



Andrea Garavaglia
**Alessandro
Stradella**

13

CONSTELLATIO MUSICA

collezione di musica antica, rinascimentale e barocca

a cura di **PAOLO EMILIO CARAPEZZA**
e **GIUSEPPE COLLISANI**

Andrea Garavaglia

Alessandro Stradella

Proprietà letteraria riservata.

La riproduzione in qualsiasi forma, memorizzazione o trascrizione con qualunque mezzo (elettronico, meccanico, in fotocopia, in disco o in altro modo, compresi cinema, radio, televisione, Internet) sono vietate senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

© **2006** L'EPOS Società Editrice s.a.s.
di Biagio C. Cortimiglia & C.

Via Dante Alighieri, 25 • 90141 Palermo
telefono 091 6113191
fax 091 6116011

www.portidiulisse.it • info@lepos.it

Progetto grafico
Maurizio Accardi

Cura redazionale
Carlo Fiore

Impaginazione
Grazia Lo Scrudato

Revisione finale
Laura Cosentino

CARATTERISTICHE

Questo libro è composto in Adobe Garamond e Helvetica Neue; è stampato su Ivory Print da 100 g/mq delle Cartiere Germagnano e R400 Matt Satin da 150 g/mq delle Cartiere Burgo; le segnature sono piegate a sedicesimo (formato rifilato 13,5 × 21 cm) con legatura in broccata e cucitura a filo refe; la copertina è stampata su R400 Matt Satin da 250 g/mq delle Cartiere Burgo e plastificata con finitura opaca.

La casa editrice, esperite le pratiche per acquisire tutti i diritti relativi al corredo iconografico della presente opera, rimane a disposizione di quanti avessero comunque a vantare ragioni in proposito.

Garavaglia, Andrea <1974>

Alessandro Stradella / Andrea Garavaglia. - Palermo : L'Epos, 2006.
(Constellatio musica ; 13)
ISBN 88-8302-295-5.

1. Stradella, Alessandro.
780.92 CDD-20 SBN Palo201271

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

INDICE

II Premessa

13 VICENDE BIOGRAFICHE

IL GIALLO DELLE ORIGINI, TRA IPOTESI INDIZIARIE E FALSIFICAZIONI [15]
IL PERIODO ROMANO: NOBILI, CONFRATERNITE E CARDINALI [21]
VENEZIA, L'INIZIO DEI GUAI, E LA FUGA A TORINO [30]
GLI ANNI GENOVESI: STRADELLA ALL'OPERA E UNA MORTE ANNUNCIATA [38]

51 STRADELLA NELLA STORIA: UNA RICEZIONE DAI PERCORSI MOLTEPLICI

LE PRIME FONTI BIOGRAFICHE [53]
LA RICEZIONE ROMANTICA E LA SCOPERTA DELLE OPERE [63]
LE NUOVE ACQUISIZIONI ARCHIVISTICHE E STORIOGRAFICHE [77]

81 LA PRODUZIONE MUSICALE

COMPOSIZIONI DRAMMATICHE: CANTATE, ACCADEMIE E SERENATE [89]
Cantate a soggetto storico e mitologico [93]; *Il Damone* e una "scenarista"
d'eccezione: Cristina di Svezia [103]; *Lo schiavo liberato*, un omaggio a Tasso [107].
MUSICA TEATRALE [112]
Musiche di scena: prologhi, intermezzi e arie [113]; Drammi musicali [122].
DRAMMI DI ARGOMENTO SACRO [138]
San Giovanni Battista, ovvero Salome in scena [143]; *La Susanna*, una
"fantasia a tre" [152].
MOTTETTI E CANTATE SPIRITUALI [158]
MUSICA STRUMENTALE E TENDENZE COMPOSITIVE [169]
MADRIGALI [176]

179 ELENCO DELLE OPERE

193 BIBLIOGRAFIA

211 DISCOGRAFIA

217 INDICE DEI NOMI

Premessa

Quando ho iniziato a occuparmi di Stradella, mi sono reso conto che era fra i pochissimi compositori anteriori al Settecento in grado di vantare una vicenda biografica tanto densa di episodi avvincenti, e al tempo stesso misteriosi, da passare gloriosamente alla storia nelle forme narrative più varie (opere, teatro, film, romanzi). Non c'è nulla di più allettante, per lo storico, di una biografia già incline ad essere facilmente raccontata, né di più invitante, per il lettore, di una vicenda umana che intrecci esperienze artistico-professionali a scappatelle amorose, il tutto condito con le componenti di un thriller d'eccezione. D'altro canto ero sempre più convinto che la critica musicologica, dopo avergli dedicato numerose attenzioni negli anni Settanta e Ottanta del Novecento, nell'ultimo decennio lo avesse invece un po' emarginato, come succede di solito quando un argomento passa di moda. Alcune questioni biografiche rimanevano ancora irrisolte e, soprattutto, gran parte della musica da lui composta attendeva di essere studiata e contestualizzata. Si pensi che, quasi da un quarto di secolo, Stradella non è protagonista di convegni (almeno internazionali), che sono ormai trascorsi più di dieci anni dalla prima monografia (pubblicata solo in inglese) e che l'edizione critica delle sue opere, a pochi anni dall'avvio e malgrado l'ampiezza del progetto editoriale, consta a oggi solo di pochi volumi. Un libro in italiano sul compositore non era dunque solo auspicabile ma necessario, proprio per evitare che l'oblio continuasse a circondarlo e a negargli un reale riscatto.

