



Quando Farinelli incontrò Monteverdi

La voce esercita da sempre un grande fascino: strumento di cui tutti siamo dotati, è al tempo stesso facilissimo da utilizzare nel nostro cantare quotidiano e difficilissimo da padroneggiare pienamente nella musica d'arte. L'incontro evocato dal titolo è un pretesto per offrire una collana di perle vocali che consentono di esplorare diversi aspetti della vocalità settecentesca. Uno solo dei pezzi vocali proposti è di mano del Divino Claudio, e una sola delle arie si riconduce a Farinelli: tutto il resto è un itinerario che scorre tra autori, stili, generi e primi interpreti differenti, e regala uno spaccato variegato e cangiante della fantasia musicale dell'epoca, abbinando a due a due, e a contrasto, i pezzi vocali, punteggiati da alcuni interventi orchestrali che rispondono al principio di una piacevole varietà e alla più pragmatica necessità di riposo per la voce, senza trascurare però l'interesse delle proposte in sé dal punto di vista estetico e per la possibilità di confrontare produzione vocale e strumentale della stessa epoca e/o dello stesso autore. Così allo scherzo musicale di Monteverdi possiamo accostare la Sinfonia della *Poppea*, a Caldara e Scarlatti il concerto della postuma op. 6 di Corelli, e a Vivaldi semplicemente il suo stesso concerto RV 121.

Oltre alla voce, è proprio Vivaldi (1678-1741) il grande protagonista della serata, che si apre con «Agitata da due venti», aria di Costanza dalla *Griselda* (II/2; Venezia 1735), cavallo di battaglia di tutti i soprani 'barocchi' in vena di funambolismi vocali. Costanza era interpretata dalla virtuosissima Margherita Giacomazzi; sì, una signora: perché il Settecento è anche un secolo di grandi cantanti donne. L'aria propone una similitudine tanto abusata nei testi operistici quanto efficace nelle partiture: il conflitto interiore che agita Costanza è paragonato all'infuriare della tempesta che fa temere il naufragio all'immane «nocchiero spaventato». Per scontato che sia il testo, l'intonazione, con i suoi topoi ben consolidati, risulta trascinante e mette in evidenza le cospicue abilità vocali richieste all'interprete. Salti molto ampi, agilità, trilli, note ribattute velocissime: un prontuario di difficoltà concentrate in un'aria di grande impatto, dove oltre all'abilità della Giacomazzi emerge la regalità del personaggio di Costanza, combattuta tra la fede di sposa giurata al re Gualtiero e la passione di donna che la lega a Roberto, che proprio in questa scena lei allontana con decisione.

Saltiamo indietro di un centinaio d'anni e approdiamo alla leggerezza monteverdiana degli *Scherzi musicali* (Venezia 1632). *Quel sguardo sdegnosetto* consta di tre strofe di 8 versi, di cui gli ultimi due, anche se non identici, fungono da refrain. Il basso si ripete sempre sostanzialmente uguale, per dare alla voce la possibilità di interpretare il testo differenziando le soluzioni melodiche in modo da plasmarle sulle parole (variazione strofica). Tra le strofe risuonano brevi ritornelli strumentali, il secondo dei quali riprende la popolarissima ciaccona. La voce scorre fluida e lieve, e approfitta sia della libertà concessa a uno 'scherzo', sia della presenza di parole che si offrono

all'agilità («sdegnosetto», «vola», «ardo», «nembo»), senza rinunciare ad altri topoi, come le dissonanze su «asprissimo» o la concitazione del richiamo «all'armi».

La seconda coppia di arie propone «Vanne pentita a piangere» di Antonio Caldara (1670-1736) accostata a «Torbido, irato e nero» dall'*Erminia* di Alessandro Scarlatti (1660-1725), rappresentanti rispettivamente del mondo dell'oratorio e di quello della serenata. La prima è tratta dal *Trionfo dell'innocenza*, forse scritto verso il 1700 per Venezia o per Mantova e ripreso poi a Firenze e diverse volte a Roma negli anni Dieci, quando il compositore era a servizio del principe Ruspoli. La protagonista sant'Eugenia, travestita da monaco Eugenio, diventa oggetto della concupiscenza di Melantia. Quando questa si dichiara apertamente, il supposto Eugenio la rimprovera severamente proprio con quest'aria, caratterizzata dagli arpeggi discendenti dei violini primi nei ritornelli e dall'insistenza sulle note ribattute come accompagnamento della voce, sostenuta solo dagli archi senza basso continuo e con il violoncello che si mantiene in un registro medio-acuto. È un rimprovero composto, quello della prima strofa; il passaggio in minore con una lunga discesa cromatica del basso, l'inquietudine armonica e la presenza dei bassi rendono contrastante la sezione B, dove Eugenio/a dichiara la propria fermezza e promette a Melantia solo il suo «eterno rigor». Realmente «eterno»: nell'ultima ripetizione questa parola si distende su un Re di quattro battute e mezza.

