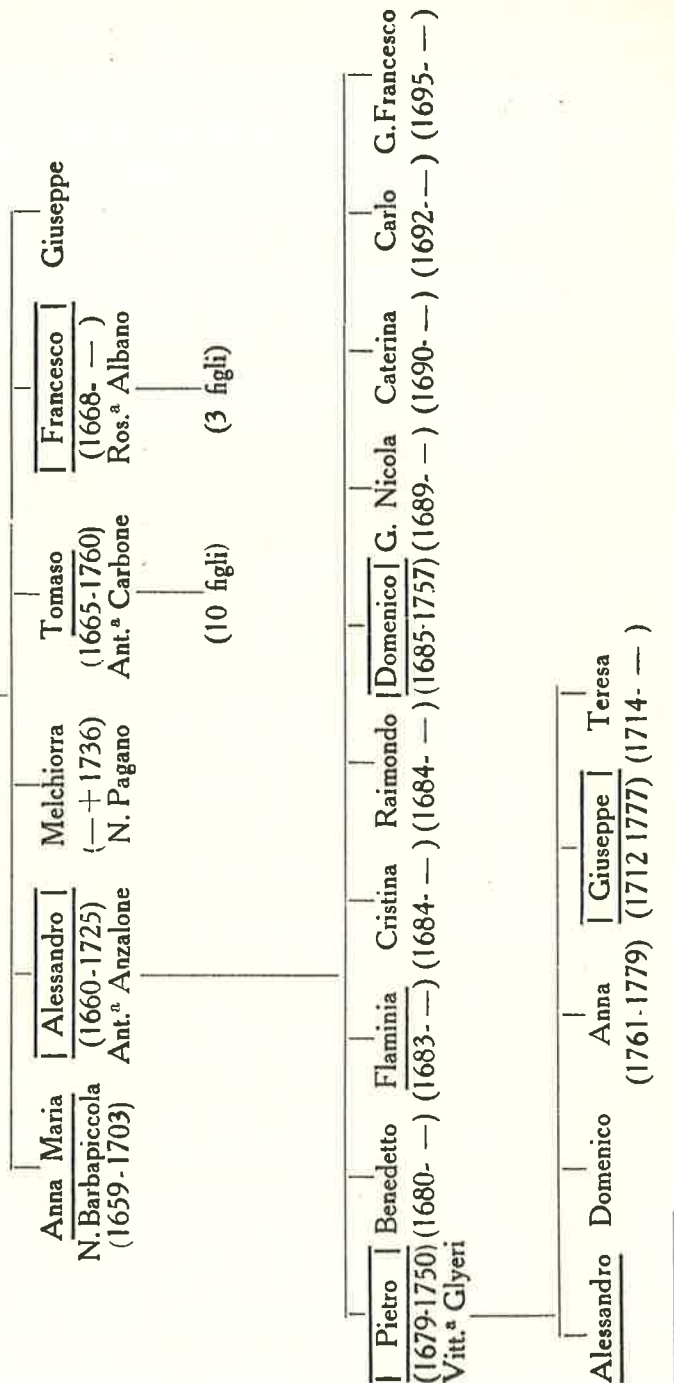
Ora il « Re cattolico » non è che il Re di Spagna, e lo Zio non altri che Domenico.

Della vita di Giuseppe sappiamo ben poco, e possiamo seguirlo solo nelle sue peregrinazioni attraverso l'Italia per mezzo delle notizie che si desumono dai libretti delle sue opere, di cui diamo un elenco cronologico e in cui si rivela, come dicevamo, non indegno discendente di Alessandro e di Domenico.

S.A.L.

ALBERO GENEALOGICO DEGLI SCARLATTI

Pietro Scarlatti
Eleonora d'Amato



N. B. - Sono inquadri i musicisti di cui ci restano le musiche, sottolineati gli altri.

ALESSANDRO SCARLATTI

Ricordare l'arte di Alessandro Scarlatti per l'importanza e il significato ch'essa ha avuto nella storia della civiltà italiana è compito assai lieto per un verso, assai grave per un altro. Alla facile esaltazione del suo genio, a cui subito si dispone l'animo nostro per le qualità altissime che s'impongono non appena a lui ci accostiamo nella ricerca e nella rievocazione delle immagini musicali da troppo tempo silenziose nei segni di tante carte dimenticate, si oppone, in penoso contrasto, la scarsa coscienza che di lui è rimasta nella vita musicale contemporanea. Che cosa è rimasto vivo ed operante dell'arte scarlattina nel godimento immediato e diretto delle sue musiche? Nei teatri e nelle sale da concerto è pressochè spenta quella voce, di cui andò superba tutta una scuola musicale italiana che dominò il gusto del Settecento europeo. Qualche aria soltanto, e neppure una cantata completa fra le molte centinaia che compose, riecheggia sparsamente qua e là affidata per lo più alle languide grazie di qualche cantante che a caso s'è in esse imbattuta, sfogliando le pagine delle più note antologie vocali. L'estrema penuria di edizioni scarlattiane dice, con eloquenza dolorosamente sobria, quali siano i torti da riparare verso una delle più possenti figure della storia musicale d'ogni tempo.

La celebrazione di un genio ch'è vivo nella coscienza della sua gente è un atto di amore e di riconoscenza; la celebrazione di un genio che difficoltà di ordine diverso hanno impedito di tornare nella sua luce vera di creatore diventa un imperioso dovere.

Soltanto all'inizio del nostro secolo s'è avuto il primo risveglio dell'interesse intorno alla vita ed alle opere di Alessandro Scarlatti: e, sia detto con franchezza, il contributo italiano è stato di gran lunga superato da quello straniero. Nonostante alcune più recenti indagini, ancor molto non si sa intorno alla sua vita: le date e gli avvenimenti principali sono accertati, ma molto ci sfugge di una così complessa figura. Dinanzi ad una grande personalità sorge spontaneo il desiderio di sapere il più possibile sulle condizioni

in cui si svolge la fatica di creazione: non certo per valutare l'originalità dello spirito che tutto e unicamente ci è tramandato nell'opera artistica, ma per sentirci vicino ad una grande espressione di umanità, qualunque essa sia, tormentata o felice, a noi psicologicamente affine o dissimile. Si direbbe anzi ch'è necessario sapere molte cose dell'uomo per amare o ammirare l'artista; altrimenti l'oblio scende più facile e amaro, com'è stato per Alessandro Scarlatti, sulla stessa opera artistica. Ecco perchè, a prescindere da quella che fu la loro storica figura, più fortunata appare la sorte postuma di un Raffaello o di un Pergolesi alla conoscenza dei quali non per ultimo ha concorso la creazione di gentili e pietose leggende.

Definitivamente chiariti, con inoppugnabili documenti, il luogo d'origine e l'anno, Palermo 1660, non fu tuttavia possibile accertare la discendenza da quegli Scarlatti toscani, anzi senesi, che un erudito benedettino del Seicento illustrò nella loro attività, sovente artistica, risalendo nei secoli e arrestandosi a poco dopo il Mille. E' certo che non ancora trascorsa l'adolescenza, Alessandro lasciò quest'isola ardente per andare a stabilirsi a Roma: nella sua terra non fece mai più ritorno. Per quel poco di sicuro che si può presumere, considerando la vita solitaria del musicista così aspramente dedito per decenni ad un lavoro ininterrotto, la nostalgia della terra nativa tanto presto abbandonata pesò forse nella malinconia di splendide pagine scarlattiane: di più non ci è concesso dire. Oscuro ancora, il periodo degli studi e della formazione artistica: una tarda testimonianza del Quantz fa il nome del grande Carissimi, ma ad una reale, diretta efficacia del patetico musicista romano si oppone la constatazione che lo Scarlatti avrebbe perduto il maestro, appena quattordicenne. Più ragionevole, come ha sostenuto il Lorenz, pensare all'immediata azione dell'ambiente romano, in cui grandeggiava in quegli anni la figura di Bernardo Pasquini, e delle opere teatrali colà rappresentate; e fra gli autori di esse, spiccano musicisti veneziani come il geniale e versatile Marc'Antonio Cesti e l'oggi troppo ingiustamente dimenticato, ma ai suoi tempi acclamatissimo, Antonio Sartorio.

Resta in ogni modo assodato che il musicista, il cui nome doveva illuminare nei secoli a venire la gloria della scuola operistica italiana più universalmente diffusa, non ebbe relazioni dirette con la capitale napoletana, almeno sino al 1683, quando appena ventenne la sua rinomanza s'era splendidamente affermata in Roma col grande successo delle prime due opere: *Gli equivoci nel sembiante* (1679) e *L'onestà negli amori* (1680). A proposito della seconda i sincroni « Avvisi teatrali » della città di Roma c'informano della protezione che la regina Cristina di Svezia, sua immediata ammiratrice, accordò al giovane musicista in occasione d'una scappata amorosa della sorella Anna Maria. « E' da sapersi — dice testualmente la cronaca — che un

siciliano compositore della musica di detta Commedia ha un notevole pregiudizio con la corte del Vicario per un matrimonio fatto alla macchia da sua sorella con un chierico. Ma la Regina mandò una sua carrozza a pigliarlo acciò sonasse all'orchestra, quando il Cardinale Vicario era anch'egli servendo S. Maestà ».

Nuovamente incontriamo la sorella Anna Maria in occasione dell'andata di Alessandro a Napoli, ove per le grazie femminili di lei, più ammirate forse delle qualità di cantante, ottenne il posto di primo maestro, che di diritto sarebbe toccato a Francesco Provenzale: un piccolo scandalo di cui menano scalpore le cronache del tempo. Nominato insegnante nel Conservatorio napoletano di Loreto non vi prestò mai servizio effettivo, dedicando piuttosto la sua attività a comporre opere per il teatro di corte e per quello di S. Bartolomeo: ma le condizioni materiali furono tutt'altro che liete s'egli nel 1702 tentò di migliorare la sua posizione recandosi in Toscana, ove Ferdinando de' Medici, figlio di Cosimo III, mecenate dei musicisti, avrebbe potuto aiutarlo commettendogli l'ufficio di provvedere tanto alle rappresentazioni fiorentine, quanto a quelle per il teatro di Pradolino, in quel tempo fatto costruire dal granduca.

Seguono anni assai tristi per lo Scarlatti: tornato a Roma, dall'ostilità verso il teatro musicale iniziata con papa Innocenzo XI fu stimolato ad una maggiore produzione di opere religiose e da camera; fra le prime eccellono la *Prima Messa Clementina* e quella per il card. Ottoboni. Altri tentativi di migliore sistemazione compì a Venezia e ad Urbino, con esito infelice; alcune lettere di questo periodo lasciano trapelare l'amarezza per le sue precarie condizioni di vita, specialmente quella in cui dice di trovarsi costretto a spingere nella carriera concertistica uno dei figli, il grandissimo Domenico. Nel 1708 tornò a Napoli che diventò, salvo un'altra parentesi di attività romana dal '17 al '21 per il teatro dei Capranica e un breve soggiorno a Loreto, la sede dell'ultima fase della sua vita agitata, conchiusasi il 22 ottobre 1725.

Una vita, dunque, senza romantiche avventure, in cui è impossibile leggere più di quanto lo consentano i documenti del tempo, sui quali è così brevemente intessuto il disadorno racconto biografico. Le testimonianze immortali son quelle lasciate dal suo genio.

L'opera artistica di Alessandro Scarlatti è stata di una fecondità prodigiosa: può sembrare strano che questo fatto abbia costituito forse il più grave impedimento ad una più precisa conoscenza, ma si pensi che le musiche, nella loro quasi totalità pervenuteci manoscritte, sono disperse nelle

più svariate biblioteche d'Italia e d'Europa. E nessun commento può superare l'evidenza delle cifre. A cominciare dall'attività teatrale, fra tutte la più appariscente e vistosa, ci sono rimaste 35 partiture delle 80 circa di cui, secondo testimonianze dirette e indirette, abbiamo sicura notizia, mentre la tradizione ricorda oltre un centinaio di opere; circa 700 fra cantate, serenate e madrigali, 20 oratori, 10 messe una, una sessantina di mottetti, e varia musica strumentale come toccate, preludi e fughe per cembalo, sonate a 4 strumenti, suites per flauto e cembalo, 12 sinfonie per orchestra da camera.

Si comprendono facilmente le gravi difficoltà che sorgono dallo studio esauriente di una personalità così difficile ad essere rinserrata in una sintetica delineazione. All'impossibile analisi anche di pochi momenti dell'attività scarlattiana, gioverà sostituire il chiarimento di alcuni problemi di stile e d'arte, essenziali per determinare la posizione che un così versatile creatore ha assunto nella storia della musica.

E' infido, è pericoloso — lo so — riportarci al giudizio dei contemporanei, ma nel caso di Alessandro Scarlatti in tal modo possiamo dissipare una certa ambiguità presto creatasi intorno alla valutazione dell'arte. Quando il musicista ha superato il periodo della formazione giovanile con quel rapido e autoritario prestigio ch'è concesso soltanto ai geni, a poco a poco si afferma, accanto all'indiscussa ammirazione, un certo senso di riserva, di freddezza persino; attraverso ad alcune voci contemporanee, durante l'ultimo svolgimento, trapela qualche dubbiosa affermazione: l'arte scarlattiana appare eccessivamente dotta ed austera a chi dalla musica si attende un più frivolo godimento. Di artisti sapienti per raffinatezza di magistero la storia ha esempi sin troppo frequenti per non cercare di chiarire se, in questo caso, i torti siano unicamente dalla parte del creatore, che assorto in un ideale di alta e chiusa perfezione sembra aver rifiutato gli allettanti richiami di un gusto più vivido e scaltro o, se volete usare l'infida parola, più moderno. Si consideri il momento storico dell'attività scarlattiana compresa entro i limiti di alcuni lustri, fra il 1680 e il 1725, che non si possono annoverare certo fra i più lieti nella storia del gusto artistico e del costume sociale.

Di fronte alla stanchezza dell'età barocca sta delineandosi, sulla fine del Seicento, la reazione, a sua volta manierata dell'Arcadia: l'azione del gusto letterario è troppo forte, perchè la musica nei suoi intimi legami con la poesia non debba risentirne gli atteggiamenti nelle azioni drammatiche e nelle effusioni della lirica da camera. In quest'ultima soprattutto sono da ravvisare le profonde radici dello stile vocale di Alessandro Scarlatti, uno dei più grandi modellatori di melodie che siano mai esistiti: ma l'altissimo suo magistero non si potrebbe capire se non fosse riportato a quella vocalità ch'era giunta verso la metà del Seicento, e specialmente nell'ambiente ro-

mano, ad una coerenza di stile conseguita proprio nel più delicato fondersi della parola col suono. Un grande artista come lo Scarlatti trova nell'originalità stessa del suo sentire i nuovi elementi d'espressione; e se è vano perciò cercare le leggi della creazione, libera e insofferente di catene esteriori per sua felice natura, non si creda che il musicista, conscio della disciplina severa a cui deve sottomettersi, sia in grado di liberarsi dell'ammaestramento dei grandi che lo hanno preceduto. Per questo s'insiste tanto sulla cultura dei musicisti; l'immagine dell'artista che canta come un uccello fra le fronde, senza nessun'altra ragione che la gioia del suo stesso canto, è suggestiva, è poetica, è, nel suo aspetto simbolico, la celebrazione di un dono più che umano, tutto ciò che si vuole, insomma, ma tradisce la realtà con l'esaltazione romantica, ahimè, dell'incoscienza.

Splendido esempio di questa libertà e spontaneità di atteggiamenti conseguite attraverso un'assimilazione esperta e vigile, ci è offerto da Alessandro Scarlatti che porta nelle innumeri sue cantate la consapevolezza di stile quanto negli artisti minori può risolversi nella facilità degli accenti appena variati dal lieve mutarsi delle disposizioni psicologiche e sentimentali.

Questo, meglio si può comprendere volgendo l'attenzione ad uno degli aspetti più caratteristici della vita musicale del Seicento: a Roma, quando il giovane Scarlatti è alle sue prime armi, risuona il sarcastico lamento di Salvator Rosa, che l'arpa di una cantante attirasse più attenzione degli studi virtuosi:

Chiama Roma più gente alla sua udienda

L'arpa di una Licisca cantatrice

Che la campana della Sapienza...

Immensa è la produzione di questa lirica che s'aggira intorno ai temi suggeriti dal gusto del tempo: il mondo erotico e pastorale, idillico e sentimentale, fu uno dei vagheggiamenti più tipici del Seicento italiano. E il pubblico chiedeva, senza tregua, che la musica rendesse più dolce e più caldo il sentimento adombrato nella poesia.

Alessandro Scarlatti appare qui il dominatore di questo mondo: subito, precocemente, egli afferma la sua sensibilità nella nitidezza e nella chiarezza plastica delle melodie, mostrando non di rado di aver innato il senso dell'euritmia e della concisione; quelle fiorettature e quegli svolazzi che aduggiano tanta parte della lirica musicale e degli autori minori, qui appena fanno capolino. Il musicista, anzi, spesso incide con linee semplici e schiette le figure e i momenti delle agili rime: e stupisce di trovare talvolta tanta sobrietà, proprio nel secolo che nell'arte figurativa si creano i moduli decorativi, i

fronzoli, e nella moda i falpalà di gusto barocco. Lo Scarlatti, ancora, sa esprimere con delicatezza varia le situazioni sentimentali e arricchisce i temi che il verseggiatore talvolta ha potuto soltanto suggerire. Nella sua cantata infine trionfa il bel canto italiano: a questa purissima fonte bisogna tornare e impedire che molte musiche giacciono ignorate o riescano incomprese perchè troppo si trascura di riportarle ai nativi, originari accenti. Ci vuole studio amoroso per convincersi che nella storia dello stile vocale non ci possano essere offerti esempi più utili e più preziosi della lirica musicale di Alessandro Scarlatti. Ecco una ragione dell'enorme diffusione: le sue cantate obbediscono spontaneamente, tostochè vivano in musica, alle inflessioni più naturali dei registri vocali e, senza tema di esagerare, si può dire che ciascuna di queste arie scarlattiane contiene la somma delle esperienze più delicate e squisite che si possano accogliere in fatto di stile vocale.

Nella cantata scarlattiana infatti la voce, nella purezza del disegno melodico, è costantemente scoperta, anche perchè la parte strumentale d'accompagnamento non vuol essere di più di una semplice atmosfera tonale e armonica entro la quale risalti nettissima l'intonazione dei singoli suoni. La melodia è agile e snodata, ma negli esempi migliori l'ornamentazione superflua non si riscontra mai come elemento espressivo originario; il musicista si avvia più facilmente sulla strada rischiosa del virtuosismo vocale scopo a se stesso, quando, sottomettendosi alla tirannia dell'enfasi melodrammatica, sovraccaricherà le sue arie di trilli, gorgheggi e svolazzi inutili. Di quanto s'è detto, abbiamo una preziosa conferma nel giudizio di uno dei più grandi conoscitori che abbia avuto l'arte del bel canto italiano. Pier Francesco Tosi pubblicava nel 1723 il suo trattato famoso, intitolato « Opinioni de' cantori antichi e moderni », nel quale analizza con consumata esperienza tutti gli elementi sui quali dev'essere fondato lo studio del canto; or bene, nel terzo decennio del secolo che doveva celebrare il trionfo delle ugole più artificiosamente educate, risuonano parole ammonitrici ch'io voglio leggervi. Il Tosi si rifà, nel suo insegnamento, ai principi della vocalità secentesca e, prevenendo le obiezioni dei contemporanei, conclude: « Questa, a un di presso, era la scuola di que' professori che per ischerzo gl'inetti chiamano antichi. Osservatene esattamente le leggi, disaminatene con rigore i precetti, e se la prevenzione non v'ingombra l'intelletto vedrete ch'ella insegnava di intonare, di metter la voce, di far sentire le parole, d'esprimere, di recitare; di eseguir sul tempo, di variar sul moto, di comporre, e di studiare il patetico ove solo trionfa il gusto e l'intelligenza ».

L'arte vocale di Alessandro Scarlatti attentamente considerata nelle sue cantate sembra portare in sè i segreti di un accorto sfruttamento dei vari registri vocali, che via via sembra andare smarrito: non per nulla più

tardi, l'esagerata abilità portando l'artificio alle soglie del prodigio, toglieva forza e verità alla melodia, che diventava così un prezioso serto inanellato di gemme con bagliori di luce vivida, sì, ma fredda. L'arte scarlattiana si dimostra, così, radicata nella più profonda vocalità musicale italiana: se la cantata col suo minuscolo mondo, offriva modi varî alla creazione di perfetti capolavori, il teatro, sia pure con più pericolose seduzioni e con più rischiosa facilità di smarrimenti, doveva consentire il versatile spiegamento di una così formidabile forza creativa.