Quella scarlattiana è l'unica aria di Farinelli (1705-1782) che, diciottenne, interpretava il ruolo eponimo della serenata. Siamo a Napoli nel 1723; Carlo aveva già debuttato sulle scene a Roma e a Napoli e aveva alle spalle anche il famosissimo duello musicale con il trombettista di cui riferisce Charles Burney. Il 13 giugno, in occasione delle nozze tra Ferdinando Colonna e Maria Luisa Caracciolo, si esibisce nell'*Erminia*; la «Gazzetta di Napoli» riferisce che «fu cantata da' primi quattro virtuosi che si ritrovano in questa città», tra cui «Carlo Broschi (detto Fariniello) soprano, che con molt'applauso rappresentò la parte d'Erminia». Una Erminia agitata dalle pene amorose: l'addensarsi del metaforico temporale si mescola al frenetico, velocissimo svolazzare di «Amor di qua e di là». Quale pretesto testuale migliore per valorizzare la vocalità pirotecnica del giovane castrato in un'aria di grande impegno tecnico?

Il terzo blocco vocale offre la possibilità di esplorare due diversi registri tecnici ed espressivi all'interno della produzione vivaldiana. La celebre aria del *Giustino* (Roma 1724), «Vedrò con io diletto» (I/8), per l'imperatore Anastasio (il castrato Giovanni Ossi), è un commiato dall'amatissima moglie Arianna, prima di partire per una decisiva battaglia. La melodia dolcissima (siamo in un tenero Larghetto in Si minore) esprime tutto lo struggimento della lontananza dal «caro oggetto»: Vivaldi si è evidentemente ispirato più alla seconda strofa («sospirando, penando ogni momento») che all'idea del «contento» dell'amata espresso nella prima strofa. Il ritornello introduttivo, con la discesa cromatica in note ribattute del basso assecondata dall'accompagnamento degli archi, definisce subito questa atmosfera.

Con «Quall'augellin che canta» si torna all'agilità, ma in un ambito diverso da quelli precedenti. Qui non è la furia della natura l'occasione per infarcire la partitura di impervi elementi tecnici, ma un topos altrettanto amato e diffuso: l'imitazione del canto degli uccellini. La *Silvia*, d'altronde, è dramma pastorale (prodotto a Milano nel 1721 per il compleanno dell'imperatrice Elisabetta Cristina). A cantare quest'aria nei panni della protagonista Margherita Gualandi, senz'altro degna interprete di un così prestigioso omaggio. L'aria è caratterizzata non solo dalla vocalità tipica di questo genere di brani, ma anche dalla presenza di una parte di violino che concerta con la voce; la sezione B, brevissima, contrasta con A per il profilo vocale e per il sostegno del solo basso continuo.

L'ultimo accostamento ripropone Scarlatti e Vivaldi. Del primo un'aria completamente diversa dai turbini farinelliani precedenti: «Caldo sangue» compare nell'oratorio *Sedecia re di Gerusalemme*, dedicato dai convittori del Seminario Romano al cardinale Ottoboni nel 1706, ed è cantata da Ismaele, figlio di Sedecia, morente per comando di Nabucco che così intende colpire il padre. La trasposizione musicale del testo è trasparente: il movimento discendente dolente del basso e delle linee vocali, le note ribattute, i cromatismi, lo spegnersi della voce sulla parola «esangue», come pure, a contrasto, nella sezione B lo scarto, temporaneo, verso un registro espressivo diverso sulle parole «Forse un dì risorgerà / per vendetta / della man che mi saetta».

Il programma si chiude richiamando l'atmosfera dell'aria che lo ha aperto. «Anch' il mar per che sommerga» è tratta dal pasticcio *Bajazet* (nella partitura) o *Tamerlano* (nel libretto), eseguito nel 1735 a Verona. In quella occasione l'aria è stata cantata dal castrato Giacomo Manzoli, detto «il Succianoccioli», interprete di Idaspe; originariamente la troviamo nella *Semiramide* scritta per Mantova nel 1731 e destinata al ruolo di Oronte, interpretato da un altro castrato, Mariano Nicolini. Torniamo alla rutilante e imperiosa vocalità 'marittima': di nuovo vorticosi scale, velocissime note ribattute, salti e trilli; il tutto appena mitigato da una rapida e moderatamente contrastante sezione B, che dà un po' di requie al cantante prima di imbarcarsi in un impegnativo da capo.

Testo a cura di Giorgia Federici
in collaborazione con



UNIVERSITÀ DI PAVIA
Dipartimento di
Musicologia e Beni Culturali