Nell'alta incarnazione compiuta dal genio di Claudio Monteverdi il dramma musicale era giunto alla spirituale fusione di due arti che, non soltanto per vanto di programma, poteva richiamarsi alla dignità dell'antico spettacolo tragico; ma verso la fine del Seicento questo splendido fiore della genialità italiana già si mostrava avvizzito. Nella stanca gara di tanti effetti decisamente volti all'eccitamento della sensazione isolata e scopo a se stessa, lo spettacolo s'era scenograficamente affidato allo stupore dell'occhio, cui poteva contrastare soltanto l'interesse provocato dal sensuale godimento sonoro dell'orecchio: ed ecco la musica ridursi a facile lusingatrice di un pubblico ormai diseducato ad un forte, virile sentire. Sembra ormai che musica e dramma abbiano rinunciato all'intima collaborazione che giustifica l'esistenza del melodramma; l'unità era gravemente scissa,

A tutti è noto con quale asprezza il musicista e patrizio veneziano Benedetto Marcello delineò questa decadenza di tono artistico nel suo « Teatro alla moda », che ci è rimasto come documento dei costumi teatrali di non effimero valore, pubblicato nel 1722, proprio alcuni anni prima della morte dello Scarlatti. Nel mettere beffardamente in rilievo tutti gli elementi di corruzione che si annidavano nel teatro musicale, è implicito il giudizio negativo sui musicisti del tempo: e sarebbe veramente singolare che nella riprovazione venisse coinvolta una tempra di indiscussa moralità artistica come Alessandro Scarlatti, se proprio la satira non pungesse quel costume contro il quale la vittoria del musicista siciliano si delinea dubbiosa nella riserva stessa del pubblico verso le grandi ultime opere scarlattiane. Di più, lo spirito meditativo di Benedetto Marcello, rinchiuso nei limiti di un'esperienza artistica settentrionale, sottolinea per necessità di polemica la mancanza di un genio teatrale a Venezia, allo scopo di render più penoso il confronto con la fioritura del secolo precedente, impersonata nelle indimenticabili figure di Monteverdi, Cavalli e Cesti.

Poichè gli ultimi decenni del Seicento e i primi del Settecento costitui-

scono una zona in gran parte buia a cui ancora non s'è rivolto il lume di una nuova investigazione stilistica, lo scritto di Benedetto Marcello fu considerato come la satira dell'opera settecentesca, mentre in realtà, tenuto conto delle date, si rivolge proprio a quel periodo in cui, sul malcostume descritto dal patrizio veneziano, luminosamente si affermano le alte qualità del genio scarlattiano. Il valore del quale non si potrebbe equamente apprezzare nell'attuazione di ideali drammatici in parte impopolari, se brevemente non udissero da questa schietta voce del tempo l'ironico commento alle condizioni del teatro allora alla moda.

Dal titolo stesso siamo avvertiti ch'esso è burlescamente da intendere come un — ecco le parole testuali — « Metodo sicuro, e facile per ben comporre, ed eseguire l'Opere Italiane in Musica all'uso moderno Nel quale si danno avvertimenti utili e necessari a Poeti, Compositori di Musica, Musici dell'uno, e dell'altro sesso, Impresari, Suonatori, Ingegneri, e Pittori di scene, Parti buffe, Sarti, Paggi, Comparse, Suggestori, Copisti, Protettori, e Madri di Virtuose, ed altre persone appartenenti al Teatro ». Una folla anonima di figure, che oggi a noi sembrano larve, forse indegne di tanto nobile sdegno, di tanto fervore di critica. Ma ai tempi del Marcello tali figure dominavano il gusto del pubblico — di quel pubblico di cui nella satira non si fa parola, quasi fosse immune da ogni peccato; mentre è evidente che il pubblico, elemento passivo quant'altri mai, s'identificava senza residuo in tutte le figure evocate, le quali anzi non erano, di quello, che un riflesso o una proiezione. Tali persone e tali vicende, con la loro grossolanità e con la loro mancanza di gusto, infastidivano un uomo di dottrina e di raffinatezza come Benedetto Marcello; alla lettura si resta colpiti dall'esattezza realistica della rappresentazione, che delinea con scabri, ma efficaci contorni, tutte le figure di quello sciamannato mondo teatrale.

Bastano alcuni brevi esempi, per capire il tono della satira duramente serbate sino alla fine, senza eccezione per nessuno; se parla di poeti-librettisti e di musicisti, la loro ignoranza è messa a ludibrio: « In primo luogo — dice il Marcello — non dovrà il Poeta moderno aver letti nè legger mai gli autori antichi Latini o Greci, imperciocchè nemmeno gli antichi Greci o Latini hanno mai letto i moderni... Chiamerà pertanto Dante, Petrarca, Ariosto, ecc., poeti oscuri, aspri e tediosi, e per conseguenza nulla o poco imitabili. Sarà bensì provveduto di varie moderne poesie delle quali prenderà sentimenti, pensieri e gl'interi versi, chiamando il furto lodevole imitazione... Non dovrà il moderno Compositore di Musica possedere notizia veruna delle regole di ben comporre, toltone qualche principio universale di pratica... Pertanto saprà poco leggere, manco scrivere, e per conseguenza non intenderà

la lingua latina, con tuttochè dovesse comporre per Chiesa, dove potrà introdurre sarabande, gigue, correnti, ecc., le quali chiamerà poi fughe, canoni; contrappunti doppi, ecc. ». Passando poi a discorrere del teatro, « non s'intenderà il moderno Maestro di musica punto di poesia; non distinguerà il senso dell'orazione: non le sillabe lunghe o brevi, ecc... Si guarderà poi di legger l'opera tutta per non confondersi, bensì la comporrà verso per verso... ». E così via, in questa impassibile successione di consigli a rovescio, dal principio alla fine.

Tali erano le condizioni del gusto operistico italiano in quegli ultimi decenni del Seicento nei quali appunto cade il periodo della prima attività dello Scarlatti. Le opere che vanno da *Gli equivoci nel sembiante*, ch'è del 1679, sino a *La caduta dei decemviri*, ch'è del 1697, mostrano per gran parte la sommissione alle forme che s'erano venute elaborando nell'Italia settentrionale segnatamente nella scuola operistica veneziana. L'indagine già avviata in questa direzione meglio confermerà nel futuro quella che sinora troppo materialisticamente s'è detta derivazione dello stile scarlattiano; ma è facile cadere qui in un pericoloso equivoco e cioè stabilire una dipendenza, ossia limitazione di valore artistico là dove si tratta evidentemente di esperienze tecniche e formalistiche indispensabili a tutti gli artisti durante il periodo formativo della propria personalità. Tali dipendenze vengono esteriormente ravvisate nel predominio che l'aria col da-capo ha nelle partiture scarlattiane, nell'uso di bassi ostinati, nello scarso sfruttamento dell'aria accompagnata dal basso continuo, nello stesso tematismo dell'aria, la cui struttura è tipicamente veneziana nella coordinazione di brevi incisi melodici; ed altri accenni tralasciamo, più o meno significativi.

Ma in realtà, se si confrontano le arie scarlattiane con quelle dei musicisti settentrionali che si dispongono dal Legrenzi sino a quel G. B. Bononcini che forse meglio d'ogni altro rappresentò il gusto della folla, diventandone appunto l'idolo pel suo fare melodico più disinvolto, è agevole ravvisare l'inconfondibile accento dello stile scarlattiano, di cui non è difficile, pur allo stato attuale delle conoscenze, definire con maggiore esattezza l'intrinseco valore formale, oltre gli incontestabili attributi di grazia, di eleganza e di soavità. Sotto queste approssimative designazioni psicologiche stanno dei valori espressivi che hanno dato un contenuto alla musicalità di tutto un periodo storico che prende luce e significato dalla personalità creatrice di Alessandro Scarlatti. Il quale è certamente il maggiore rappresentante di uno stile musicale che doveva essere superato nel corso del Settecento: di qui l'opposizione fra due tendenze di gusto nel seno stesso della scuola napoletana, che sono state diversamente valutate,

ma che sarebbe compito urgente della critica riportare, con ampia dimostrazione, all'esattezza dei termini storici.

Nell'immensa varietà delle arie drammatiche non di rado si possono cogliere accenti piacevoli, persino fraseggi melodicamente atteggiati secondo il gusto più sospirato e convenzionalmente patetico del tempo; ma nelle arie ove il musicista sembra più decisamente impegnato nell'espressione di uno stato d'animo, lo stile si raddensa in motivi esattamente articolati: l'ispirazione è fortemente individuata e non s'abbandona all'elasticità d'un disegno che, nel successivo gusto settecentesco, diventerà sin troppo largo ed accogliente. Uno spirito vigile modella la melodia con un senso di superiore disciplina e in questo consapevole equilibrio di libertà e di dottrina s'afferma il prestigio di maestro di Alessandro Scarlatti. Maestro agli italiani e agli stranieri che durante il Settecento lo ricordano come modello esemplare d'insuperabile efficacia: tutta l'Europa musicale, senza saperlo, venne a trovarsi nella scia del suo genio, anche se il gusto incostante dei vari pubblici tendeva ad allontanarsi più o meno rapidamente dalle sue musiche. Particolarmente significativa la voce dell'abate Ragueneau, che già nel 1702 poneva lo Scarlatti fra i migliori musicisti italiani contemporanei « qui charment toute l'Europe par leurs excellentes productions » e che hanno saputo eguagliare i loro predecessori Luigi Rossi, Giacomo Carissimi, Jacopo Melani, Giovanni Legrenzi, ecc., « dans une infinité d'ouvrages d'un caractère tout nouveau ». E il merito della creazione di questo nuovo carattere spettava a buon diritto ad Alessandro Scarlatti che, solitario, nel campo melodrammatico si ergeva di molte spanne al di sopra dei contemporanei, mentre in quello della musica strumentale più ricca era la schiera dei compositori originali, in cui, oltre allo Scarlatti stesso, eccellevano figure di primissimo piano come Bernardo Pasquini e Arcangelo Corelli.

Con lo Scarlatti il valore formale del melodramma settecentesco si afferma nell'unità dello stile dei singoli elementi che lo compongono. Cosicché a lui si pensa ogni volta che l'analisi ci conduce a penetrare nel significato stilistico che via via, per opera sua, hanno assunto l'aria col da-capo, il recitativo accompagnato dall'orchestra, la sinfonia iniziale dell'opera, tutte forme intese nella perfezione conseguita nelle grandi opere della maturità, da *La caduta dei dicemviri* (1697) sino alla *Griselda* (1721). Dalle disperse e talvolta contraddittorie esperienze della seconda metà del Seicento, lo Scarlatti è giunto ad una concezione drammatica di nitido rilievo, dalla quale poi si allontaneranno gli operisti troppo inclini a indulgere al gusto di moda; ma ad essa dovranno tornare musicisti di eccezionale temperamento drammatico come Nicolò Jommelli e Tommaso Traetta.

Non una delle più gravi accuse con cui satirici e teorici punsero e

biasimarono il melodramma settecentesco coglie l'arte scarlattiana: non l'unilaterale sviluppo del canto solistico perchè, a ricordare soltanto le opere migliori, l'*Eraclea* (1700) contiene un audacissimo esempio di dialogo a 7 voci, il *Telemaco* (1718) e la *Griselda* (1721) trii e quartetti vocali; non la supina e torpida adesione all'intreccio prescritto dei libretti del tempo, poichè osa mettere in musica col *Mitridate* (1707) un dramma senza scene amorose; non il trascurato adattamento della musica del testo letterario che viene invece non solo attentamente interpretato nelle superiori necessità drammatiche, ma anche sottilmente seguito nelle particolari inflessioni metriche e ritmiche; non l'impoverimento dell'orchestra, perchè si mostra un maestro dell'istrumentazione nelle sinfonie iniziali, che da lui vennero dette di tipo scarlattiano, e nella disposizione a « doppio coro » del *Telemaco* e nella diversità degli impasti usati con rara conoscenza degli effetti timbrici e pittoreschi; non l'inefficienza del recitativo, perchè tutta la sua opera è arricchita dalla più ariosa e melodiosa rigenerazione di un mezzo espressivo così vicino alla vita drammatica dei personaggi e pur divenuto peso inerte di aride parole; non l'indifferenza per altri fattori scenico-musicali come le danze e i balletti largamente usati nel *Ciro* (1712): elementi, questi e altri ancora, che tutti si riassumono nella dignità di un sentimento artistico sorretto da una prodigiosa musicalità, sensibilissima a sfumature e contrasti, nel gusto delicato del particolare e in quello vigoroso del quadro d'insieme a gran rilievo.

A ciò si aggiunga, e il cenno purtroppo dev'essere fugacissimo, un forte senso di religiosità, non soltanto espresso nei suoi splendidi oratorî, ma nella stessa serietà del lavoro, nella distinzione ispirata e suprema dell'arte sua tutta.

Ora noi, a distanza di più di duecento anni, nonostante le lacune nella conoscenza di un'opera sterminata, naturalmente desideriamo di determinare la posizione storica di Alessandro Scarlatti e soprattutto cerchiamo di sciogliere la contraddizione che avvolse l'arte di lui nei giudizi dei contemporanei e degli immediati successori, ai quali la sua personalità apparve bifronte: con una faccia rivolta al futuro, secondo gli elogi degli uni, con una faccia rivolta al passato, secondo le caute ma esplicite limitazioni degli altri.

Poca chiarezza alla comprensione dell'arte scarlattiana porterebbe la qualificazione di « barocca », anche se si volesse accettare il significato positivo che con scarsa utilità alcuni rappresentanti della moderna storiografia, specialmente tedesca, hanno voluto dare al termine. Per questo riguardo il sovvertimento terminologico non sembrava necessario, quando si fosse in-

teso sottolineare gl'inevitabili legami esteriori di un artista al prevalere di un gusto e di un costume sociale. Del senso del « meraviglioso » ch'è implicito nel barocco come elemento di stupore, derivante da una fredda ricerca di effetti appariscenti e vistosi, non credo si possano ravvisare espressioni significative se non in alcune trovate di più o meno portentoso virtuosismo, proprio del resto, seppure in forme ed atteggiamenti diversi, di tutti i tempi.

Nobile ed alta appare invece la concezione musicale del dramma: sotto questo aspetto Alessandro Scarlatti è artista d'incomparabile dignità, decisamente superiore a tutti i suoi contemporanei. Qualche timido lume, che il nostro desiderio vorrebbe più intenso e chiarificatore, trapela in alcune lettere indirizzate a Ferdinando, figlio del granduca di Toscana, il quale purtroppo non seppe reagire, per difetto di personale sensibilità, a quella cristallizzazione di giudizio che si veniva formando intorno allo Scarlatti, svelatamente considerato come artista di dottrina eccessiva e per conseguenza di difficile comprensione, e per di più incline ad espressioni gravi e patetiche. Dalla reazione del grande artista si capisce che sulla sua figura si amava gettare le ombre sgradevoli di un'uggiosa malinconia; ma egli osava confessare la sua « debolezza » al principesco mecenate, dichiarando di aver pianto durante la composizione di alcuni passi del *Tamerlano*, libretto fornitogli da Silvio Stampiglia, che non possedeva peraltro qualità letterarie e drammatiche eccezionali. Ma in questa confessione è tutta la dignità consapevole dell'artista in un ambiente di mezze figure, che rimpiangono i più facili godimenti perduti proprio per opera di un compositore innegabilmente geniale, ma ahimè troppo gravemente pensoso della sua arte. Cosicché nell'opporsi all'esagerazione di certi malcauti interpreti, scorgiamo nelle parole dello Scarlatti un'ombra di amarezza, di risentito puntiglio: nel 1705, in occasione del *Lucio Manlio*, egli acutamente richiamava l'attenzione del granduca Ferdinando, suo precario mecenate, sui principi fondamentali ai quali con rigore doveva richiamarsi l'interpretazione delle sue musiche: « Dove è segnato grave, non intendo malinconico; dove andante non presto ma arioso, dove allegro non precipitoso; dove allegro, tale che non affanni il cantante nè affoghi le parole. Dove andante lento, in forma che escluda il patetico ma sia un amoroso vago, che non perda l'arioso ed in tutte le arie nessuna malinconia ». Esplicito ammonimento contro il disequilibrato volgersi degli interpreti a movimenti or precipitosi, or patetici per superficiale vaghezza di contrasti; rivelatrice, poi, l'esclusione del patetico, quale indice pericoloso di generico ed effuso sentimentalismo, non molto lontano dai languori dell'imminente e stilizzata galanteria settecentesca. Sorvolando su altri pur tipici elementi, basterebbe la forte, umana drammaticità del recitativo scarlattiano per elevare l'autore su di un piano di superiori aspirazioni affatto condivise

dai contemporanei e per fornir la riprova di una rara ed attenta interpretazione dei sentimenti nettamente individuati nel loro drammatico svolgimento, oltre l'astrattezza e l'oggettivismo del « tipo » psicologico a cui normalmente ancora si volgeva la sopravvivente concezione cartesiana dell'arte. E nemmeno insisterei troppo sulla definizione che lo Scarlatti ebbe a dare della musica, come « figliuola della matematica », da considerare non più di un omaggio, e tutt'altro che impegnativo, alle dominanti correnti culturali del tempo non peranco rinnovate dal genio allora in formazione di Giovanni Battista Vico.

Di fronte al processo di rapida semplificazione che si svolse durante il Settecento, Alessandro Scarlatti appare il genio che nella complessità della sua multanime creazione rappresenta la forza sicura di chi provvede a coordinare le varie possibilità dell'opera in musica in un tutto drammatico equilibrato e armonioso. Alcuni successori dovettero guardare a lui con reverente ammirazione, non disgiunta da una certa melanconica rassegnazione per l'unilateralità espressiva che il nuovo gusto musicale imponeva col predominio assoluto dell'aria. Eliminato o ridotto in sottordine ogni altro elemento, lirismo, drammaticità, comicità: tutto doveva esprimersi nell'unica possibilità dell'aria, dell'effusione melodica. E come nella rappresentazione la melodia parve diventare l'unica espressione musicale, oasi isolata nel deserto dei recitativi secchi, ben presto il gusto non mai appagato di frasi larghe, piacevoli, effuse, determinò l'assenza di un più facile, più effeminato stil nuovo, in contrasto con la robusta architettonica melodia dello Scarlatti.

E si parlò così di dottrina, di compassatezza, di mancanza di abbandono, di vagheggiamenti attardati di uno stile contrappuntistico ormai vecchiotto. Il fatale equivoco, sempre ricorrente, di giudicare l'arte e il gusto di un creatore secondo il canone di un'arte e di un gusto dissimili si risolvette in un'apparente ammirazione, in un reale disinteresse per la musica scarlattiana. Alla commozione che un attento disporsi verso il profondo, incisivo, architettonico linguaggio scarlattiano produceva nell'animo degli ascoltatori si preferì il facile abbandono alle liquide piacevolezze canore, deliziose nei migliori, ma tosto superficiali, edonistiche, esteriormente compiacenti di sè, nella pleiade degli imitatori.

Nella creazione della musica scarlattiana, nonostante audacie e raffinatezze d'invenzione, era sempre presente per spontanea chiarezza di visione, lo spirito dell'artista alacre e vigilantissimo. Fra le parole che di lui ci son rimaste, vogliamo ancora ricordarne alcune che rivelano la schiettezza della sua tempra; quando dagli allievi era richiesto delle ragioni su cui fondava l'altissimo giudizio su musiche sottoposte al suo esame, non adduceva motivi dottrinari, ma « perchè fa buon sentire » egli diceva. « Perchè fa buon

sentire » è qui da intendere come un simbolo di verità semplice, cordiale e umana.

Un ritorno, da più parti con urgenza auspicato, ad Alessandro Scarlatti non dev'essere un compiacente, effimero tentativo della moda, ma una comprensione consapevole, nel forte tempo che noi viviamo, dell'arte sua, che aduna in splendida armonia gli accenti dolci e robusti della musica italiana, immortale linguaggio dell'anima.

LUIGI RONGA

Dalle « Celebrazioni dei Grandi Siciliani ».

CURIOSITA' SCARLATTIANE

LE PRIME OPERE DI SCARLATTI

La prima opera di Alessandro Scarlatti, rappresentata a Roma in casa Contini nel febbraio del 1679, quando l'autore aveva appena 19 anni, ha per titolo « *Gli equivoci nel sembiante* », su libretto di Domenico Filippo Contini. Di questo libretto riproduciamo la graziosa incisione che precede il frontespizio.

L'opera, di carattere pastorale, svolge il tema classico dello scambio fra due gemelli, trattato con grazia e freschezza. Ebbe grande successo, tanto che fu replicata lo stesso anno a Bologna. Ma la prova più evidente di questo successo, è nella prefazione del libretto dell'opera successiva di Scarlatti, su versi di Felice Parnasso, intitolata « *L'onestà negli amori* », rappresentata il 6 Febbraio 1680 nel Teatro Bernini, per interessamento della Regina Cristina di Svezia.

Nella prefazione del suddetto libretto è scritto: « La composizione della musica è « del Sig. Alessandro Scarlatti, detto il siciliano, Maestro di Cappella della Regina di « Svezia, virtuoso che altre volte ha meritato i tuoi applausi, per lode del quale basterà il dire, che nella primavera della sua età ha cominciato dove molti della sua « professione si pregierebbero di finire ».

Inoltre a p. 62 del libretto, si leggono i seguenti versi che dicono due personaggi:

S. - *In musica l'ha posta un siciliano.*

B. - *Ah! sì, quel giovanotto; oh piano, piano,
Questi è quel che compose un anno fa
Quell'opera che tanto intorno va.
Son le canzoni belle, nove e varie,
Ma, dicono, che ha portato
Fin dai confin della Cristianità
Un sacco pieno d'arie.*

S. - *Credo che tutta sia malignità.*

B. - *Ma queste che farà?
Dove mai l'haverà?
Verranno dall'Arabia in verità....*

L'onestà negli amori fu rappresentata a Vienna nel 1681 col titolo: *Amor non vuole inganni*, e poi a Siena nel 1796, al teatro dei Rozzi, con delle arie aggiunte del

senese Fabbrini. Di questa edizione riproduciamo il libretto, che è dedicato al Cardinale Flavio Chigi, nipote di Alessandro VIII.

SCARLATTI E QUANTZ

Giovanni Quantz, Maestro di flauto di Federico il Grande e autore di un « Trattato sull'arte di suonare il flauto », nel 1724 venne in Italia al seguito dell'ambasciatore di Polonia e studiò col Gasparini. Trovandosi a Napoli, volle conoscere Alessandro Scarlatti, e pregò Hasse che era suo allievo, di presentarlo al Maestro. Il quale non aveva voglia di vedere il flautista. « Figlio mio — diceva Scarlatti — voi sapete che non posso sopportare i suonatori di strumenti a fiato, perchè essi vanno sempre fuori tono ». Ma il flautista fu ricevuto ugualmente. « Scarlatti — come riferisce il Quantz stesso — si lasciò sentir suonare il clavicembalo, che suonava magistralmente se bene non avesse l'agilità di suo figlio. Dopo egli accompagnò un a solo, suonato da me. Io ebbi la grande fortuna di riuscirgli simpatico e per me compose un paio di sonate per flauto ».

Il Quantz aggiunge che Scarlatti aveva composto una grande quantità di opere, 200 messe e altra musica da chiesa. E che un signore napoletano possedeva quattromila pezzi composti da lui, in gran parte Cantate a una voce, di molte delle quali egli stesso aveva scritto le parole.

Il Dent giustamente osserva che quanto riferisce il Quantz circa il numero delle messe, non può essere preso sul serio, poichè non è possibile che se ne siano perdute 190. Ma la stessa esagerazione è una prova della fama leggendaria di cui godeva il Maestro negli ultimi anni della sua vita.

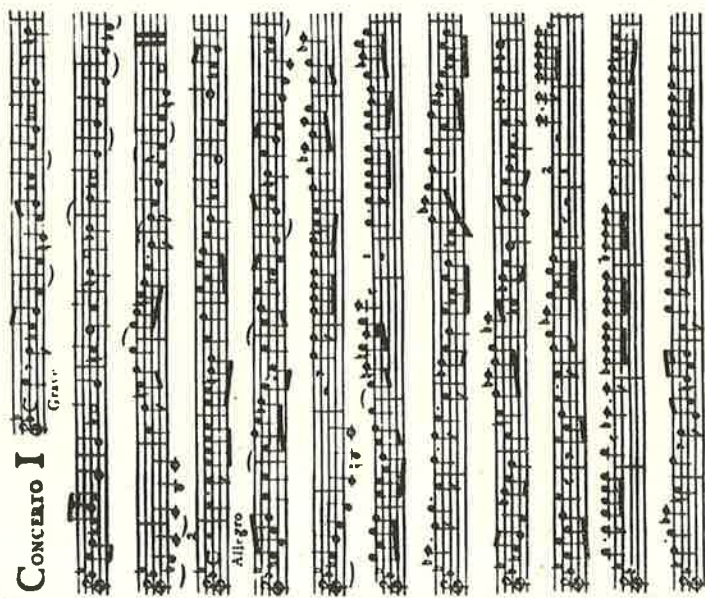
I CONCERTI DI ALESSANDRO SCARLATTI

I concerti di Alessandro Scarlatti di cui pubblichiamo in facsimile il frontespizio e la parte del primo violino, furono stampati in Inghilterra da Beniamino Cooke ai primi del secolo decimottavo. Ma quando furono composti — osserva il Burney — non è facile scoprire. Come ha ricordato il Newton in uno scritto intitolato *The english cult of Domenico Scarlatti* (Music. and. Letters, Aprile 1939) nell'ultima pagina di una partitura manoscritta esistente al *British*, intitolato *VI Concerti per archi*, si trova una lettera del Cooke, che dice: « Caro B. Jonny, queste composizioni non sono d'altri che « di un Maestro come Alessandro Scarlatti, e io desidero che non comunichiate questo « a nessuno, trattandosi di cose di gran valore. Londra 18 Ottobre 1740 ».

Il Dent sospettò che questi concerti fossero ridotti dal Cooke, ma nella famosa

VIOLINO PRIMO CONCERTINO

CONCERTO I



VI. CONCERTOS
in Seven parts, for two *VIOLINS*
& Violoncello & Basso
With two *VIOLINS* more
a Tenor & Thorough Bass
Compos'd by
Sig.^r Alexander Scarlatti

Published by Kin. Majesty's Royal Licence

London

Printed for W. fold by Deaf Cook at the Golden Harp in Newstreet Cor. Gard

Frontespizio e parte di Violino dei Concerti di A. Scarlatti

collezione Santini, si ritrovano quattro di questi Concerti col titolo: « *Sonata prima a quattro*, due violini, violetta ecc.,senza cembalo, ecc. (Dent, *The Earliest string Quartet*. Montley Mus. Rec. Nov. 1903).

« Questi concerti — osserva il Burney — sono forse troppo gravi per poter essere eseguiti altrove che in chiesa, ma le fughe, le armonie e le modulazioni, sono molto belle ». E noi aggiungiamo che non ci sembrano inferiori a quelli di Corelli.

Di questi concerti il I, III e IV sono in quattro movimenti, il II, IV e V in tre.

Il primo è stato stampato recentemente dallo Schering, il terzo da Lanzewski.

SCARLATTI E CORELLI

Alessandro Scarlatti ebbe occasione di avere frequenti rapporti con Arcangelo Corelli, di pochi anni più anziano di lui. I due musicisti avevano per comune amico il Cardinale Pietro Ottoboni ed erano stati accolti nello stesso giorno in Arcadia. I loro rapporti non possono essere stati che cordiali. Ma il Burney nella sua « *Storia della musica* » riporta un curioso episodio che sarebbe stato raccontato da Geminiani, discepolo di Corelli e degno, secondo il Burney, di ogni fede.

Recatosi a Napoli per invito, della corte, Corelli dovette suonare in un'opera composta da Scarlatti, che era Maestro della Real Cappella. Per inesperienza, come avrebbe detto il Geminiani, Scarlatti aveva scritto un passo per violino troppo astruso e difficile, che saliva ad un certo punto fino al *fa* sopracuto. Arrivati a questo passo, Corelli commise un errore, senza riuscire a riprendersi e non è a dire quanto fu sorpreso sentendo Petrillo, il primo violino napoletano e gli altri violinisti eseguire con disinvoltura il passo che l'aveva sconcertato. Seguiva dopo un'aria in *do minore*, che Corelli attaccò in maggiore. « Ricominciamo » disse Scarlatti con dolcezza. Corelli ricominciò in maggiore, così che Scarlatti fu costretto a richiamarlo e a rimmetterlo in carreggiata. Il povero Corelli fu così mortificato da quest'affronto e della cattiva figura che si immaginava di aver fatto durante il suo soggiorno a Napoli, che se ne tornò a Roma « insalutato ospite ».

L'opera che avrebbe provocato questi incidenti è, secondo il Fétis, *Laodicea e Berenice*, dove si trova effettivamente al secondo atto un passo di violino anche più esteso verso l'acuto di quanto non dica Burney, (raggiunge non solo il *fa* ma il *si* sopracuto). Ora, come osserva il Pincherle, che nel suo libro su Corelli riporta il passo, questo, lungi dall'essere scritto con imperizia, denota una perfetta conoscenza dello strumento. Inoltre la data dell'incidente non sarebbe, come dice il Burney, il 1708, anno in cui Scarlatti era a Roma il 1701, anno in cui l'opera fu rappresentata a Napoli.

Il Burney riferisce inoltre che al tempo della più grande gloria di Corelli, Geminiani domandò a Scarlatti la sua opinione. Scarlatti rispose che egli non vedeva nulla di particolarmente notevole nelle sue composizioni, ma che era stato colpito dalla maniera con cui suonava i suoi concerti e dalla sua abilità di dirigere l'orchestra, la cui rara precisione dava ai concerti un effetto sorprendente sia per l'occhio che per l'orecchio; poichè, aggiungeva Geminiani, Corelli giudicava indispensabile all'insieme, che tutti gli archi avessero la stessa disciplina e tutti fossero insieme tirati o spinti nello stesso senso. Tanto che, nelle prove che precedevano regolarmente ogni esecuzione in pubblico dei suoi concerti, egli fermava immancabilmente l'orchestra, alla vista di un solo arco dissidente.

ALESSANDRO SCARLATTI IN ARCADIA

Come si rileva dall'*Arcadia* dell'Ab. Crescimbeni (Roma 1711), Alessandro Scarlatti fu ricevuto fra gli Arcadi il 26 aprile 1706, col nome di *Terpandro*, insieme ad Arcangelo Corelli: *Arcomelo*, e Bernardo Pasquini: *Protico*. E nel libro VII^o, Prosa V^a, il Crescimbeni così descrive l'« Accademia di musica fatta dalle ninfe » nella Capanna di Metaureo (l'Ab. Domenico Riviera) sita nei pressi di Porta S. Paolo.

«Avendo Terpandro con suoi compagni ordinato quanto era d'uopo alla bisogna, « incominciò Arcomelo la musicale festa con una di quelle bellissime sinfonie fatte nella « nobil capanna dell'acclamato Crateo (il Card. Ottoboni) e poi pubblicare nel mondo « con tanta sua gloria..... ».

« Dopo ciò trasse Terpandro dallo zaino alcune canzoni per musica, e verso la brigata così favellò: « Voglia Iddio che la musica di queste canzoni sia per arrecarvi « quel diletto, che i versi vi arrecheranno, il compositore dei quali qui si ritrova ed è « grandemente da me venerato... ». « Non vorrei, disse allora Tirsi (l'Avv. G. B. Felice « Zappi, imolese), che questo foss'io ». E continuò dicendo che i suoi componimenti fatti solo per la musica non erano confacevoli al gusto dei letterati. Terpandro replicò osservando come egli all'improvviso facesse quello che gli altri facevano male con comodo. Infine « ricercando Protico sonoro gravicembalo, che ad altri minori strumenti « dava regola e norma, si udì soavissima voce cantare i versi che seguono »:

*Dunque o vaga mia diva
Voi mi gradite men, perchè in sembante
pallido mi vedete? ecc.*

Ascoltata ed acclamata la composizione, dopo che fu eseguita una sinfonia, messosi al gravicembalo lo stesso Terpandro, due novelle voci eseguirono la cantata: *Daliso* e *Silvio*:

*Vorrei un zeffiretto
che andasse alla mia bella
a dir così... ecc.*

La cantata ebbe non minore effetto della prima. E mentre si eseguivano altre musiche strumentali, Terpandro, sebbene fosse al gravicembalo, aveva notato come Tirsi durante la musica era rimasto pensoso e raccolto. Finito il concerto, rivolgendosi a lui disse: « Se indovino la ragione del vostro raccoglimento, che cosa mi donate? » E Tirsi: « Vo' donarvi ciò che ho pensato ». E avendogli Terpandro detto che egli pensava alla composizione di un'aria, Tirsi dovè mantenere la promessa e recitò i versi di un'aria che cominciava:

*Dolce udir sull'erbe assiso
pastorello e pastorella...*

« Appena Tirsi si ebbe terminata la recita, che Terpandro con prontezza veramente

« stupenda, si mise a trascrivere i recitati versi sulla musica ». Eseguita la quale furono costretti gli esecutori a ripetere e a produrre altro.

Poichè Tirsi resisteva, la consorte Aglaura (Faustina Maratta, la bellissima figliuola del pittore) lo pregò ed egli allora recitò i versi seguenti:

*Amor con me, con voi
partire i pregi suoi
si prese gioco.
A voi diè lo splendor
a me tutto l'ardor
del suo bel foco.*

« Piacque oltre ogni credere a tutti il gentile scherzo di Tirsi. Ma Aglaura, costretta a sentire il riverbero del rossore, si dichiarò che aveva imparato a non pregarlo più in quelle che egli non faceva volentieri. Restava intanto ognuno sopraffatto in « vedere come mai gareggiassero quei due sì eccellenti maestri l'uno di poesia e l'altro « di musica ».

Infine la brigata si radunò a cena nella Capanna di Metaureo.

ALESSANDRO SCARLATTI, TEORICO

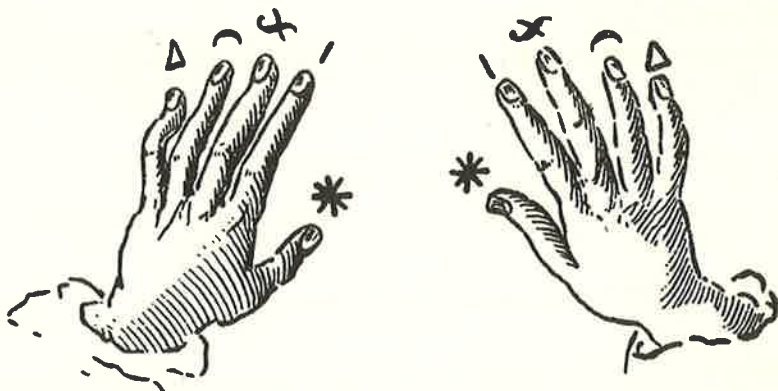
Nella Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Maiella di Napoli esiste un manoscritto di 28 pp. in folio, e di 12 esempi musicali, intitolato: « Discorso di musica sopra un caso particolare in arte, del Cav. Sig. Alessandro Scarlatti, maestro della Real Cappella di Napoli, 1717 ». Questo scritto fu compilato in occasione di una disputa tra due compositori spagnuoli sull'impiego che uno di essi aveva fatto di una doppia dissonanza di 2^a e di 9^a in una delle sue musiche. Scarlatti era stato preso per giudice. La dissertazione fu scritta per risolvere le difficoltà, e il giudice dimostra una rara destrezza di analisi. « Ma — osserva il Fétis — da accorto italiano, trovò modo di dispensare degli elogi, senza pronunciarsi fra i due contendenti ».

Dalle « Regole per principianti », un trattato anche questo manoscritto, che si trova a M. Cassino, sul modo di armonizzare il basso, riportiamo due precetti, il primo dei quali riguarda l'accordo che accompagna il sesto grado discendente della scala (accordo che sarà chiamato di sesta napoletana).

« E' da notare — dice Scarlatti — che per bella maniera di sonare (e questo è nello stile di chi scrive nello presente libro), tutte le volte che accade la consonanza di 6^a maggiore, si aggiunge la 4^a sopra la 3.^a di detta consonanza, perchè fa bel sentire, oltre di essere preparata dalla 5^a nota del basso susseguente, quando questo discende per un tuono; ma quando ascende, non si aggiunge detta 4^a, come si è detto ».

« E' da notarsi similmente che per modo grato di sonare, tutte le volte che si fanno cadenze o pure movimento del basso di 4^a in su o 5^a in giu, alla 3.^a maggiore della nota del basso ch'è per muoversi di detta maniera, vi si aggiunge la 7^a minore, perchè fa buon sentire ».

Riproduciamo infine, un disegno già pubblicato da A. Casella nel volume *Il Pianoforte*.



« Per ben principiare a sonare et al nobile portamento delle mani, si avverte al discepolo studioso di ponere le dita in quelli segni che vengono accennati dalle mani. » Del Signor Cavaliere Alessandro Scarlatti Primo Maestro della Real Cappella di Napoli. Nella prima pagina di questo libro, si trovano le seguenti ditekigiture, dalle quali risulta che il pollice non si passava che scendendo colla mano destra e salendo colla sinistra:

mano destra

(*) 1 (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) (50) (51) (52) (53) (54) (55) (56) (57) (58) (59) (60) (61) (62) (63) (64) (65) (66) (67) (68) (69) (70) (71) (72) (73) (74) (75) (76) (77) (78) (79) (80) (81) (82) (83) (84) (85) (86) (87) (88) (89) (90) (91) (92) (93) (94) (95) (96) (97) (98) (99) (100)

mano sinistra

(Δ) (Δ) (Δ) (Δ) (Δ) (Δ) (Δ) (Δ) (Δ) (Δ) (Δ) (Δ) (Δ) (Δ) (Δ) (Δ)

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14) (15) (16)

UNA LETTERA DI ALESSANDRO SCARLATTI A FERDINANDO DEI MEDICI

Crediamo interessante riprodurre in fac-simile la famosa lettera in cui Alessandro Scarlatti parla del figliuolo Domenico.

Alessandro Reale

Domenico mio figlio si porta col mio Cuore humilmente a piedi di
V. A. Reale in attenzione del debito della mia e sua profonda
osservanza ed umilissima servitù. Io l'ho staccato a forza
da Napoli dove benire l'auguro luogo il suo talento non erit
talento per quel luogo. L' allontanano anche da Roma sperando
ma non ha certo per accoglier la Musica Reale in una monarca.
questo figlio che è un' Agnello in son crepuscolo che non deve
star' chiuso nel nido: ed io non deuo impedire il volo.

Con l'occasione che passo di qua per Venezia il Virgilio
Nicolino di Napoli, ho stimato accompagnarlo seco e scortato
dalla sua ista abilità (il molto, ammirando Doppo che potè es-

ser meo a parte d' goder l'onore d' seruire personalmente V. A. Alte.
spendo orma tre anni) via, quasi ramingo, ad incontrar quelle occasioni
che uoranno presentargli per esser conosciuto, e che in uano oggi s'at-
tendono in Roma. Io intendo, che prima ch'egli s'insti a far Cammino,
per incontrar ventura, s'esponga a piedi d' V. A. Alte., ne prenda, ed esegui-
sca gl' alti cuncti Cenni come il suo, e mio più Grande, alto Signore,
elementissimo Padrone e Benefattore. È gloria, onore, e vantaggio
mio, e suo, che il Mondo ci conosca per humilissimi Seruitori d' V. A. Alte.
questo riflessione cressa il mio spirito, e mi fa sperare ogni ottimo
evento al Pellegrinaggio d' questo Figlio, che hauendolo raccomandato
alla Providenza, e Protezione diuina, come sono principio d' tutto il

Bene, immediatamente per me farò la mie humilissime suppliche
all' alto potentissimo Patrone d' V. A. Alte., a cui l' humile tale
qual io, che col più profondo rispetto e ossequio m' inchino co-
me per me il caso d' marcia
Di V. A. Alte.

Roma 20 Maggio 1581

humilissimo, deuotissimo, e obligatissimo Seruitore
Alessandro Scarlato

SCARLATTI IN UNA SATIRA VENEZIANA

Alessandro Scarlatti fu a Venezia nel 1707 per mettere in scena il *Mitridate Eupatore*, che il Dent considera come una delle sue migliori opere. « G.S. Bach, dice l'illustre critico, nei momenti suoi più felici ha appena superato il dignitoso recitativo: « O Mitridate mio » seguito dalla magnifica Aria: « Cara tomba » dell'atto IV ».

A Venezia, dove trovavasi il figliuolo Domenico, che studiava con Francesco Gasparini, e G. F. Haendel, Scarlatti compose anche una cantata in dialetto veneziano.

In quel tempo apparve una satira che fu pubblicata in parte dal Frati, nella *Riv. Mus. Ital.* (V. XXII, p. 560).

Di questa satira che si trova nella Bibl. dell'Università di Bologna crediamo opportuno di pubblicare le prime strofe, che valgono a dare un'idea dell'ambiente, degli umori e dei pettegolezzi del tempo, e a delineare, sia pure in modo caricaturale, la grande figura del Maestro, che doveva avere con ragione un alto concetto di sè.

dove soglion porsi i matti.
e sia chiuso in una gabbia
a chi biasma lo Scarlatti
Venga il canchero e la rabbia

Come mai d'huomo sì dotto
non si può dir tutto il bene,
il cui stil reso è incorrotto
dalle stille d'Ippocrene?

Io però nello stimarlo
mi conformo a tutto il mondo,
che nel solo rimirarlo
lo dichiaro Orfeo secondo.

Sarei detto e non a torto
ignorante e malizioso,
se mandassi un pensier torto
contro un huom sì virtuoso.

Gasparini abbi pazienza
e con Lotti, con Coletti
questo è già la quint'essenza
dei maestri più perfetti.

E se a me non lo credete,
deh credetelo a lui stesso,
l'ascoltate e sentirete
sua virtù toccar l'eccesso.

Nell'udir l'opera intera
che d'Eupatore egli fa
ogni pietra et ogni fera
sembra mossa e a lui sen va.

Che sia musica soave
spirti rei negar nol ponno,
se negli occhi a chi non l'have
introduce un dolce sonno.

La satira continua per altre 29 strofe assai meno interessanti di quelle riportate.

L'EPITAFFIO DI ALESSANDRO SCARLATTI

Alessandro Scarlatti è sepolto a Napoli nella Cappella di Santa Cecilia, nella chiesa di Santa Maria di Montesanto. E sulla sua pietra tombale è la seguente epigrafe, dettata dal Cardinale Ottoboni, l'amico e il mecenate di Arcangelo Corelli.

HEIC - SITVS - EST
EQVES - ALEXANDER - SCARLACTVS
VIR - MODERATIONE - BENEFICENTIA
PIETATE - INSIGNIS
MVSICES - INSTAVRATOR - MAXIMVS
QVI - SOLIDIS - VETERVM - NVMERIS
NOVA - AC - MIRA - SVAVITATE
MOLLITIS
ANTIQVITATI - GLORIAM - POSTERITATI
IMITANDI - SPEM - ADEMIT
OPTIMATIBVS - REGIBUSQ.
APPRIME - CARVS
TANDEM - ANNOS - NATVM - LXVI - EXTINXIT
SVMMO - CVM - ITALIAE - DOLORE
IX KAL^{AS} NOVEMB^{RIS} CIOIOCCXXV
MORS - MODIS - FLECTI - NESCIA

La prima volta che accanto al nome di Scarlatti appare il titolo di Cavaliere, è nel libretto del *Carlo re d'Alemagna*, rappresentato a Napoli nel 1716. Probabilmente gli fu concesso questo titolo, avendo composto nello stesso anno la *Serenata* (delle Stagioni) per la nascita dell'Arciduca Leopoldo.

A. Scarlatti, nato il 2 maggio 1660, aveva alla sua morte 65 anni compiuti.

SCARLATTI E MOZART

A dare un'idea riassuntiva dell'opera di Alessandro Scarlatti, a definire la sua importanza e a stabilire nel modo più chiaro ed efficace il posto che essa occupa nella storia della musica, riportiamo la chiusa dell'articolo scritto dal Dent per il « Dizionario » del Grove.

« Alessandro Scarlatti è realmente il fondatore di quel linguaggio musicale del quale si sono serviti i compositori classici per esprimere i loro pensieri fino alla fine del periodo viennese. Sviluppo tematico, equilibrio della frase melodica, armonia cromatica: tutti gli artefici che il secolo decimosettimo aveva introdotti come tentativi, sono da lui adoperati in un tessuto unito e morbido, che raggiunge la perfezione in colui che, se bene non avesse mai conosciuto il suo vero maestro, fu tuttavia il suo migliore discepolo: Mozart ».

* * *

Basso De Bono.

Motivae.

David M.

1. *Movere mei Deus cunctis impioribus vindicta tuam.*

2. *et cunctis peccatoribus.*

3. *et a delictis meis libera me.*

4. *Domine propitiussime libera a peccatis.*

5. *et iniquitatibus meis libera a peccatis.*

6. *fac cor meum deus.*

7. *in terra et caelestia laudem et gloriam tuam.*

8. *Adagio et cunctis peccatoribus.*

9. *Adagio et cunctis peccatoribus.*

10. *Adagio et cunctis peccatoribus.*

D O M E N I C O S C A R L A T T I

Domenico Scarlatti nacque a Napoli il 26 ottobre 1685 da Alessandro e da Antonia Anzalone e fu tenuto battesimo nella chiesa di Montesanto, dove è sepolto il padre, da Donna Eleonora del Carpio, Principessa di Colobrano, e da Don Domenico Mario Carafa, Duca di Maddaloni. Compì gli studi musicali col padre che era maestro della Real Cappella, e nel 1702 lo accompagnò a Firenze alla corte del Granduca di Toscana, il cui figliuolo Ferdinando, appassionatissimo di musica, aveva fatto costruire un teatro nella villa di Pratolino, per cui Alessandro scrisse delle opere. Tornato a Napoli dopo quattro mesi, mise in musica nel 1703 la sua prima opera: *Ottavia ristituita al trono*, su libretto dell'abate d. Giulio Convò. Nel 1704 rifece l'*Irene* del Pollaroli, scrivendo 33 delle 54 arie esistenti a San Pietro a Maiella. Nel 1705 seguì il padre a Roma, ma da Roma Alessandro lo mandava a Venezia, affidandolo alle cure di Francesco Gasparini, l'autore del famoso trattato *L'Armonico pratico al cembalo*.

« Io l'ho staccato a forza da Napoli », scriveva Alessandro a Ferdinando di Toscana « dove, benchè avesse luogo il suo talento non era talento per quel luogo. L'allontano anche da Roma, perchè Roma non ha tetto per accogliere la musica che ci vive mendica ». (A Roma infatti, sotto il pontificato di Innocenzo XII erano stati soppressi i teatri, mentre Venezia si poteva ben dire la Holliwood del '700). « Questo figlio » aggiungeva Alessandro « che è un'aquila cui son cresciute le ali, non deve star oziosa nel nido; ed io non devo impedirle il volo ». Nè si può dire che l'affetto facesse velo al giudizio paterno. Della sua prodigiosa valentia di esecutore è una curiosa e interessante testimonianza quella di Thomas Roseingrave, un musicista inglese, che, venuto a studiare in Italia, lo conobbe verso il 1708 a Venezia. Il Roseingrave raccontava al Burney, autore della famosa *Storia della musica* che non appena arrivato a Venezia, era stato invitato come straniero e come musicista ad un'accademia in casa di un nobile, e pregato di dare un saggio della sua valentia sul clavicembalo. Poco dopo un giovane dall'aspetto serio, vestito di nero e con parrucca nera, che sedeva in un angolo della sala tranquillo e attento, fu pregato a sua volta di mettersi al cembalo. Non ap-

pena questi cominciò a suonare, diceva il Roseingrave, sembrò come se mille diavoli fossero allo strumento, poichè non aveva mai sentito prima passaggi ed effetti così strabilianti. E l'esecuzione sorpassò talmente ogni sua aspettativa ed ogni possibile perfezione che, se fosse stato costretto a gareggiare con un simile competitore si sarebbe piuttosto fatto tagliare le dita. Avendo domandato il nome di così straordinario virtuoso, gli fu risposto che era Domenico Scarlatti, figliuolo del celebre cavalier Alessandro. Il Roseingrave aggiungeva che, dopo questo incontro, restò un mese senza poter toccare il clavicembalo.

A Venezia, oltre il Roseingrave, che doveva restare suo fedele amico, editore ed esecutore delle sue composizioni, Scarlatti conobbe Haendel, suo coetaneo, che vi si recava per la seconda volta nel 1707. Tutti e due si ritrovarono poi l'anno seguente a Roma, che era il centro musicale più importante dopo Venezia, dove vivevano Pasquini, Corelli e Alessandro Scarlatti. Ivi sarebbe avvenuta la famosa gara, fra Haendel e Scarlatti, nel palazzo del Cardinale Ottoboni, nella quale il primo sarebbe risultato vincitore sull'organo, l'altro sul clavicembalo. Intanto Scarlatti diventava Maestro di Cappella della Regina Maria Casimira di Polonia, che aveva per segretario il poeta Carlo Sigismondo Capeci, in Arcadia Metisto Olbiano, e che nella sua dimora a Palazzo Zuccari, sulla Trinità dei Monti, aveva fatto costruire un teatrino domestico. Per questo teatro Scarlatti compose ininterrottamente dal 1708 al 1714 opere e cantate tutte su versi del Capeci.

Nel 1714, dopo la partenza della Regina da Roma, Scarlatti compose un *Applauso genethiaco alla Reale Altezza del Signor Infante di Portogallo*, da eseguirsi nel palazzo dell'eccellentissimo Marchese di Fontes, ambasciatore straordinario della Maestà portoghese al Pontefice (nel libretto, Scarlatti è detto Maestro di Cappella di Sua Eccellenza). La cantata è importante perchè documenta e spiega i rapporti di Scarlatti con la Corte di Portogallo dove doveva recarsi più tardi. Nel Natale dello stesso anno, compose una cantata « da recitarsi nel Palazzo Apostolico » scritta da F. M. Gasparri, tra gli arcadi Eurindo Olimpico. Intanto si era riaperto il Teatro Capranica e in esso, il carnevale del 1715, Scarlatti faceva rappresentare un *Amleto*, su libretto di Zeno e Pariati, che era stato già messo in musica a Venezia nel 1705 dal suo maestro Gasparini. E gli intermedî dell'opera erano costituiti da *La dirindina*, farsetta di Girolamo Gigli.

Nello stesso anno era succeduto a Tomaso Baj come maestro della Cappella Giulia alla Basilica Vaticana. A questo periodo appartiene probabilmente lo *Stabat* e dieci voci che è alla Biblioteca del Liceo di Bologna. Ma non sappiamo altro della sua attività, se non la composizione, in collaborazione col Porpora, delle arie dell'opera *Berenice*, rappresentata al teatro

Capranica nel 1718. Nell'agosto del 1719 lasciava il posto di Maestro della cappella Giulia e, come risulterebbe dall'elenco dei Maestri pubblicato dal Baini, sarebbe partito per Londra. Ma, salvo questa indicazione, non abbiamo documenti che provino la sua permanenza in Inghilterra. Nè sarebbe una prova il fatto che al teatro di Heymarket, che dirigeva Haendel, sia stata rappresentata il 30 maggio del 1720, col nome di *Narcissus*, la sua opera *Amor d'un'ombra e gelosia d'un'aura*, già rappresentata al teatro della Regina di Polonia nel 1714 col libretto rifatto dal Rolli. E' più probabile che da Roma Scarlatti si sia recato direttamente in Portogallo.

Ivi la Regina Maria Anna d'Austria aveva portato il gusto delle rappresentazioni italiane di moda a Vienna, e il Re Giovanni V aveva elevato lo splendore delle cerimonie religiose, incorporando la cappella reale alla Cattedrale di Lisbona. A dirigere questa cappella aveva chiamato lo Scarlatti, cui aveva affidato anche l'educazione musicale dell'Infanta Maria Barbara. Verso il 1725 fu per poco a Napoli, dove lo vide e sentì Hasse che studiava col di lui padre Alessandro. L'Infanta nel 1729 andava sposa al Principe delle Austrie Don Ferdinando di Borbone. In tale circostanza Scarlatti compose una cantata intitolata *Festeggio armonico*, e per desiderio del Re seguì la sua augusta allieva a Madrid. Nello stesso anno pubblicava gli *Esercizi per gravicembalo*, dedicati a Giovanni V che l'aveva creato intanto Cavaliere di San Giacomo. Quest'opera è l'unica da lui curata personalmente in splendida edizione e comprende 30 sonate, di cui l'ultima è la così detta *Fuga del gatto*.

In Ispagna, sotto Filippo V di Borbone, la musica italiana era penetrata non meno che in Portogallo, e il Marchese Scotti era stato nominato nel 1721 protettore dell'opera italiana. Nel 1736 era arrivato il famoso castrato Carlo Broschi, detto il Farinelli, diventato direttore del Teatro reale e onnipotente a corte. Scarlatti, durante la sua lunga permanenza alla Corte di Spagna, non scrisse opere, ma solamente composizioni per clavicembalo, che, se bene non si curasse di dare alle stampe, si diffondevano in tutta Europa, particolarmente a Londra dove il Roseingrave teneva viva la fama dell'amico. Nel 1746, salito al trono il Principe delle Austrie, fu creato « Cavaliere dell'Abito del Cristo ».

Degli ultimi anni sappiamo ben poco. Il Burney a Vienna conobbe un signor Laugier, la cui casa era un ritrovo di persone di talento: questi in Ispagna era stato intimamente legato a Scarlatti, che per lui, a 71 anni aveva composto un gran numero di sonate per clavicembalo. « La sua raccolta » dice il Burney « conteneva 42 pezzi, di cui parecchi scritti in movimento lento, dei quali non ne conoscevo che tre o quattro, se bene sia stato nella mia vita sempre avido di raccogliere composizioni di Scarlatti. Questi pezzi furono composti nel 1756, quando Scarlatti era diventato così pingue

che non poteva più incrociare le mani, come aveva abitudine di fare. Nello stesso tempo, come risulta dall'unica sua lettera che possediamo, trascrisse in notazione moderna e mise in partitura, a richiesta del Duca d'Alba, degli *Hymnos* del fiammingo Pierre du Holtz.

L'ultima sua composizione secondo una annotazione dell'abate Santini, è un *Salve Regina* per canto e violini, esistente nella biblioteca del Liceo musicale di Bologna. Morì a Madrid il 23 luglio del 1757 in una casa della Calle de Leganitos, parrocchia di San Martino.

Di Domenico Scarlatti abbiamo la fortuna di possedere quasi tutta la produzione clavicembalistica, compresa nei XV volumi dei cosiddetti « codici veneziani » della Marciana, provenienti dalla biblioteca privata della Regina di Spagna e portati in Italia dal Farinelli. Alessandro Longo ha pubblicato in 11 volumi 445 sonate comprese nei manoscritti e a tutti è noto « il vigore, l'ardire, l'eleganza, la franchezza, la volubilità, la voluttà » di questa musica, la quale, come ha detto Gabriele d'Annunzio, sembra « variare l'energia del più limpido elemento ».

Ma se le sonate per clavicembalo sono state unanimamente ammirate dai contemporanei e dai posteri, non ugualmente nota e apprezzata è la produzione vocale del Maestro. Alla maggior parte dei critici, dal Burney al Dent, questa produzione sembra inferiore a quella clavicembalistica e priva di originalità. Ma Ludwig Lebell che recentemente ha pubblicato delle arie di Cantate esistenti nella Biblioteca di Vienna, trova invece — e noi siamo dello stesso parere — che è ingiusto trascurare le opere vocali di Domenico Scarlatti. E osserva che questo maestro per la forza e l'ampiezza drammatica, che fa pensare a Mozart, può essere così potente nelle opere vocali e strumentali, come nelle Sonate per clavicembalo, e merita di essere considerato fra i più grandi di ogni tempo.

S. A. LUCIANI



*De ces grands Maîtres d'Italie
Le Concert seroit fort joli,
Si le Chat que l'on voit icy
N'y vouloit Chanter sa partie*

CONCERT

ITALIEN.

*Le Chat de l'Église, chanteur
une Petite Mélodie*

*De deux cœurs que se chaîne le
C'est ainsi, petit Dieu d'Amour,
Que quelque Animal chaque jour
Vient troubler la douce harmonie*

*1. Scarlatti
2. Tartini
3. Martini
4. Locatelli
5. Lanzetta
6. Caffarelli*

Stampa raffigurante D. Scarlatti, Tartini, Martini, Locatelli, Lanzetta
e Caffarelli

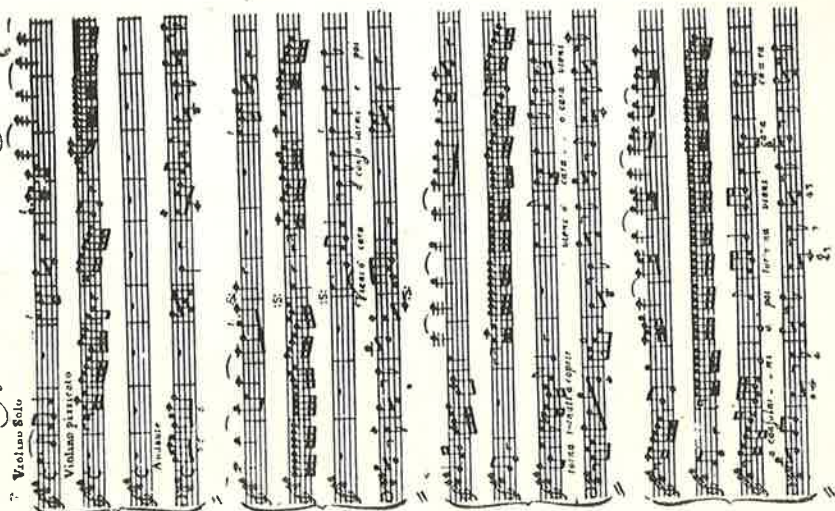
Lettore

*Non aspettarti, o Dilettante o Professore che tu sia, in questi Componimenti
il profondo Intendimento, ma bensì lo Scherzo ingegnoso dell'Arte, per addestrarti alla
Franchezza sul Gravicembalo. Né Viste d'Interesse, né Mure d'Ambizione, ma Ubbidienza,
mossemi a pubblicarti. Forse ti saranno aggradevoli, e più volentieri allora ubidirò ad altri
Comandi di compiacerti in più facile e variato Stile: Mostrati dunque più umano, che critico;
e si accrescerai Le proprie Dilettazioni. Per accennarti la disposizione delle mani, a vivisoti-
che dalla V vien indicata la Dritta, e dalla M la Manca: Vivi felice.*

Avvertimento nell'edizione originale degli « Esercizi per gravicembalo »
(Venezia, Bibl. Marciana)

London Printed, for us (old by I. Wallis) Serjeant in his Majesty's
the Harps & Hokey on Catherine Street in the Strand & I. Hare at
the Red & Blue in Cornhill near the Royal Exchange

Narciso/Song by Sig.^{ro} Duranti in the Opera *Narciso* (49)



CONTRIBUTO A UN CATALOGO DELLE OPERE TEATRALI
DI ALESSANDRO SCARLATTI
ESISTENTI NELLE BIBLIOTECHE ITALIANE

N. B. - Questo che presentiamo non vuole essere che un saggio di Catalogo senza alcun assetto definitivo, che nè il tempo limitato, nè le condizioni attuali della maggior parte delle Biblioteche italiane, o chiuse al pubblico, o col materiale per lo più posto al sicuro, ci avrebbero permesso di raggiungere. Così com'è potrà riuscire utile per ulteriori ricerche.

Appunto per facilitare le ricerche, le opere sono disposte per ordine alfabetico di titolo. Per ognuna è indicato il nome del librettista, le date e i luoghi delle varie rappresentazioni: le date precedute da punto interrogativo indicano rappresentazioni di cui non si ha sicurissima documentazione; se altra fonte non è indicata la notizia è desunta dai libretti citati più sotto.

I libretti già noti vengono indicati con l'anno di stampa, città e l'editore, aggiungendo le Biblioteche italiane che ne sono in possesso.

I libretti qui segnalati per la prima volta sono accompagnati dall'asterisco *, riproducendone inoltre il frontespizio.

Quanto alla musica, nel caso in cui la partitura sia solo all'estero ne segnaliamo la collocazione fra parentesi.

Di un buon numero di opere siamo riusciti ad identificare, sulla scorta dei libretti, una notevole quantità di Arie, segnalate nelle varie Biblioteche come Arie staccate o anche come cantate. Anche qui quando l'identificazione dell'appartenenza a una data opera di un'aria o d'una raccolta d'arie viene segnalata per la prima volta, si farà uso dell'asterisco *. Ma insistiamo, specialmente in questo campo, ulteriori ricerche potranno dare anche maggiori risultati. Naturalmente sempre presenti si sono tenuti gli studi del Dent: Scarlatti, his life and Works, Londra 1905 e del Lorenz: Alessandro Scarlatti's Jugendoper. — Ricordiamo con viva riconoscenza i preziosi chiarimenti e l'aiuto del Dott. Ulderico Rolandi.

ABBREVIAZIONI

Arch. = Archivio	Mar. = Maruccelliana
Aut. div. = Autori diversi	Naz. = Nazionale
B. = Biblioteca	P. = Poeta
Barb. = Barberini	R. = Rappresentazione
Casanat. = Casanatense	S. Cec. = S. Cecilia
	Sc. = Scena
Cod. = Codice	Tab. = Tabella
Com. = Comunale	Univ. = Universitaria
Cons. = Conservatorio	Vat. = Vaticano
Est. = Estense	Vitt. Em. = Vittorio Emanuele
L. = Libretti	Vol. = Volume

* AGARISTA (L') ovvero GL'INGANNIFELICI

(P) Apostolo Zeno

(Cfr. GL'INGANNI FELICI)

R) 1705, Carnevale - Firenze

L) * L'AGARISTA/OVERO/GL'INGANNI FELICI/dramma per musica/da rappresentarsi/IN FIRENZE/NEL PRESENTE CARNEVALE/dell'anno 1705/sotto la protezione/DEL SÉRÈNISIMO/GRAN PRINCIPE/DI TOSCANA/IN FIRENZE. MDCCIV./Per Vincenzo Vangelisti./ a pag. 3: *La musica è del Sig. Alessandro Scarlatti, salvo la mutanza di qualche Aria per compiacimento de' Rappresentanti.*
Bologna (Lic. mus. 5728).

AJACE (L')

(P) Abate Pietro d'Averara.

R) 1697, Carnevale e Autunno, Napoli.

L) 1697, Napoli, Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutio.

Senza nome di musicista, ma corrisponde perfettamente alle 37 Arie di Napoli (v. sotto) cui mancano solo le arie buffe per completare l'opera.

pag. 7: CORTESE LETTORE. « Eccoti un Dramma, ch'avendo alcuni anni sono riportato nel Teatro di Milano un sommo applauso, e in quello delli Signori Capranica in Roma estremo gradimento, uscendo per la terza volta alla luce in questa fedelissima città di Napoli... L'opera la troverai mutata quasi in tutte l'Ariette con l'aggiunta di alcune Scene ridicole... ».

Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, E. III, Vol. 23.7) - Modena (B. Est.).

Il Lorenz (opera citata) pag. 155-157, attribuisce al Gasparini il libretto Milano, 1694 per Carlo Federico Gagliardi, che invece a Bologna (Lic. Mus. 2735) indica autori della Musica: « Trè Insigni Maestri Lonati, Magni, e Ballarotti ».

PARTITURA: ?

FRAMMENTI: Napoli (Cons.: 33. 3. 16): 37 Arie.

ALDIMIRO (L') ovvero FAVORE PER FAVORE

(P) Giuseppe Domenico De Totis

R) 1687, 16 Maggio Gubbio - 1688, Roma, Casa Zagarolo Rospigliosi.

* ? 1686, Milano, Casa Taverna, - * ? 1688, Bologna, Accademici Uniti, - * ? 1691, Siena, Accademici Rozzi, - * ? 1696, Ravenna, Carnevale, Accademici Arditi.
Per la rappresentazione di Bologna, 1688, Cfr. « Serie Cronologica dei Drammi recitati su de' Pubblici Teatri di Bologna » pag. 56.

L) 1687, Macerata (da rappresentarsi in Gubbio), Carlo Zenobi.

A pag. 3: « L'Aldimiro che già sulle Regie Scene della bella Partenope... »; a pag. 5 « *Musica del Signore Alessandro Scarlatti* ».

Bologna (Lic. Mus. 5107).

* L'ALDIMIRO/Ó VERO/FAVORE PER FAVORE/Drama per musica/Si recita in Casa/dell'ill.ma Sig. Contessa/MARIA TAVERNA/Da alcune Damme (!), e Cavalieri/per loro diporto./ IN MILANO, MDCLXXXVI/Nella stampa di Francesco Vigone.
Bologna (Lic. Mus. 5745).

* L'ALDIMIRO/Ó VERO/FAVOR PER FAVORE/Melodrama/Rappresentato in SIENA/DAGLI ACCADEMICI/ROZZI/nell'aprimiento del nuovo TEATRO/Concessogli dal Serenissimo/GRANDUCA/dedicato all'Altezza Rev.ma/del Sig. Cardinale de'/MEDICI/In Siena nella Stamp. del Pubbl./1691. Con licenza de' sup.

Ded. degli Accademici 20 Maggio 1691.

Siena (B. Com.).

- * L'ALDIMIRO/OVERO/FAVOR PER FAVORE/Drama per musica/Rappresentato nel Teatro di Ravenna l'anno corrente 1696/in tempo di Carnevale/CONSECRATO/All'Eminentiss. e Reverendiss. Prè./il Sig. Cardinale/FRANCESCO BARBERINI/ ... In Ravenna per li Dandi./

Ded. de gli Accademici Arditi.

Bologna (Lic. Mus. 5747).

PARTITURA: ?

FRAMMENTI: Atto II, Sc. 11 - Ar. di Arsinda: « Se vergine imbelle » - Roma (B. Vat. Chigi) — Atto III, Sc. 4 - Ar. di Dorisbe: « Miei spirti avviliti » - Roma (B. Vat. Chigi) — * Atto II, Sc. 16 - Ar. di Aldimiro: « Care labra in cui sparso di rose » - Bologna (Liceo Mus.: V. 291).

AMAZONE GUERRIERA (L') (titolo della partitura) (P) Giulio Cesare Corradi
o L'ALVILDA

R) 1689, 6 Novembre, Napoli, Palazzo Reale.

L) L'AMAZONE CORSARA/... Napoli, 1689, Parrino e Mutii.

Bologna (Lic. Mus. 5787) Napoli (Cons.).

PARTITURA: Montecassino (Arch. Mus.); Roma (B. S. Cec.).

FRAMMENTI: * Atto II, Sc. 4 - Ar. di Gilde: « Dite il vero a queste luci » - Firenze (Cons. B 2379).

AMOR GENEROSO (L') (P) Abate Giuseppe Papis

R) 1714, 1 Ottobre, Napoli, Palazzo Reale e Teatro S. Bartolomeo.

L) 1714 Napoli, Michele e Luigi Muzio.

A pag. 8: « Musica del Sig. Alessandro Scarlatti, Primo Maestro della Real Cappella ».

Napoli (Cons.: 5. 11. 28); Bologna (B. Univ.: Aula V, Tab. 1, F. III, Vol. 55. 8) e (B. Univ.: Aula V, Tab. I, G. III, Vol. 24.4); 2 esempl.

(Partitura: Londra, British Museum).

FRAMMENTI: ?

AMOR NON VUOLE INGANNI cfr. GLI EQUIVOCI NEL SEMBIANTE

AMOR VOLUBILE E TIRANNO (L') (P) Giov. Domenico Pioli e Giuseppe Papis

R) 1709, 25 Maggio, Napoli, Teatro S. Bartolomeo, 1711, Carnevale, Roma, Teatro Capranica sotto il nome di DORISBE ó L'AMOR VOLUBILE ecc. (cfr. DORISBE).

L) 1709 Napoli, Dom. Ant. Parrino e Michele-Luigi Mutio.

A cart. 3: BENIGNO LETTORE. « Mi figuro di presentarti più un'abbozzo che un'opera, mentre non può godere di tale titolo un componimento ch'è venuto alla luce più da una penna, ch'ha scritto, che da una mente ch'ha operato, e ti serva di riprova, che i fogli à quali si sono appoggiare (!) l'Eccellentissime note del Signor Alessandro Scarlati, sono stati, e l'originale, e la copia. Quel poco di vago che vedrai nelle due Scene de' Servi sì nel fine del Second'Atto, sì ancora in una del Terzo sappi che deriva dalla penna singolare del Signor Abbate Giuseppe Papis, al quale nella mia assenza da questa Città fù commesso l'arricchirla di tal pregio... ».

A cart. 4: « Musica del Sig. Alessandro Scarlatti Maestro della Cappella Reale ». Bologna (Lic. mus. 5115); Napoli (Cons.); Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. 1, F. III, Vol. 3, 41).

(Partitura: Bruxelles (Cons.); Dresda (Sächsische Landesbibl).

FRAMMENTI: Arie di Elmira: * Atto I, Sc. 5 «Lascia ch'io dica addio»; * Atto II, Sc. 10 « Penso che quello sei »; * Atto III, Sc. 7 « Scordati del tuo amor » - Napoli (Cons. 34, 5, 12).

ANACREONTE TIRANNO (L')

(P) Giacomo Francesco Bussani

R) 1682 (Lorenz pag. 81) - 1689, Napoli, Teatro S. Bartolomeo - 1698, Pratinolo.

L) 1689 Napoli, Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutii.

Bologna (Lic. Mus. 5847); Idem (B. Univ. Aula V, Tab. 1, F. III, Vol. 48.5); Napoli (Cons.).

PARTITURA: ? Quella della Collez. Santini di Monaco, B. Univ., appartiene a Sartorio (H. C. Wolf - Die Venezianische Oper. pag. 59-61).

FRAMMENTI: * Atto I, Sc. 7, Ar. di Arsinda: « Dolce speranza ». Napoli (Cons. 34.5.1. bis).

* ANALINDA (L') ovvero LE NOZZE COL NEMICO (cfr.)

R) 1702, Carnevale - Firenze, Teatro del Cocomero.

L) * L'ANALINDA/ovvero/LE NOZZE COL NEMICO/Drama/Per rappresentarsi in Firenze/nel Teatro di Via del/Cocomero/nel Carnevale/dell'anno 1702./ IN FIRENZE MDCCII./Per Vincenzo Vangelisti. Con lic. de' Sup./ Bologna (Lic. mus. 5849).

FRAMMENTI: cfr. LE NOZZE COL NEMICO.

ARMINIO

(P) D. Antonio Salvi

R) 1703. Pratinolo (Puliti-Cenni L.) (1). - 1714, 19 Novembre. Napoli, Teatro San Bartolomeo. - 1722, Carnevale. Roma, Teatro Capranica.

* ? 1716. Firenze, Teatro del Cocomero. - * ? 1725. Firenze, Teatro della Pergola.

L) * ARMINIO/Drama per musica/RAPPRESENTATO/NELLA VILLA /DI/PRATOLINO./IN FIRENZE, MDCCIII./NELLA STAMPERIA DI SUA ALTEZZA REALE./Appresso Pietro Antonio Brigongi./Con Licenza de' Superiori./

Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. 1, F. III, Vol. 4, 5).

1714 Napoli, Michele Luigi Muzio.

A pag. 7: « ...Solo ti si aggiunge, che le Scene Buffe, che vi leggerai, si sono prese da altre Opere, altrove rappresentate, e vi si è variato, aggiunto, diminuito quanto è parso necessario, per meglio andarle adattando al genio di questa Città ». A pag. 10: « Musica del Sig. Alessandro Scarlatti, primo Maestro della Regal Cappella ».

Bologna (Lic. Mus. 5119): completo (Dent: S. I. M. 1902, pag. 144) - Bologna (B. Univ.: Aula V, Tab. 1, F. III, Vol. 55, 7). Napoli (Cons.).

1722 Roma, Bernabò.

A pag. 5: « ... Se poi colla licenza, che dal moderno uso si permette a chi di nuovo fa comparire in Teatro Opere altre volte recitate, si è mutato, o scemato in qualche parte per comodo della musica, o per la brevità tanto in oggi desiderata... ».

A pag. 7: « La Musica è del Sig. Cavalier Alessandro Scarlatti, Primo Maestro della Real Cappella di Napoli ».

Bologna (Lic. Mus. 5120) - Roma (Collez. Rolandi). - Roma (B. S. Cec.).

(1) « Cenni storici della vita del Sereniss. Ferdinando de' Medici », pag. 75.

* ARMINIO/Drama per musica/DA RAPPRESENTARSI/IN FIRENZE/Nel Teatro di Via del Cocomero/Nel Carnevale dell'Anno MDCCXVI./SOTTO LA PROTEZIONE/Dell'Altezza Reale/DEL SERENISSIMO/GRAN PRINCIPE DI TOSCANA/IN FIRENZE, 1716./Da Antonmaria Albizzini./

Bologna (Lic. Mus. 5919).

* ARMINIO/Drama per musica/DA RAPPRESENTARSI/IN FIRENZE/Nel Teatro di Via della Pergola./Nel Estate dell'Anno MDCCXXV./SOTTO LA PROTEZIONE/Dell'Altezza Reale di/GIO: GASTONI I./GRAN DUCA DI TOSCANA./IN FIRENZE, 1725./Per Fabio Benedetto Maria Verdi./

PARTITURA: ?

(FRAMMENTI MUSICALI: * Atto II, Sc. 4 - Ar. di Arminio: « Duri lacci voi non siete ». Napoli (Cons. 34.5.1. bis) - Corrisponde al solo Libr. Napoli 1714.

BASSIANO (II) ovvero IL MAGGIOR IMPOSSIBILE

(P) Matteo Noris

R) 1694, Primavera. Napoli, Teatro S. Bartolomeo.

L) A c. non num. 4 verso: AMICO LETTORE. « Viddero altrove i Teatri rappresentar questo Drama da qualche tempo con applausi; hora viene sù questo di Partenope. Il tempo breve, la stagione, e l'uso l'han fatto variare in qualche parte non essenziale....E stato poi posto in musica dal celebre Maestro di Cappella del Regal Palagio Sig. Alessandro Scarlatti in così breve tēpo, che è parso un miracolo, mà non sono nuovi portenti del suo ingegno.... ».

Roma (Collez. Rolandi).

PARTITURA: ?

FRAMMENTI: ?

CADUTA DEI DECEMVIRI (LA)

(P) Silvio Stampiglia

R) 1697. Napoli, Teatro S. Bartolomeo.

* ? 1699. Livorno, Accademici Avvalorati. - * ? 1700, Carnevale. Firenze.

* ? 1704, Siena.

L) 1697 Napoli. Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutio.

Bologna (Lic. Mus. 6004). - Bologna (B. Univ., Aula V, Tab. I, E. III, Vol. 8 n. 8).

- Firenze (B. Mar. 2264-1). Napoli (Cons.).

* LA CADUTA/DE'/DECEMVIRI/DRAMA PER MUSICA/rappresentato nel Teatro di Livorno/da gl'Accademici AVVALORATI l'anno 1699/DEDICATO/AL SERENISSIMO/PRINCIPE/FERDINANDO/DI TOSCANA/IN LIVORNO M.DC.IC./Appresso Jacopo Valsisi, nella Stamperia di S. A. S./

Firenze (B. Mar. 1-00-X-105) - Bologna (B. Univ. A. IX AX. 32¹).

* LA CADUTA/DE'/DECEMVIRI/Dramma per Musica/Rappresentato/In Firenze/Nel Carnevale/Dell'Ann 1700./In Firenze. MDCC./Per Vincenzo Vangelisti Stamp. Arciv. Bologna (Lic. Mus. 6005).

* LA CADUTA/DE' DECEMVIRI/Drama per Musica/Da rappresentarsi/in SIENA/Pel Carnevale del 1704/Dedicato/All'Illustrissima Signora/CAMMILIA/ANTONIA GAIFOLI/SOZZIFANTI/In Siena/Nella Stamperia del Pubblico, Con lic. Sup./Fantini e Gatu Stampatori.

Ded. degli Impresari.

Siena (B. Com.).

PARTITURA: Napoli (Cons.): 3 esemplari: 32.2.26-28/6.4-20-22/Scaff. 64 n. 74.

FRAMMENTI: 52 Arie e Duetti. Napoli (Cons. 33.3.13). - 32 Arie. Napoli (Cons. 49 a 2.3).

CAMBISE

(P) Domenico Lalli-Sebastiano Biancardi

R) 1719, Febbraio. Napoli, Teatro S. Bartolomeo.

L) 1719 Napoli, Michele Luigi Muzic.

Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, G. III, Vol. 24.1). - Napoli (Cons. 5.10.14).

PARTITURA: « Op. 111 », dat. 1719 e 1718. Napoli (Cons. 31.3.29).

FRAMMENTI: ?

CARLO RE D'ALLEMAGNA

(P) Francesco Silvani

R) 1716, Carnevale. Napoli, Teatro S. Bartolomeo.

L) 1716, Napoli, Michele-Luigi Muzio, con i 3 Intermezzi di Palandrana e Zamberluccho. Pag. 10: « *Musica del Sig. Cavaliere Alessandro Scarlatti, Primo Maestro della Real Cappella* ».

Bologna (Lic. Mus. 405). Bologna (B. Univ. Aula V. Tab. I. F. III. Vol. 60.3). Napoli (Cons.).

1-3 Intermezzi erano stati eseguiti il 1709 a Venezia, S. Cassiano; il 1715 a Reggio; e successivamente il 1724 a Bologna, Formagliari.

Bologna (Lic. Mus. 7390; 6896; 7391).

PARTITURA: Bologna (B. Univ.): sul frontespizio: « *Musica del Sig. Cavaliere A. Sc.* »; Bologna (Lic. Mus.): copia recente del solo Atto I.

FRAMMENTI: ?

CIRO (IL)

(P)Pietro Pariati

R) 1712. Roma.

L) 1712, Roma. Per Antonio de' Ressi.

IL CIRO/Drama/POSTO IN MUSICA/Dal *Signore/ALESSANDRO/SCARLATTI/...* con antiporta figurata e 12 incisioni di Scene di Filippo Juvara.

Bologna (Lic. mus. 5117). - Firenze (B. Mar.). - Bologna (B. Univ. Aula V. Tab. I. F. III. Vol. 12.4. - Roma (B. S. Cec.).

(Partitura: Bruxelles, Cons.: autografa, « Ottobre 1711 »).

FRAMMENTI: 5 Arie. Napoli (Cons. 34.5.14).

CLEARCO IN NEGROPONTE

(P) Antonio Arcoleo

R) 1686, 23 Dicembre. Napoli, Palazzo Reale. - (L'opera eseguita nel 1695 al Capranica di Roma non è di A. Sc.; v. sotto).

L) 1686 Napoli, Carlo Porsile.

Modena (B. Est.). Napoli (Cons. 5.9.20). Bologna (B. Univ. Aula V. Tab. I. F. III, Vol. 36.5).

Il Libr. del 1695 per la rappresentaz. al Capranica di Roma assegnato dal Lorenz a Scarlatti (pag. 26 e 97), nell'esemplare di Firenze (B. Mar. 1-00-X-105), pag. 7, porta: « *Compositori della musica. Primo atto Sig. Bernardo Caffi. - Secondo Atto-Sig. Gio: Lulier detto del Violoncello. - Terzo Atto. Sig. Carlo Cesarini.* »

PARTITURA: Modena (B. Est. F. 1054).

FRAMMENTI: ?

CREONTE TIRANNO DI TEBE

(P) Don Rinaldo Cialli

R) 1699. Napoli, Teatre S. Bartolomeo.

- L) Napoli, 1699, Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutio.
 Ded. del Mutio: « ... Questa Drama... fù veduto con sommo compiacimento ne' primi Teatri d'Italia intitolato la *Forza della Virtù* ».
 Musica del Pollaroli, con aggiunte di A. Scarlatti.
 Bologna (Lic. mus. 6152). Bologna (G. Univ. Aula V. Tab. I. G. III. Vol. 20,3 e E. III. Vol. 23,1): 2 esempl.
 PARTITURA: ?
 FRAMMENTI: ?

DAFNI

(P) Eustachio Manfredi?

- R) * 1701. Piacenza, Teatro Ducale.
 * ? 1709. Genova, Teatro S. Agostino.
 L) * DAFNI/DRAMA/Rappresentato nel picciolo Teatro/Ducale in Piacenza/*Consacrato* / ALL'ALTEZZA SERENISSIMA DI/FRANCESCO I./Duca di Piacenza, Parma, & c./Musica/ D'ALESSANDRO SCARLATTI/Maestro della Real Cappella di Napoli./Piacenza nella Stampa Vesc. del Zambelli. 1701./Con licenza de' Superiori./ Bologna (Lic. mus. 8932).
 * DAFNI/DRAMA PASTORALE/PER MUSICA/Da rappresentarsi nel Teatro/da Sant'Agostino./*Consacrato*/ALLE DAME, E CAVAGLIERI/DI GENOVA./IN GENOVA, MDCCIX./ Nella Stampa di Antonio Casamara./ Identico al preced. Bologna (Lic. mus. 6165).
 Sulla scorta del Dent: (« Scarlatti hislife » ecc., pag. 207), e senza conoscere i due libr. precedenti, il Lorenz (pag. 29) assegna quest'opera, col titolo DAFNI E GALATEA, al 1700, a Napoli.

DAL MALE IL BENE

cfr. TUTTO IL MALE NON VIEN PER NUOCERE

DAMA SPAGNOLA E IL CAVALIER ROMANO (LA) cfr. SCIPIONE NELLE SPAGNE

DIDONE DELIRANTE (LA) (P) Francesco Maria Paglia

L) 1696. Napoli, Teatro S. Bartolomeo.

- * DIDONE/DELIRANTE/Opera Drammatica/DEDICATA/All'illustriss. & Eccellentiss. Signora/D. MARIA/DE GIRON, Y SANDOVAL/Duchessa di Medina Celi, e/Viceregina di Napoli./IN NAPOLI. Per li Socii/Dom. Ant. Parrino, e Michele Luigi Mutio. 1696./ Ded. di Francesco Maria Paglia: « Ritorna sù le Scene dopo molt'anni Didone, e benchè deliri più per gl'errori della mia penna, che per gl'impulsi d'amore... ».
 Bologna (B. Univ. Aula V. Tab. I. F. III. Vol. 39,5).

Non v'è nome di musicista, ma le arie corrispondono perfettamente a quelle delle raccolte già note (v. sotto).

PARTITURA: ?

FRAMMENTI: 31 Arie. Napoli (Cons. 33,3,15). — « Caro nome non so come. - Io voglio amare. - Per non esser traditore. - S'io deggio morire ». * Napoli (Cons.: Cod. n. 53262, Cantate). — « Digli che l'amo ». * Bologna (Lic. mus.: V. 291). — « Armati mia costanza. - Caro nome. - Che mi giova far preda. - Chi vien col tuo. - Cieco alato. - La fortuna del mare. - Perdoni la bellezza. - Se ti cangi crudo fato. - S'io deggio morire. - S'io voglio amare ». * Bologna (Arch. S. Petronio). Lib. S. I. — 51 Arie. * Roma (B. Vat.: Barb. 4141, XLVII, 12).

DONNA ANCORA E' FEDEL (LA)

(P) Ab. Domenico Filippo Contini

R) 1698. Napoli, Teatro S. Bartolomeo.

L) 1698. Napoli, Ant. Parrino, e Michele Luigi Mutio.

Ded. di Nicola Serino: « La Donna Fedele, che tra le delizie del Tuscolo passò felicemente i suoi giorni, è giunta (con qualche diversità de' suoi primi adornamenti per vestire all'usanza) nella parte più amena di questa nobil Città... ».

Bologna (Lic. mus. 6239) - Bologna (B. Univ. Aula V. Tab. I. F. III. Vol. 39.7).

PARTITURA: Napoli (Cons.: T. 4.26).

FRAMMENTI: 48 Arie e Duetti. Napoli (Cons.: 33.3.14). - 28 Arie e Duetti. Napoli (Cons.: 49a.2.3).

DORISBE (LA) ovvero L'AMOR VOLUBILE e TIRANNO (cfr.) Gio. Domenico Pioli.

R) 1711, Carnevale. Roma, Teatro Capranica.

L) 1711. Roma, Rocco Bernabò. - Ded. de Li Cavalieri Uniti alla Princ. Maria Casamira.

Bologna (B. Univ. Aula V. Tab. I. F. III. Vol. 40.6). - Roma (Collez. Rolandi).

EMIRENO (L') ovvero IL CONSIGLIO DELL'OMBRA

(P) Francesco Maria Paglia

R) 1697. Napoli, Teatro S. Bartolomeo.

L) 1697. Napoli, Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutio.

Ded. di Nicola Serino Appaltatore: « Sotto gli occhi benignissimi di Vostra Eccellenza in poco tempo sù questo Teatro hà riacquistato il senno *Didone Delirante* si è pentito del suo genio tiranno *Comodo Antonino*, hà trionfato *Camilla*: Resta hora che il *Consiglio dell'Ombra*... ».

Bologna (Lic. mus. 6288). - Modena (B. Est.). - Bologna (B. Univ. Aula V. Tab. I, F. III, Vol. 39.6). - Roma (B. S. Cec.).

PARTITURA: ?

FRAMMENTI: 43 Arie. Montecassino (Arch. Mus.: Cod. 124. A. 11.). - 32 Arie e 1 Duetto. Napoli (Cons.: 34.6.35).

EQUIVOCI IN AMORE (GLI) ovvero LA ROSAURA

(P) Giovan Battista Lucini

R) 1690, Dicembre. Roma, Palazzo della Cancelleria (Cametti (1)). — 1692. Roma (Cametti (1)).

etaoineoa

L) 1690, Roma. Gio. Francesco Buagni.

Pag. 5. Ded. dell'autore: « L'Autore di quest'Opera... ebbe ordine preciso... di formare una composizione per musica, che servisse per privato trattenimento dell'EE. VV. mà havendo messo mano all'opera... è cresciuta più del disegno, & hà quasi degenerato in un Drama; il quale se ben viene nobilitato *dalla Musica dell'ammirabile Sig. Alessandro Scarlatti*... ».

Bologna (Lic. mus. 6316). - Bologna (B. Univ. Aula V. Tab. I. E. III. Vol. 18.5).

GLI EQUIVOCI IN AMORE, / OVERO / LA ROSAURA / Drama per Musica / Di G. B. L. / Da Rappresentarsi dagli / Academici Uniti / nell'Anno / 1692 / IN ROMA. /

In fine, pag. 70: « In Roma, Per Giosepe Vannacci 1692 ».

Pag. non num. 3: « L'Autore à chi legge. / Questa è la medesima Rosaura, che l'anno passato comparve in un privato Teatro alcune poche volte per prova con qualche fortuna di applauso per l'eccellenza della musica, mà non potè finire il

(1) « I Teatro di Tordinona, poi di Apollo » - Vol. II, pag. 349.

suo corso nel Teatro di Tordinona, à cui era destinata per gli accidenti ben noti. Ora dovendo recitarsi di nuovo comparisce con l'aggiunta di un Personaggio, e di molte arie, e di alcune Scene nove, che saran forse il principale ornamento del Drama... ».

Bologna (B. Univ. A. III. Caps. 101. 5).

(Partitura: Londra, British Museum: 2 esempl.).

FRAMMENTI: * Atto III, Sc. 7 Aria e recit. - Rosaura sola: « Non han core, ed han pietà ». Napoli (Cons.: Cantate). - 12 arie e duetti. Firenze (Cons.: B. 2379). - 10 arie. Roma (B. Vat.: Barb. 4155, XLVII, 26).

EQUIVOCI NEL SEMBIANTE (GLI) ovvero L'ERRORE INNOCENTE

ovvero AMOR NON VUOLE INGANNI

(P) Ab. Dom. Filippo Contini

R) 1679. Roma, Teatro Capranica e Collegio Clementino. - 1679. Bologna, Teatro Formagliari. - 1680. Monte Filotramo. - 1680. Napoli, Casa Maddaloni. - * 1681, 21 Dicembre. Napoli, Palazzo Reale. - 1681. Vienna. - 1685. Ravenna. - ? Piazzola.

L) 1679. Roma, Francesco Tizzoni.

Bologna (Lic. mus. 6313). - Modena (B. Est.). - Roma (B. S. Cec.).

1679. Bologna, Erede del Benacci.

Bologna (Lic. mus. 6312). - Modena (B. Est.).

* 1681. Napoli: GL'EQUIVOCI/NEL SEMBIANTE/Drama per musica/Rappresentato nel Real Palazzo à 21 Dicembre 1681. Giorno del Compleaños/della Regina Madre nostra Signora./CONSECRATO./All'Eccellentissimo Signor/MARCHESE DE LOS VELEZ/Vicerè di Napoli, & c./In Napoli, per Carlo Porsile 1681./Con licenza de' Superiori./

Ded. de Li Musici della Real Cappella: « Comparisce nel Theatro del Môdo il presente Drama, spogliato di quella vaga melodia, di cui si leggiadramente vestito passeggiò nò hà molto pe' Teatri di Roma, non per altro, che per isuelare ad ogni uno GL'Equivoci nel Sembiente... ».

Con un Prologo di Flora, Anfitride, Nettuno e Fama.

Bologna (B. Univ. Aula V. Tab. I. F. III. Vol. 9.3).

1685. Ravenna, Bernardino e Matteo Pezzi.

Bologna (Lic. mus. 6314). Bologna (B. Univ. A. III. Caps. 101.9). Modena (B. Est.).

PARTITURA: Bologna (Lic. mus. BB. 320). Modena (B. Est.). Venezia (B. S. Marco: sotto il titolo: Eurillo).

FRAMMENTI: * Atto I, Sc. 3 - Ar. di Eurillo: « Serpe crudel nell'anima ». Venezia (B. S. Marco: Aut. div. - Cantate 26 per 1 voce). - * Atto II, Sc. 2 - Ar. di Clori: « Onde ferro fiamme e morte ». Napoli (Cons. 33.5.17). - * Atto II, Sc. 9 - Ar. di Eurillo: « Già che amor non vuol desistere ». Napoli (Cons. 33.5.16). - * 20 Ar. e duetti indicato come di Autore ignoto. Napoli (Cons. 60.1.54 - Aut. div.).

ERACLEA

(P) Silvio Stampiglia

R) 1700. Napoli, Teatro S. Bartolomeo. - 1700. Parma.

L) 1700. Napoli, Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutio.

Bologna (Lic. mus. 6321). - Bologna (B. Univ. 2 esempl. Aula V. Caps. 242.45; e Tab. I, F. III, Vol. 47.3). - Napoli (Cons.). - Roma (B. S. Cec.).

1700. Parma, Alberto Pazzoni e Paolo Monti.

Pag. 10: « La Musica, parte del Sig. Alessandro Scarlatti, parte del Sig. D. Bernardo Sabadini Mastro di Capella di S. A. S. ».

Bologna (Lic. mus.: 2 esempl. 6322 e 5111).

PARTITURA: ?

FRAMMENTI: 39 arie e duetti. Napoli (Cons. 34.5.12).

ETIO (L')

(P) ?

R) 1686. Napoli, Palazzo Reale.

L) 1686. Napoli, Carlo Porsile.

Bologna (B. Univ. A. III. Caps. 101.10). Bologna (Lic. mus. 6363).

PARTITURA: ?

FRAMMENTI: Atto III, Sc. 13 - Ar. di Massimo: « Se la sorte ». Montecassino (Archivio Mus.).

EURILLO

(cfr.) GLI EQUIVOCI NEL SEMBIANTE

FEDE RICONOSCIUTA (LA)

(P) Benedetto Marcello

R) 1710, Autunno. Napoli, Teatro S. Bartolomeo.

L) 1710. Napoli, Michele-Luigi Muzio.

Ded. di Nicola Serino: « ...Pastorale Divertimento nel quale l'Autore della Musica compisce il componimento di cento Opere Teatrali... ».

C. non num. 3 verso: « *La Musica è del Sig. Alessandro SCARLATTI Maestro della Real Cappella* ».

Firenze (B. Mar. 2206-6-Mel.) Bologna (B. Univ. Aula V. Tab. I E. III. Vol. 28.7).

PARTITURA: ?

FRAMMENT: ?

FIGLIO DELLE SELVE (IL)

(P) Carlo Sigismondo Capeci

R) 1708, Dicembre. Roma, Teatro della Regina di Polonia. - ? 1718. Lugo.

* ? 1720. Livorno, Teatro S. Sebastiano.

1708. Roma, per il Rossi.

Bologna (Lic. mus. 6413). Roma (B. S. Cec.). Firenze (M. Mar. 1-00-X-105).

1718. Bologna, per il Rossi. « Da Rappresentarsi/IN LUGO/In occasione della Fiera d'Agosto dell'Anno/MDCCXVIII ».

Bologna (Lic. mus. 6414).

* IL FIGLIO DELLE SELVE/*Divertimento per musica*/Da Rappresentarsi nel Teatro di S. Seba-/stiano di Livorno, nella presente Estate./SOTTO LA PROTEZIONE/Dell'Altezza Reale del seren./GRAN PRINCIPE/DI TOSCANA./IN FIRENZE, M.DCC.XX./Da Anton. Maria Albizzini: di S. Maria in Campo.

Bologna (Lic. mus. 6415).

(Partitura: Parigi, Cons.).

FRAMMENTI: * Atto III, Sc. 12 - Ar. di Ferindo: « Bella non piangere ». Napoli (Cons. 34.5.1 ter).

FLAVIO

(P) ?

R) 1688, 6 Novembre. Napoli, Teatro Regio

L) 1688. Napoli, Carlo Porsile.

C. non num. 2: ARGOMENTO: ... « *Drama, pregievole per i soprafmi ricami della musica del Sig. Alessandro Scarlatti* ».

Bologna (Lic. mus. 5108). Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, E. III, Vol. 13.6). Napoli (Cons.).

PARTITURA: ?

* FRAMMENTI: Atto I, Sc. 2^a Ar. di Sestilia: « La speme che nasce »; Sc. 7^a Ar. di Flavio: « Se nel soglio io poso »; Sc. 8^a Ar. di Flavio: « Ad altri in braccio »; Sc. 11^a Ar. di Rocimero: « Un raggio di speranza »; Sc. 12^a Ar. di Aretusa: « So che non ho fortuna ». Atto II, Sc. 5^a Ar. di Flavio: « Se mi sarai fedele »; Sc. 13^a Ar. di Flavio: « Partite abbandonatemi ». Modena (B. Est.: G. 254). — Atto III, Sc. 2^a Ar. di Doricle: « Sì ti sento o gelosia ». Firenze (Cons. B. 2379). — Sc. 12^a Duetto di Flavio e Anna: « Così, mi basta »; Sc. 18^a Ar. di Flavio: « Mirarvi e non languire ». Modena (B. Est.: G. 254).

FLAVIO CUNIBERTO

(P) Matteo Noris

- R) 1696. Roma, Teatro Capranica. - * 1697. Autunno. Firenze. - 1702. Pratolino.
- L) 1696. Roma, Libreria Giannini.
Napoli (Cons. 5.6.19). Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, E. III, Vol. 13).
* Libr. 1697: FLAVIO/CUNIBERTO/DRAMA PER MUSICA/Rappresentato/IN FIRENZE/
NELL'AUTUNNO/del 1697./IN FIRENZE, MDCXCVII./Per Vincenzo Vangelisti Stamp.
Arciv./
Bologna (Lic. mus. 6442).
- FLAVIO/CUNIBERTO/Drama per musica/RAPPRESENTATO/NELLA VILLA/DI PRATOLINO./IN
FIRENZE, MDCCII./NELLA STAMPERIA DI SUA ALTEZZA REALE./Appresso Pietro An-
tonio Brigonci./
Bologna (Lic. mus. 6443). Firenze (B. Naz.).
(Partitura: Oxford, Christchurch).
* FRAMMENTI: * Atto III, Sc. 5 Ar. di Cuniberto: « Farfalletta intorno al lume »,
Roma (B. Vat.: Barb. 4158, XLVII. 29) e Napoli (Cons. 34.5.1 ter.); * Atto III, Sc.
9 Ar. di Emilia: « Mora, pera », Roma (B. Vat.: Barb. 4143, XLVII, 14); * 42 arie,
Roma (B. Vat. Barb. 4144, XLVII, 15).

FORZA DELLA FEDELTA' (LA) (cfr.) PIRRO E DEMETRIO (P) Adriano Morselli

- R) * ? 1711, Carnevale. Firenze. - 1716, Carnevale. Fano, Teatro della Fortuna.
- * LA FORZA/DELLA FEDELTA'/Drama per musica/Rappresentato in Firenze/nel Carne-
vale del 1711./Sotto la protezione/DEL SERENISS. PRINCIPE/FERDINANDO/DI TOSCA-
NA/IN FIRENZE./Nella Stamperia di S. A. R. Per Jacopo Guiducci,/e Santi Franchi./
Bologna (Lic. mus. 6469).
- L) 1716, Fano, Bernardino Vigolini.
Pag. 7: « Il Presente Dramma è Musica del Sig. Alessandro Scarlatti con aggiunta
d'Arie di diversi Primarij Autori, unite dal Sig. Angelo Massarotti Virtuoso di
di Violoncello ».
Bologna (Lic. mus. 5123). Roma (Collez. Rolandi).

GERONE TIRANNO DI SIRACUSA

(P) Aurelio Aurelii

- R) * 1692. Napoli. - 1694. Roma, Teatro Capranica.
- L) * GERONE/TIRANNO/DI SIRACUSA/Drama per musica/Da rappresentarsi in questo
Regio Palazzo/NELLA SOLENNITÀ/DEL GIORNO NATALIZIO/Della Maestà/DI MARIAN-
NA/D'AUSTRIA/REGINA MADRE/E per la nascita/DEL SERENISSIMO PRINCIPE/DI BA-
VIERA/CELEBRATA/DALLA MAGNIFICENZA/Dell'Eccellentiss. Sig./D. FRANCESCO BENA-
VIDES/Conte di S. Stefano, Vice-Rè, e Capitan/Generale in questo Regno & c./AL-
LA MEDESIMA/SACRA CAT. REGAL MAESTÀ/ET ALLA SERENISSIMA ALTEZZA ELET./DI

MARIA ANTONIA/Duchessa Elettrice dell'una,/e l'altra Baviera./IN NAPOLI./ Nella nuova Stampa delli Socii/Dom. Ant. Parrino, e Michele Luigi Mutii 1692./

A CHI LEGGE: « Se osservarai questo Drama, in molte parti alterato, e diverso da primi delineamêti del suo Autore, co'i quali l'hà fatto un tēpo rilucere sott'altro Cielo; credi, che à far ciò sia rimasta astretta la Penna riformatrice da un'alto, e preciso Comando... ».

Bologna (B. Univ. Aula V. Tab. I, E. III, Vol. 29.3).

Roma, 1694. Per Gio: Giacomo Komarek Boemo. (Un personaggio in più del precedente: Florillo Paggio faceto di Ierone).

Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, E. III, Vol. 13.2). - Roma (B. S. Cec.).
(Partitura: Oxford, Christchurch).

FRAMMENTI: * 27 arie. Raccolta di arie attribuite a *Autori ignoti*; ma trattasi evidentemente di un centone di arie di A. Scarlatti. Napoli (Cons.: 33.4.2).

GRAN TAMERLANO (IL)

(P) Antonio Salvi

R) 1706. Firenze.

L) 1706. Firenze, Anton. Maria Albizzini.

Bologna (Lic. mus. 7195). - Firenze (B. Naz.). - Roma (B. S. Cec.).

PARTITURA: ?

FRAMMENTI: ?

GRISELDA (LA)

(P) Apostolo Zeno

R) 1721, Carnevale. Roma, Teatro Capranica.

L) 1721. Roma, Pe' Tinassi.

Pag. 10: « *La Musica è del Sig. Cavaliere Alessandro Scarlatti, Primo Maestro della Real Cappella di Napoli* ».

Bologna (Lic. mus. 5129). Roma (Collez. Rolandi).

(Partitura: Berlino (Staatsb.). - Bruxelles (Cons.). - Monaco (Staatsb.). - Münster (Universitätsb.).

HONESTA' NEGLI AMORI (L')

(P) Felice Parnasso

R) 1680, 6 Febbraio. Roma, Teatro dei Bernini. - 1690. Siena, Teatro.

L) 1680. Roma, Gio: Battista Bussotti.

C. non num. 2: « ...*La composizione della Musica è del Sig. Alessandro Scarlatti, detto il Siciliano, Maestro di Cappella della Regina di Suetia, Virtuoso, che altre volte hà meritato i tuoi applausi, per lode del quale basterà il dire, che nella Primavera della sua età hà cominciato, dove molti della sua professione si pregierebbero di finire* ».

Bologna (Lic. mus. 5105). - Roma (Collez. Rolandi).

1690. Siena, Bonetti.

C. non num. 2: « ... *Goderai la musica del Sig. Alessandro Scarlatti; nel Prologo, e tutti gl'Intermezzi, & Additioni quella del Sig. Giuseppe Fabbrini nostro Accademico l'Armonico, Maestro di Cappella di questa Metropolitana, e del nobil Collegio Tolomei* ».

Bologna (Lic. mus. 5106). - Siena (B. Com.).

PARTITURA: Modena (B. Est.). - Roma (B. Casanat.: 0.11.113).

FRAMMENTI: 18 Arie. Roma (B. S. Cec.). - * 11 Arie. Napoli (Cons. 60.1.54: Aut. div.). - * 11 Arie. Venezia (B. S. Marco: Aut. div.: Cantate 26 per 1 voce).

HUMANITA' NELLE FERE (L')

(P) ?

- R) * ? 1691. Napoli, Palazzo Reale. - 1708. Napoli, Teatro S. Bartolomeo.
- L) L'HUMANITÀ NELLE FIERE/Overo/IL LUCULLO/Drama/Da rappresentarsi/NEL REGAL PALAZZO/Per lo Compleaños della Maestà della/REGINA MADRE/MARIANNA/D'Austria/Che Dio guardi./Dedicato all'Eccellentiss. Sig./D. FRANCESCA/D'ARAGON/Contessa di Santo Stefano, e Vicere-/gina in questo Regno./IN NEPOLI 1691./ Per lo socij Parrino, e Mutij./
- Bologna (Lic. mus. 7308). Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, F. III, Vol. 41.6). 1708. Napoli, Salvatore Votto.
- C. non num. 3: « ... Se il luogo di Prezia Dama, dalla quale par che nasca la mossa di Lucullo contro Mitridate in questa Commedia vi troverai Tilla, Prezia stime-la in tutto supposta, e Tilla un semplice personaggio introdotto per ornamento ... La Musica è del Signor Alessandro Scarlatti, con qualche cosa di più del Signor Giuseppe Vignola ».
- Bologna (Lic. mus. 5114).
- PARTITURA: ?
- FRAMMENTI: ?

INGANNI FELICI (GL) (cfr. AGARISTA)

(P) Apostolo Zeno

- R) 1699, 6 Novembre. Napoli, Palazzo Reale e Teatro S. Bartolomeo.
- * 1705, Carnevale. Firenze (sotto il titolo: AGARISTA ovvero GL'INGANNI FELICI. cfr..
- L) 1699. Napoli, Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutio.
- Ded. di Michele Luigi Mutio: « Questi *Inganni* sono *Felici* perchè felicemente trattati, e perchè con degna felicità sono apparsi in molti Teatri d'Italia... ».
- Napoli (Cons. 5.4.10). - Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, E. III, Vol. 13.3).
- PARTITURA: ?
- * FRAMMENTI: 34 Arie. Napoli (Cons. 33.4.2). E' la stessa raccolta di *arie di Autori ignoti* di cui s'è già parlato (cfr. Gerone); le 34 *arie degli* Inganni Felici sono le ultime del volume, cominciando da: « Pensieri avrete pace » (Aria di Sifalce II, 9) fino alla fine.

LAODICEA E BERENICE

(P) Matteo Noris

- R) 1701. Napoli, Teatro S. Bartolomeo.
- L) 1701. Napoli, Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutio.
- Ded. di Michele Luigi Mutio: « Dovendo far uscir dal mio Torchio il presente Drama variato in parte... ».
- Bologna (Lic. mus. 6671). - Modena (B. Est.). - Napoli (Cons.).
- Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, E. III, Vol. 23.4).
- Partitura: Parigi, B. Naz.).
- FRAMMENTI: 43 arie e duetti. Napoli (Cons. 32.2.31).

LUCIO MANLIO L'IMPERIOSO

(P) ?

- R) 1705. Pratolino.
- L) 1705. Firenze, Stamperia di S. A. R.
- Bologna (Lic. mus. 6685). - Firenze (B. Naz.). - Firenze (B. Mar.). - Roma (B. S. Cec.).
- PARTITURA: ?
- FRAMMENTI: ?

MARCO ATTILIO REGOLO

(P) ?

- R) 1719, Carnevale. Roma, Teatro Capranica. - 1724, Ottobre. Bologna, Teatro Formagliari.
 L) 1719. Roma, Bernabò.
 Pag. 7: « *La Musica è del Sig. Cavaliere Alessandro Scarlatti Primo Maestro della Real Cappella di Napoli* ».
 Bologn (Lic. mus. 5125). - Bologna (B. Univ.). - Napoli (Cons.).
 1724. Bologna, Clemente Maria Saffi, success. del Benacci.
 Pag. 8: « *La Musica è del Sig. Cavaliere Alessandro Scarlatti, ed altri Virtuosi* ».
 Bologn (Lic. mus. 5126).
 (Partitura: Londra, British Mus.-autografa).
 FRAMMENTI: ?

MASSIMO PUPPIENO

(P) Aurelio Aurelii

- R) 1695, Dicembre. Napoli, Teatro S. Bartolomeo.
 L) 1695. Napoli, Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutii.
 Napoli (Cons.: 5.3.14). - Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, E. III, Vol. 22.4).
 PARTITURA: Montecassino (Arch. Mus.).
 FRAMMENTI: Arie. Modena (B. Est.). - 33 arie. Napoli (Cons.: 33.5.39). - * « *Piangi la tua sventura* » (Cantata). Napoli (Cons.: 34.5.4). - * « *Di due pupille* ». Napoli (Cons.: 34.5.1 bis). - * « *Piangi la tua sventura* ». Venezia (B. S. Marco: Cantate XXV).

MITRIDATE EUPATORE (IL)

(P) Girolamo Frigimelica Roberti

- R) 1707. Venezia, S. Giovanni Grisostomo. - 1717. Milano, Teatro Ducale.
 1707. Venezia, Marino Rossetti.
 Pag. 19: « *La Musica è virtuosa fatica del sempre Famoso Sig. Alessandro Scarlatti (!) attual Maestro di Cappella di Sua Eminenza il Sig. Cardinal Ottoboni* ».
 Bologna (Lic. mus. 5113). - Venezia (B. S. Marco). - Roma (B. S. Ces.).
 Libr. Milano, 1717. Marc'Antonio Pandolfo Malatesta.
 Firenze (B. Mar.: 2001-7).
 (Partitura: Berlino, Statsb. - Parigi, Cons.).
 FRAMMENTI: ?

MUZIO SCEVOLA

(P) Nicolo Minato

- R) 1698, Carnevale. Napoli, Teatro S. Bartolomeo.
 L) 1698. Napoli, Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutio.
 Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, F. III, Vol. 39.1). - Napoli (Cons.).
 FRAMMENTI: 56 Arie e 1 Duetto. Napoli (Cons. 33.3.12). - * Atto II, Sc. 5, Ar. di Porsenna: « *A questo mio core* ». Napoli (Cons. 34.5.1 bis).

NERONE FATTO CESARE

(P) Matteo Noris

- R) 1695, 6 Novembre. Napoli, Palazzo Reale.
 L) 1695. Napoli, Dom. Ant. Parrino e Mutii.
 Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, E. III, Vol. 11.1). - Napoli (Cons. 5.2.6).
 PARTITURA: ?
 FRAMMENTI: 14 arie. Napoli (Cons. 33.5.39). - * 43 arie e duetti. Napoli (Cons. 34.5.1).

NOZZE CON L'INIMICO (LE) ovvero L'ANALINDA

(P) ?

1695. Napoli, Teatro S. Bartolomeo. - * 1702, Carnevale. Firenze, Teatro del Comerio (sotto il titolo di: ANALINDA ovv. LE NOZZE...).

1695. Napoli, Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutii.

C. non num. 3: « LO STAMPATORE a chi legge... Dopò il Pirro e Demetrio rappresentato sù questo teatro l'anno scorso, & il corrète, nel quale hai goduto un lauto Convito; ti si, presentano le Scene di quest'Opera... Il Dramma è d'un Autore, e l'Arie, con alcune Scene & abbellimenti sono di un'altra penna... ».

Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, G. III, Vol. 20.4).

(Partitura: Parigi B. Naz.).

FRAMMENTI: 56 Arie e Duetti. Napoli (Cons. 33.3.17). - Atto I, Sc. I. Aria di Analinda: « Due belle speranze ». Parma (B. Palat.: Arie e Ariette a 1 e 2 v.). -

* Atto I, Sc. 18. Ar. di Analinda: « Che pena è la mia ». Napoli (Cons. 33.4.10).

ODOACRE (L')

(U) Novello Bonis

R) 1694, Gennaio. Napoli, Teatro S. Bartolomeo.

Musica di Legrenzi, con aggiunte di Scarlatti.

L) 1694. Napoli.

Napoli (Cons.). - Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, F. III, Vol. 47.6).

PARTITURA: ?

FRAMMENTI: ?

ODOARDO

(P) Apostolo Zeno

R) 1700. Napoli, Teatro S. Bartolomeo.

L) 1700. Napoli, Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutio.

Bologna (Lic. mus. 6837). - Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, F. III, Vol. 38.3).

PARTITURA: ?

FRAMMENTI: 44 arie. Napoli (Cons. 32.2.32). - * Atto II, Sc. 3. Ar. di Metilde:

« Placati spera un dì ». Napoli (Cons. 33.4.10).

OLIMPIA VENDICATA

(P) Aurelio Aurelii

R) 1685, 23 Dicembre. Napoli, Palazzo Reale.

L) 1686. Napoli, Carlo Porsile.

Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, F. III, Vol. 36.2). - Napoli (Cons.).

(Partitura: Londra, British « 1686 »).

FRAMMENTI: ?

PENELOPE LA CASTA

(P) Matteo Noris

L) 1696. Napoli, Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutio.

Bologna (B. Univ. Tab. I, F. III, Vol. 38.1). - Napoli (Cons. P. 1.11).

PARTITURA: ?

FRAMMENTI: 11 Arie. Napoli (Cons. 33.5.39).

PIRRO E DEMETRIO (cfr. LA FORZA DELLA FEDELTÀ)

(P) Adriano Morselli

R) 1694. Napoli, Teatro S. Bartolomeo e Roma, Teatro Capranica. - * ? 1695. Siena, Accademici Rozzi. - * ? 1696. Firenze, Accademia de' Sorgenti. - 1696. Braunschweig, Opernhaus.

L) 1694. Napoli, Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutii.

Bologna (Lic. mus. 6948). - Napoli (Cons.). - Bologna (B. Univ. Tab. I, E. III, Vol. 29.6).

1694. Roma, Stamperia della Rev. Cam. Apost.

Bologna (Lic. mus. 6949). - Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, E. III, Vol. 9.5).

- * IL PIRRO/E/DEMETRIO/DRAMA PER MUSICA/Rappresentato nel Teatro di Siena, /E dedicato/ALLA SERENISSIMA/VIOLANTE/BEATRICE/DI BAVIERA/PRINCIPESSA DI TOSCANA/Dagli Accademici Rozzi/In SIENA, Alla Loggia del Papa 1695. *Con licenza de' Superiori.*

A cart. 2 retto dedica degli Accademici; idem verso « Presentiamo... IL PIRRO E DEMETRIO, acciò ricevano da codesta Reggia il medesimo splendore, che il nostro Creonte... ».

A cart. 3 verso: « L'idea degl'Intermezzi, e Prologo e le Parole sono del Sig. Accademico. La Musica del medesimo, del Sig. Domenico Franchini Academico. Siena (B. Com.).

- * PIRRO/E/DEMETRIO/DRAMA PER MUSICA/Rappresentato in Firenze/l'Anno 1696./Dedicato/AL SERENISSIMO PRINCIPE/FERDINANDO/DI TOSCANA./IN FIRENZE. MDCXCVI, /Per il Vangelisti, e Matini./

Bologna (Lic. mus. 6950).

PARTITURA: Napoli (Cons. 32.2.34) dat. 1697.

FRAMMENTI: 52 Arie. Napoli (Cons. 33.6.37). - 10 Ar. Napoli (Cons. 34.6.32).

POMPEO (IL)

(P) Nicolo Minato

- R) 1683, Gennaio. Roma, Teatro Colonna. - 1684, Febbraio. Napoli, Palazzo Reale e Teatro S. Bartolomeo. - 1685. Ravenna. - 1688. Livorno. - 1692. Bologna, Teatro Formagliari.

- L) 1683. Roma, Per il Tizzoni.

Bologna (Lic. mus. 6972) - Roma (Collez. Rolandi).

1684. Napoli. Carlo Porsile.

Napoli (Cons. P. 1.12). - Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, F. III, Vol. 48.1).

1685. Ravenna, Bernardino e Matteo Pezzi.

Ded. de Gl'Accademici Riuniti: « POMPEO... venne poch'anni sono fatto comparire su la magnificenza de' Teatri di Roma... ».

Bologna (Lic. mus. 6973). - Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, F. III, Vol. 46.4).

Libr. Bologna 1688. (Da rappresentarsi in Livorno). Biacomo Monti.

Pag. 7:

« Compositore della Musica il Sig. Alessandro Scarlatti Maestro di Cappella della Maestà della Regina di Svezia ».

Bologna (Lic. mus. 5109). - Napoli (Con.).

Partitura: Bruxelles, B. Reale).

FRAMMENTI: 5 arie. Roma (B. S. Cec.). - * 7 arie. Roma (B. Vat.: Barb. 4148, XLVII, 19). - * 32 arie. Napoli (Cons. 60.1.53). - * Atto I, Sc. 2 Ar. di Sesto: « Per te s'el chiedi ». Atto III, Sc. 4 Ar. di Sesto: « Date senso a questi marmi ». Napoli (Cons. 34.5.1 ter.). - * Atto I, Sc. 3 Ar. di Issicratea: « Questi lumi lacrimosi ». Napoli (Cons. 33.4.36). - * Atto I, Sc. 4 Ar. di Mitridate: « Toglietemi la vita ancor »; Sc. 10 Ar. di Sesto: « Bellezza che s'ama ». Atto II, Sc. 5 Ar. di Sesto: « O cessate di piagarmi ». Atto III, Sc. 13 Ar. di Issicratea: « Sei bella o libertà ». Venezia (B. S. Marco: Aut. div. - Cantate 22 a 1 v.).

PRIGIONIERO FORTUNATO (IL)

(P) Francesco Maria Paglia

- R) 1698, 14 Dicembre. Napoli, Teatro S. Bartolomeo. - 1699. Mantova. - 1699, Autunno. Firenze.
- L) 1698. Napoli, Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutio.
Napoli (Cons.). - Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, F. III, Vol. 41.5).
1699. Mantova, Gio: Batt. Grana.
Pag. 6:
« L'Opera è del Sig. Abbate Paglia, la *Musica del Sig. Alessandro Scarlatti*, le Scene de' Signori Bibiena ».
Bologna (Lic. mus. 5110).
1699. Firenze, Vincenzo Vangelisti.
Bologna (Lic. mus. 6988). - Napoli (Cons.).
PARTITURA: Napoli (Cons. 31.3.32).
FRAMMENTI: 40 arie. Napoli (Cons. 32.2.35). - * Atto II, Sc. 12 Ar. di Feraspe:
« T'inganni se credi ». Napoli (Cons. 34.5.1 bis). - * 5 arie. Bologna (Lic. mus.: V, 199).

PRINCIPESSA FEDELE (LA)

(P) Agostino Piovene

- R) 1710, Febbraio. Napoli, Teatro S. Bartolomeo.
- L) 1710. Napoli, Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Muzio.
C. non num. 3:
« *Musica del Signor ALESSANDRO SCARLATTI Maestro della Real Cappella* ».
Bologna (Lic. mus. 5116). - Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, F. III, Vol. 3.1). -
Napoli (Cons.).
(Partitura: Bruxelles, B. Reale).
FRAMMENTI: ?

LA ROSAURA ovvero GLI EQUIVOCI IN AMORE (cfr.)

(P) Antonio Arcoleo

- R) 1690, Carnevale. Napoli, Palazzo Reale.
- L) 1690. Napoli, Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutti.
Bologna (Lic. mus. 7053). - Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, F. III, Vol. 36.7). -
Napoli (Cons.).

ROSMENE (LA)

(P) Giuseppe Domenico de Totis

- R) 1688. Napoli, Palazzo Reale. - 1689. Firenze, Teatro Reale. - 1690. Roma, Teatro Capranica. - 1694. Ferrara.
- L) 1688. Napoli, Francesco Mollo.
Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, F. III, Vol. 47.5).
1689. Firenze, Vincenzo Vangelisti.
Bologna (Lic. mus. 7059).
1690. Roma, Stamperia della Rev. Cam. Apost.
Bologna (Lic. mus. 7060).
PARTITURA: Firenze (Cons. D. 1367): solo il 1° e 2° atto. (Completa a Münster, Universitätsb).
* FRAMMENTI: Atto I, Sc. 3 Ar. di Oronte: « Son ferito; Atto III, Sc. 12 Ar. di Oronte: « Per meglio stringere » * Napoli (Cons. 33.4.10). - Atto III, Sc. 17 Ar. di Liso: « Che cos' è quest'onestà ». * Roma (B. Vat.: Barb. 4173, XLVII, 77).

SCIPIONE NELLE SPAGNE

(P) Apostolo Zeno

R) 1714, 21 Gennaio. Napoli, Teatro S. Bartolomeo.

L) 1714. Napoli, Michele Luigi Muzio.

Pag. 4: « *Musica del Sig. Alessandro Scarlatti, Primo Maestro della Real Cappella* ».

Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, E. III, Vol. 25. 6). - Napoli (Cons.).

Intermezzi:

LA/DAMA SPAGNOLA/ED IL CAVALIERE/ROMANO/INTERMEZZI/IN MUSICA/Da Rappresentarsi nel Teatro Pubblico/DI BOLOGNA/NEL CARNEVALE DELL'ANNO 1730./IN BOLOGNA M.DCC.XXX./All'Insegna della Rosa, sotto le Scuole./

Pag. 3: INTERLOCUTORI/PERICCA/E/VARRONE/LE PAROLE/D'INCERTO AUTORE/LA MUSICA/E' DEL SIGNOR/ALESSANDRO SCARLATTI./

Bologna (Lic. mus. 5131).

PARTITURA: Bologna (B. Univ.). - Montecassino (Arch. Mus.): solo Atto I° e Intra-mezzo.

FRAMMENTI: Scelta di Arie. Montecassino (Arch. Mus.).

STATIRA (LA)

(P) Card. Ottoboni

R) 1690, 7 Febbraio. Roma, Teatro di Tordinona.

L) 1990 (!). Roma, Gio: Francesco Buagni.

Bologna (Lic. mus. 7181). - Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, E. III, Vol. 5.2). - Roma (B. Vitt. Em.).

Mss. autografo dell'Ottoboni in Roma (B. Vat.: Cod. Ott. 2360).

(Partitura: Bruxelles, Cons. - Desda, Sächsische Landesb. - Londra, British Mus. - Monaco, Staatsb.).

FRAMMENTI: 23 Arie. Napoli (Cons. 34.5.13). - * Atto I, Sc. 1 Ar. di Oronte: « Ho di selce la costanza ». Bologna (Lic. mus.: V, 291). - * Atto I, Sc. 1, Ar. di Oronte: « Ho di selce la costanza »; Atto I, Sc. 5 Ar. di Campaspe: « Beltà che piace »; Atto I, Sc. 12 Ar. di Alessandro: « Amor non so risolvermi »; Atto II, Sc. 2 Ar. Alessandro: « Dovrò per mia rivale »; Atto II, Sc. 9 Ar. di Alessandro: « Dai colpi d'uno sguardo »; Atto III, Sc. 4 Ar. di Campaspe: « T'offesi ben mio »; Atto III, Sc. 10 Ar. di Alessandro: « Se il mio nume ». Firenze (Cons. B. 2379).

TELEMACO

(P) Carlo Sigismondo Capeci

R) 1718, Carnevale. Roma, Teatro Capranica

L) 1718. Roma, Bernabò.

Pag. 8: « *La Musica è del Sig. Cavaliere Alessandro Scarlatti, Primo Maestro della Real Cappella di Napoli* ».

Bologna (Lic. mus. 5124). - Roma (B. Vitt. Em.).

(Partitura: Münster, Universitätsb. - Parigi, Cons. - Vienna, Staatsb.).

FRAMMENTI: 4 arie. Firenze (Cons. D. 886). - * Atto III, Sc. 10.a 4: Calipso, Erifile, Telemaco, Sicoreo: « Sdegno troppo fiero in agitarmi ». Bologna (Lic. mus. DD. 57).

TEODORA AUGUSTA (LA)

(P) Adriano Morselli

1693, 4 Gennaio. Roma, Teatro Capranica.

1693. Roma, Giuseppe Vannacci

Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, F. III, Vol. 40.5). - Firenze (B. Mar.: 1-00-X-106).

Roma (Collez. Rolandi).

PARTITURA: Firenze (Cons. B. 471).

* FRAMMENTI: * Atto I, Sc. 6 Ar. di Romilda: « Care fonti a voi ritorno ». Napoli (Cons. 34.5.1 bis). - * Atto I, Sc. 12 Ar. di Romilda: « Vorrei ma non posso amarti » (incompl.). Napoli (Cons. - in fine a G. D. Oliva: Rosalba sola). - * Atto II, Sc. 1 Ar. di Osmiano: « Che non opra »; Atto III, Sc. 3 Ar. di Romilda: « Mi fan guerra odio ed amore ». Napoli (Cons. 34.5.1 ter.).

TEODOSIO (IL)

(P) Vincenzo Grimani ?

R) 1709, Febbraio. Napoli, Teatro S. Bartolomeo.

L) 1709. Napoli, Michele Luigi Muzio.

LO STAMPATORE A CHI LEGGE.... « *Vieni e godi, se non altro, in esso l'abbigliamento, che hà sortito dell'armoniose Note del Sig. Alessandro Scarlatti Maestro di questa Real Cappella...* ».

Sul verso del frontespizio dell'esemplare bolognese, ms. dell'epoca: « *Feb. 1709./ 10 recite./* ».

Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. i. E. III, Vol. 19.6). - Napoli (Cons. T. i. 18).

PARTITURA: ?

FRAMMENTI: ?

TIBERIO IMPERATORE D'ORIENTE

(P) Giov. Domenico Pallavicino.

R) 1702, 8 Maggio. Napoli, Palazzo Reale e Teatro S. Bartolomeo.

* TIBERIO/IMPERATORE/D'ORIENTE/Drama per musica/Da Rappresentarsi nel Regio Palazzo, /e nel Teatro di S. Bartolomeo, /Per il felice arrivo in questa Fedelissima/Città di Napoli/DEL GRAN MONARCA/FILIPPO V./NOSTRO RE E SIGNORE;/CHE DIO GUARDI/IN NAPOLI, 1702./Per Dom. Ant. Parrino, e Michele Luigi Mutio./
Pag. 63: « L'Autore del Drama è incerto, vi sono però state aggiunte le parti di Cleante, di Lesbina, e di Milo, & il Prologo, e mutate alcune arie ».

Bologna (Lic. mus. 7218). - Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, F. III, Vol. 10.7).

PARTITURA: ?

FRAMMENTI: 44 arie divise per atti. Napoli (Cons. 32.2.36). - * Atto I, Sc. 8 Ar. di Sofia: « A battaglia quest'alma ». Firenze (Cons. B. 2379).

TIGRANE (IL) ovvero L'EGUAL IMPEGNO D'AMORE

(P) Domenico Lalli

R) 1715, Carnevale. Napoli, Teatro S. Bartolomeo. - 1715. Insprugg. - 1716, Carnevale. Livorno, Teatro S. Sebastiano.

L) 1715. Napoli, Michele Luigi Muzio.

Bologna (Lic. mus. 5121). - Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, F. III, Vol. 55.6). - Napoli (Cons.).

Pag. 10: « *Musica del Sig. Alessandro Scarlatti, primo Maestro della Regal Cappella* ».

Lucca 1715 (Da rappresentarsi nel Teatro di S. Sebastiano di Livorno nel Carnevale del 1716).

Pag. 7: « *Sei pregato à compaire, con discreta moderazione, que' difetti che forse potrai conoscere nella Musica, in considerando, ch'or mai dovrebbe essere affatto stanco l'Autore di più sudare in simili Sceniche composizioni, delle quali, co'l presente Dramma, viene à compire il numero di cento, e sei Opere Teatrali, che hà poste in musica per il Teatro di Napoli, ed altri Teatri dell'Italia* ».

Pag. 10: « *Musica del Signor Alessandro Scarlatti Primo Maestro della Reale Cappella di Napoli* ».

Bologna (Lic. mus. 5122).

PARTITURA: Firenze (Cons., B. 1425). - Napoli (Cons. 31.3.33).

FRAMMENTI: ?

TITO SEMPRONIO GRACCO

(P) Silvio Stampiglia

R) 1702. Napoli, Teatro S. Bartolomeo. - 1720, 6 Gennaio. Roma, Teatro Capranica.

L) 1702. Napoli, Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutii.

Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, F. III, Vol. 38.6). - Napoli (Cons. T. 1. 9).

1720. Roma, Bernabò.

Pag. 8: « *La Musica è del Sig. Cavaliere Alessandro Scarlatti Primo Maestro della Real Cappella di Napoli* ».

Bologna (Lic. mus. 5128). - Napoli (Cons.). - Roma (Collez. Rolandi).

FRAMMENTI: 44 arie divise per atti. Napoli (Cons. 32.2.37).

TRIONFO DELLA LIBERTA' (IL)

(P) Girolamo Frigimelica Roberti

R) 1707. Venezia, S. Giovanni Grisostomo.

L) 1707. Venezia, Marino Rossetti.

Pag. 17: « *La Musica è Virtuosa fatica del sempre Famoso Sig. Alessandro Scarlatti attual Maestro di Cappella di Sua Eminenza il Signor Cardinal Ottoboni* ».

Bologna (Lic. mus. 5112). - Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, E. III, Vol. 12. 3).

- Napoli (Cons.). - Venezia (B. S. Marco). - Roma (B. S. Cec.).

PARTITURA: ?

FRAMMENTI: * Atto II, Sc. 4 Ar. d. Collatino: « Care care spoglie ». Roma (B. Vat., Barb. 4153, XLVIII, 24).

TRIONFO DELL'ONORE (IL)

(P) Francesco Antonio Tullio

R) 1718, 26 Novembre. Napoli, Teatro dei Fiorentini.

L) Benevento, 1718. Libreria del Parrino.

Sul frontespizio: « ..Commedia/DI FRANCESCO ANTONIO/TULLIO,/Posta in musica/Dal Cavaliere Signor/ALESSANDRO SCARLATTI/Maestro della Real Cappella/di Napoli./ ». Sull'ultimo foglio dell'esempl. bolognese, ms. dell'epoca:

RECITE	
Nouembre 1718.	9. Alli 13 Martedì.
1. Alli 26 Sabato.	10. Alli 26 Lunedì.
2. Alli 29 Martedì.	11. Alli 27 Martedì.
3. Alli 30 Mercordì.	12. Alli 29 Giovedì.
Decembre 1718.	13. Alli 31 Sabato.
	Gennaio 1719
4. Alli 3 Sabato.	14. Alli 1 Domenica.
5. Alli 4 Domenica.	15. Alli 5 Giovedì.
6. Alli 7 Mercordì.	16. Alli 8 Domenica.
7. Alli 8 Giovedì.	17. Alli 9 Lunedì.
8. Alli 11 Domenica.	18. Alli 11 Mercordì.

Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. I, D. III, Vol. 78.2). - Napoli (Cons. T. 1.11).

(Partitura: Londra, British Mus.).

FRAMMENTI: ?

TURNO ARICINO

(P) Silvio Stampiglia

R) 1704. Pratolino. - 1720. Roma, Teatro Capranica. - * ? 1724. Napoli, Teatro San Bartolomeo.

1704. Firenze, Stamperia di Sua Altezza Reale.

Bologna (Lic. mus. 7295). - Firenze (B. Naz.). - Roma (B. S. Cec.).

1720. Roma, Bernabò.

Pag. 10: « *La Musica è del Sig. Cavaliere Alessandro Scarlatti Primo Maestro della Real Cappella di Napoli* ».

Bologna (Lic. mus. 5127). - Roma (Collez. Rolandi).

* TURNO ARACINO/*Drama per musica*/DI SILVIO STAMPIGLIA/*Tra gli Arcadi Palemone Licurio, Poeta di Sua Maestà Cesarea, e Cattolica/Da rappresentarsi nel Teatro di S. Bartolomeo/in quest'anno 1724./DEDICATO/All'Eminentissimo, e Reverendiss. Signore/IL SIGNOR CARDINALE/MICHELE FEDERICO/D'ALTHANN/Vicerè Luogotenente, e Capitan Generale/in questo Regno./IN NAPOLI MDCCXXIV./Presso Francesco Riccardo Stampatore di/Sua Eminenza il Signor Vicerè./*

Pag. 6: A CHI LEGGE... E' Stato permesso alli Signori Rappresentanti di mettere in quest'Opera diverse arie a loro compiacimento nel margine delle quali troverai il nome de' loro componitori; a molte di esse sono state mutate le parole, ad alcun'altre, perche vi possono passare a proposito vi sono state lasciate, e queste le troverai notate con la presente stelletta *. Il Recitativo del Primo Atto, è del Signor Leonardo (!) Vinci Secondo, e Terzo è del Sig. Leonardo (!) Leo... ».

NB. Fra le arie aggiunte alcune sono di « *C. Scarlati* » (= Cavalier Scarlati?).

Bologna (Lic. mus. 7296).

TUTTO IL MALE NON VIEN PER NUOCERE

(P) Gius. Dom. de Totis

R) 1681. Roma, Accademici uniti. - * ? 1683. Ancona. - * ? 1683. Siena. - * ? 1685.

Ravenna. - 1686. Firenze, Conversazione del Centauro. - 1687, 23 Dicembre. Napoli, Palazzo Reale. - 1694. Rimini.

1681. Roma, Carlo Giannini.

Bologna (Lic. mus. 7300). - Firenze (B. Mar. 1-00-X-106).

* TUTTO IL MAL/Non vien per nuocere/OPERA PER MUSICA/Da rappresentarsi: NEL TEATRO D'ANCONA,/Nel present'Anno 1683./Dedicata all'Illustriss. e Reverendiss. Sig./D. MICHELANGELO/ABBATE CONTI./ANCONA, Nella Stamperia Camer./Ded. de Li Direttori dell'Opere, Ancona li 15 Febraro 1683.

Bologna (Lic. mus. 7301).

* TUTTO IL MAL/Non vien per nuocere/COMEDIA PER MUSICA/Fatta rappresentare da alcuni/Cavalieri/Con l'occasione della venuta/in Siena, della/SERENISSIMA GRAN DUCHESSA/VITTORIA/DI TOSCANA/In Siena nella Stamparia del Publico 1683/con licenza de' Superiori.

* TUTTO IL MAL/Non vien per nuocere/OPERA PER MUSICA/Da Rappresentarsi/NEL TEATRO DI RAVENNA,/Nel present'Anno. 1685./Dedicata all'Eminent. e Reverendiss. Sig./CARD. LORENZO/RAGGI LEGATO/Di Romagna/RAVENNA, Nella Stamparia/Archiepiscopale.

Ded. de Gl'Accademici Riuniti, Ravenna li 16 Gennaro 1685.

Bologna (Lic. mus. 7302).

1686. Firenze, Piero Martini.

Bologna (Lic. mus. 7303). - Firenze (Cons.).

1694. Rimini, Stefano Leonardi.

Modena (B. Est.).

PARTITURA: Montecassino (Arch. Mus.): con Prologo e arie interpolate autografe.

FRAMMENTI: * Atto II, Sc. 1 Ar. di Doralba: « Apri le luci amanti »; Atto III, Sc. 3 Ar. di Lucilda: « Se potessero i miei pianti ».

Bologna (Lic. mus. V, 198). - * Atto II, Sc. 4 Ar. di Olindo: « Celidoro tu piangi ».

Venezia (B. S. Marco: Aut. div. - Cantate 13). - * Atto II, Sc. 10 Ar. di Doralba: « Lo dissi per gioco ».

Bologna (Lic. mus. V. 282, anonima). - Atto II, Sc. 10 Ar. di Doralba: « Lo dissi per gioco ».

Roma (B. Vat. Barb. 4156, XLVII, 27). - * Atto II, Sc. 11 Ar. di Lucilda: « Aure leggere ».

Napoli (Cons. 34.5.1. ter).

VIRTU' NEGLI AMORI (LA)

(P) Gaetano Lamer

R) 1721, 16 Novembre. Roma, Teatro Capranica.

L) 1721. Roma, Antonio de' Rossi.

Pag. 3: « ... *La Melodia è del Cavalier Alessandro Scarlatti a te già noto per la sua eccellenza...* ».

Bologna (Lic. mus. 5130). - Roma (B. S. Cec.).

PARTITURA: ?

FRAMMENTI: ?

VIRTU' TRIONFANTE DELL'ODIO E DELL'AMORE (LA) (P) Francesco Silvani ?

R) 1716, 3 Maggio. Napoli, Palazzo Reale e Teatro S. Bartolomeo.

L) 1716. Napoli, Michele Luigi Muzio.

Bologna (B. Univ. Aula V, Tab. 1, F. III, Vol. 15.1). - Napoli (Cons. 26; 1. 94).

PARTITURA: ?

FRAMMENTI: ?

E. ZANETTI e C. SARTORI

OPERE, ORATORI E CANTATE DI DOMENICO SCARLATTI

N.	TITOLO	POETA	ANNO E STAGIONE	CITTA	TEATRO	OSSERVAZIONI
1	IL GIUSTINO	?	C. 1702	Napoli	S. Bart.	Arie a S. Pietro a Maiella
2	L'OTTAVIA RISTITUITA AL TRONO	G. Convò	C. 1703	Napoli	S. Bart.	L. a Roma. S. Cecilia, arie a San P. a Maiella.
3	L'IRENE	...	C. 1704	Napoli	S. Bart.	Rifac.to opera di Pollaroli - Arie a S. P. a Maiella.
4	LA CONVERSIONE DI CLODOVEO - oratorio	C. S. Capeci	C. 1709	Roma	Pal. R. Polon.	L. Bib. Vat. Ripetuto al Semin. romano, 1715, L. Coll. Rolandi
5	LA SILVIA	C. S. Capeci	27-1-1710	Roma	Pal. Zuccari	L. Roma, Coll. Rolandi
6	TOLOMEO E ALESSANDRO	C. S. Capeci	19-1-1711	Roma	Pal. Zuccari	L. Roma, Casanatense
7	L'ORLANDO	C. S. Capeci	C. 1711	Roma	Pal. Zuccari	L. Casanatense
8	TETIDE IN SCIRO	C. S. Capeci	16-1-1712	Roma	Pal. Zuccari	L. Casanatense, Arie S. P. a Maiella
9	APPLAUSO DEVOTO AL NO- ME D. M. SS.	C. S. Capeci	...1752	Roma	Pal. Zuccari	L. Coll. Rolandi
10	IFIGENIA IN AULIDE	C. S. Capeci	11-1-1717	Roma	Pal. Zuccari	L. S. Cecilia
11	IFIGENIA IN TAURIDE	C. S. Capeci	15-2-1713	Roma	Pal. Zuccari	L. Casanatense - Ripr. al Carignano di Torino, C. 1719, L. S. Cecilia

Segue: OPERE, ORATORI E CANTATE DI DOMENICO SCARLATTI

N.	TITOLO	POETA	ANNO E STAGIONE	CITTÀ	TEATRO	OSSERVAZIONI
12	AMOR D'UN'OMBRA E GELO- SIA D'UN'AURA	C. S. Capece	20-1-1714	Roma	Pal. Zuccari	L. Casanatense (vedi <i>Narciso</i>)
13	APPLAUSO GENETLIACO	...	...-1714	Roma	Pal. dell'Amb. Portogallo	L. Coll. Rolandi
14	CANTATA DI NATALE	F. Gasparri	24-12-1714	Roma	Vaticano	L. Coll. Rolandi
15	AMBLETO	Zeno e Pariati	C. 1715	Roma	Capranica	L. Coll. Rolandi (1)
16	LA DIRINDINA	G. Gigli	C. 1715	Lucca	?	L. a Bruxelles (1)
17	BERENICE	A. Salvi	C. 1718	Roma	Capranica	(In coll. con Porpora). L. Casana- tense.
18	NARCISO	P. Rolli	30-5-1720	Londra	Heymarket	L. e Part. a Stampa al British, Londra. Rifac. dell' <i>Amor d'una ombra</i> con 4 arie di Roseingrave.
19	FESTEGGIO ARMONICO	...	11-1-1728	Lisbona	P. Reale	L. a S. Cecilia

(1) La *Dirindina*, come risulta dall'elenco dei personaggi dell'*Ambieto*, doveva costituire gli intermezzi dell'opera. Ma nel libretto delle coll. Rolandi questi nomi sono stati cancellati a penna, e al libretto seguono due *intermedi pastoriali* le cui parti principali *Elpina* e *Silvano*, sono cantate dagli stessi attori che dovevano eseguire la *Dirindina* sostituita, e quindi probabilmente rappresentata come « farsetta per musica » a Lucca, lo stesso anno.

OPERE DI GIUSEPPE SCARLATTI

N.	TITOLO	POETA	I. RAPPRESENTAZIONE	OSSERVAZIONI	FONTE
1	LA SANTISSIMA VERGINE ANNUNZIATA	...	Roma - Congr. Orat. 19-III-1739		C. R.
2	COMPONIMENTO PER MUSICA	...	Roma (Pal. Acquaviva?) 1739		C. R.
3	DARIO	Baldanza Giov.	Roma - Argentina c. a. 1741		C. R.
4	ARMINIO IN GERMANIA	...	Firenze - Pergola 24-VI-1741		Schmidl
5	SIROE	Metastasio Pietro	Firenze - Pergola a. 1742		Schmidl
6	EZIO	»	Lucca - Civico a. 1744		Schmidl
7	L'OLIMPIADE	Metastasio Pietro	Lucca a. 1745		C. R.
8	IL GIUOCATORE	...	Firenze - Infuscati c. a. 1747		Schmidl
9	POMPEO IN ARMENIA	Vitturi Bartol.	Venezia - S. Angelo c. a. 1747	(oppure Lucca A. 1744 <i>Pellegrini ne da notizia dubbia</i>).	Schmidl
10	ARTASERSE	Metastasio Pietro	Lucca - Civico Settem. 1747		Schmidl
11	PARTENOPE	Stampiglia Silvio	Torino - Regio c. a. 1749		C. R.
12	I PORTENTOSI EFFETTI DELLA MADRE NATURA	Goldoni Carlo	Venezia - S. Samuele a. 1752		Schmidl
13	DEMETRIO	Metastasio Pietro	Padova - Nuovo giugno 1752		C. R.
14	ADRIANO IN SIRIA	Metastasio Pietro	Venezia - S. Casciano c. a. 1752		Schmidl
15	AMOR DI PATRIA	Goldoni Carlo	Venezia - Canal Gr. 11-V-1752		Schmidl
16	ALESSANDRO NELL'INDIE	»	Reggio Emilia 12-V-1753		C. R.

Segue: OPERE DI GIUSEPPE SCARLATTI

N.	TITOLO	POETA	I. RAPPRESENTAZIONE	OSSERVAZIONI	FONTE
17	DE GUSTIBUS NON EST DISPUTANDUM	Goldoni Carlo	Venezia - S. Cassiano c. a. 1754		C. R.
18	ANTIGONO	Metastasio Pietro	Milano 26-XII-1755		Schmidl
19	CAJO MARIO	Roccaforte?	Napoli 1755		—
20	MADAMIGELLA	...	Napoli 1755		Pr. Giurleo
21	L'ISOLA DISABITATA	Goldoni Carlo	Vienna - Burg Theater 1757		Schmidl
22	IL MERCATO DI MALMANTILE	Goldoni Carlo	Vienna - Burgtheater 1757		Schmidl
23	MEROPE	Zeno Apostolo	Firenze - Pergola 26-XII-1757	Una dubbia esecuzione di Napoli 1754 (sec. Schmidl)	—
24	LA SERVA SCALTRA	...	Venezia - S. Moisè a. 1759		C. R.
25	LA CHINESE SMARRITA	...	Genova - Falcone 1760		Schmidl
26	LA CLEMENZA DI TITO	Metastasio Pietro	Venezia - S. Benedetto 17-I-1760		Schmidl
27	ISSIPILE	Metastasio Pietro	Vienna - pr. la Corte a. 1760		Schmidl
28	PELOPIDA	Roccaforte Gaet.	Torino - Regio c. a. 1763		C. R.
29	BAJAZET	Piovene Agostino	Verona - Filarmonico c. a. 1765		Schmidl
30	L'AMOR GELOSO	...	Vienna - Burgtheater 1768		Schmidl
31	LA MOGLIE PADRONA	...	Vienna 1768		Schmidl
32	LES AVENTURES DU SÉRAIL	...	Vienna ? 17...		Eitner

C. R. = Collezione Rolandi

Dott. U. ROLANDI

BIBLIOGRAFIA

Notizie sugli Scarlatti si trovano nel *Quellen Lexicon* dell'Eitner, nei dizionari del Grove, dello Schmidl e in quello di Della Corte e Gatti. Fra le fonti antiche più importanti sono da ricordare la *Storia della Musica* e il *Viaggio musicale* del Burnev.

SULLA FAMIGLIA SCARLATTI.

- U. PROTA GIURLEO - *Alessandro Scarlatti il Palermitano* - Napoli 1926.
P. FIENGA - *La vera patria di Alessandro Scarlatti* - *Revue musicale* X, 3 (1929)
P. FIENGA - *Giuseppe Scarlatti et son incertaine ascendance directe* - *Rev. Mus.* Febr. 1932.

SU ALESSANDRO SCARLATTI.

- E. J. DENT - *Alessandro Scarlatti His Life and Works* - Londra 1905.
A. LORENZ - *Alessandro Scarlatti Sugend Oper* - Augsburg 1927.
J. S. SHEDLOCK - *The Harps. Music of Alessandro Scarlatti* - in *Sd IMG*, VI.
H. JUNKER - *Zwei Griselda Opern, von Torri (1723) und Scarlatti (1721)* - *Festschrift zum 50 Geb. Sandberger* 1918.
G. DE PAOLI - *Diana ed Endimione di Alessandro Scarlatti* - *Rassegna Musicale* 1940, III.
DELLA CORTE e PANNAIN - *Storia della musica* - Torino 1936.
(nel I volume brani inediti dell'*Oratorio di M. Vergine*).

SU DOMENICO SCARLATTI.

- A. LONGO - *Domenico Scarlatti* - *Arte Pianistica*, Aprile 1914.
S. A. LUCIANI - *Domenico Scarlatti creatore del sinfonismo* - *Musica d'oggi* - Febr. 1926.
R. MANUEL - *Domenico Scarlatti* - *Revue Pleyel*, Dic. 1926.
A. CAMETTI - *C. S. Capeci, Alessandro e Domenico Scarlatti e la Regina di Polonia a Roma* - *Mus. d'oggi*, Febr. 1931.
W. GERSTENBERG - *Die Klavier Kompositionen Domenico Scarlatti* - *Regensburg* 1933.
E. J. DENT - *Domenico Scarlatti* - *Montly mus. Record*, Ott. 1935.

- S. A. LUCIANI - *Alla ricerca degli autografi di Domenico Scarlatti* - Archivi 1935, IV.
- U ROLANDI - *Per una biobibliografia di Domenico Scarlatti* - Boll. dei Musicisti, Nov. 1935.
- A. CASELLA - *Domenico Scarlatti* in « Celebrazioni campane » - 1936.
- C. VALABREGA - *Domenico Scarlatti, Il suo secolo, la sua opera* - Modena 1937.
- S. A. LUCIANI - *Note biografiche e bibliografiche su Domenico Scarlatti* - Rassegna musicale, Dic. 1938, Genn. e Febb. 1939.
- R. NEWTON - *The english Cult of Domenico Scarlatti* - Musc and Letters, Aprile 1939.
- S. A. LUCIANI - *Domenico Scarlatti* - Coll. « I Maestri della musica », Torino 1939.
- S. A. LUCIANI - *Postilla scarlattiana* - Rassegna musicale, Aprile 1940.

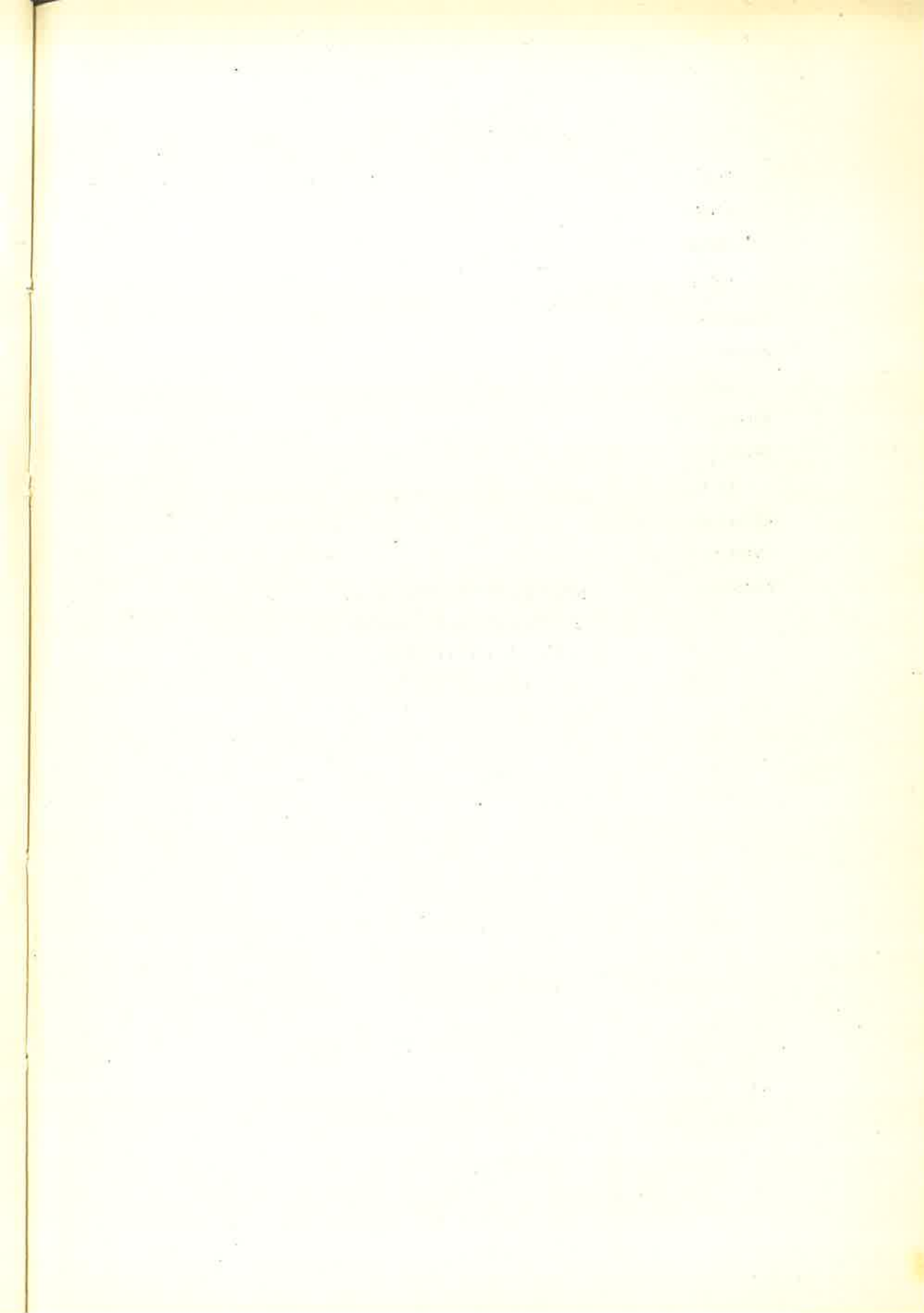
SU GIUSEPPE SCARLATTI.

- H. SPRINGER - *Das Partitur Autograf von Giuseppe Scarlatti bisher verschollener Clemenza di Tito* - Beit. zum Bibl. und Buchwesen, 1913.

I N D I C E

	Pag.
LA « SETTIMANA » DEGLI SCARLATTI (<i>Guido Chigi Saracini</i>)	5
PROGRAMMA DELLA « SETTIMANA »	7
COME SONO STATE SCELTE LE MUSICHE DELLA « SETTIMANA » (<i>A. Casella</i> . <i>S. A. Luciani</i>)	9
IL « TRIONFO DELL'ONORE »	12
CONSIDERAZIONI SUL « TRIONFO DELL'ONORE » DI ALESSANDRO SCARLATTI . (<i>Virgilio Mortari</i>)	15
LE MUSICHE VOCALI E STRUMENTALI (<i>Alfredo Casella</i>)	20
LA FAMIGLIA SCARLATTI (<i>s. a. l.</i>)	23
ALBERO GENEALOGICO DEGLI SCARLATTI	28
ALESSANDRO SCARLATTI (<i>Luigi Ronga</i>)	29
CURIOSITÀ SCARLATTIANE:	
Le prime opere di Scarlatti	43
Frontespizio dell'edizione senese de <i>L'Onestà negli amori</i>	44
Antiporta de <i>Gli Equivoci nel sembiante</i>	45
Scarlatti e Quantz	45
I Concerti di Alessandro Scarlatti	46
Frontespizio e parte di Violino dei Concerti di A. Scarlatti	46
Scarlatti e Corelli	47
Alessandro Scarlatti in Arcadia	48
Alessandro Scarlatti, teorico	49
Una lettera di Alessandro Scarlatti a Ferdinando dei Medici	51

	Pag.
Scarlatti in una satira veneziana	53
L'Epitaffio di Alessandro Scarlatti	54
Scarlatti e Mozart	55
Autografo di Domenico Scarlatti	56
DOMENICO SCARLATTI (<i>S. A. Luciani</i>)	57
AVVERTIMENTO NELL'EDIZIONE ORIGINALE DEGLI « ESERCIZI PER GRAVICEM- BALO »	61
FRONTESPIZIO E ARIA DEL « NARCISO »	62
CONTRIBUTO A UN CATALOGO DELLE OPERE TEATRALI DI ALESSANDRO SCAR- LATTI, ESISTENTI NELLE BIBLIOTECHE ITALIANE (<i>E. Zanetti-C. Sartori</i>)	63
OPERE, ORATORI E CANTATE DI DOMENICO SCARLATTI (<i>U. Rolandi</i>) . . .	85
OPERE DI GIUSEPPE SCARLATTI (<i>U. Rolandi</i>)	87
BIBLIOGRAFIA	89



STAMPATO DALLA S. A.
POLIGRAFICA IN SIENA

IL 12 SETTEMBRE

1940-XVIII