Questa consapevolezza è aumentata quando ho compreso che occuparsi di Stradella richiedeva un ampio lavoro di revisione storiografica che rimettesse in discussione ipotesi precedenti (per

esempio le teorie sulla nascita), che riproponesse in modo chiaro i termini di questioni ancora aperte, che ripresentasse criticamente le principali tappe biografiche e che aggiornasse il livello degli studi in base ai contributi scientifici piú recenti e piú interessanti, mantenendo costante l'obiettivo di rivolgersi a un vasto pubblico. Ne è risultato un testo che, oltre ad accompagnare il lettore attraverso i momenti essenziali della vicenda umana e artistica del compositore, vorrebbe anche coinvolgerlo in quella continua e vivace attenzione riservatagli dai posteri, siano essi stati storici, scrittori, librettisti o musicologi (seri e meno seri). In fondo, l'attuale immagine di Stradella è l'esito di una costruzione mentale, piú o meno approssimativa, che si è formata nella storia, vera o falsa che sia: ciò naturalmente ha sempre contribuito a rendere la sua figura ancor piú affascinante e ricca di suggestioni.

A una biografia insolitamente ingombrante – per fatti, aneddoti e congetture – si affianca l'analisi della vasta produzione musicale, che permette di conoscere la maggior parte dei generi compositivi a lui coevi (cantate, serenate, oratori, opere, mottetti, madrigali e altro ancora) e le diverse tipologie di committenza (nobili, cardinali, confraternite e sovrani di diverse città italiane). L'indagine del repertorio svela chiaramente la figura di un musicista non solo preparato nella scienza contrappuntistica, ma anche dotato d'inventiva melodica e armonica fuori dal comune, tesa a sedurre continuamente l'ascoltatore attraverso espedienti espressivi o scelte bizzarre, che alterano i moduli convenzionali del comporre e sorprendono le aspettative del pubblico (il cosiddetto «orizzonte d'attesa»). Questi fattori, associati a una poetica ben consapevole del potenziale comunicativo tipico del mezzo teatrale, sono forse quelli che rendono ancora oggi la musica di Stradella irresistibilmente piacevole e attraente.

Colgo l'occasione per esprimere tutta la mia gratitudine a coloro che in vari modi hanno agevolato e migliorato i risultati di questo lavoro. Innanzi tutto devo un ringraziamento particolare a Davide Daolmi, Stefano La Via e Antonella D'Ovidio, che hanno accuratamente letto le bozze e mi hanno offerto di volta in volta preziosi suggerimenti (spero di averli interpretati correttamente). Oltre a loro, sono molto grato a Rodobaldo Tibaldi, Alessandro Cecchi e ad Alessandra Bartolini.

VICENDE BIOGRAFICHE

Nonostante varie notizie e supposizioni che, dalla fine del Settecento, si sono succedute nel tentativo d'individuare il luogo e la data di nascita di Stradella, non si è ancora trovato un documento inconfutabile: l'ipotesi più recente lo vuole nato a Nepi il 3 aprile 1639,¹ ma la questione non si può affatto considerare chiusa. Vale la pena ripercorrere, per sommi capi, gli itinerari storiografici che hanno portato a definire lo stato attuale delle ricerche, per osservare come l'esigenza d'illuminare a tutti i costi il punto di partenza della sua vicenda umana abbia indotto gli studiosi a formulare ipotesi approssimative, forzate e talvolta perfino falsarie.

Il problema di stabilire le origini di Stradella sembra porsi grosso modo a partire da metà Settecento: già nelle *Lettere familiari e critiche* di Vincenzo Martinelli (1758) si fa riferimento al compositore come a un «violinista napolitano».² L'idea di una provenienza partenopea, pur non del tutto spiegabile – poiché Napoli non ha alcun ruolo nella vicenda stradelliana – entrò nel flusso storiografico e vi rimase quasi incontrastata fino all'inizio del Novecento.³ Non mancarono tuttavia sporadiche allusioni sette-ottocentesche

1) Cfr. Gianturco 1994, 12.

2) V. Martinelli, *Lettere familiari e critiche*, Londra, Nourse, 1758, 366 (segnalato in Allam 1954, 42, e in A. Luppi, *Music and Poetry in Vincenzo Martinelli's "Lettere familiari e critiche"*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music» XIX, dicembre 1988, n. 2, 149-160: 158).

3) Le fonti principali: J.B. de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 4 voll., Paris, Pierres, 1780, vol. I (IV), 50; Burney 1789, 100 (ed. 1935, 574); Gerber 1792, Teil 2, 134; Fétis 1844, VIII, 297; Chilesotti 1882, 49; Eitner 1903, IX, 304; Schmidl 1929, II, 553.

a un'origine veneziana, genovese e addirittura tedesca del musicista, tutte legate alla tradizione aneddotica.⁴

A metà Ottocento, François Fétiſ indicò per la prima volta il 1645 come possibile anno di nascita del compositore,⁵ ma anche in questo caso non è citata alcuna fonte: forse fu una congettura dello studioso basata sulle uniche datazioni allora note, quelle relative a due opere stradelliane, l'oratorio di *San Giovanni Battista* (1676) e la *Forza dell'amor paterno* (1678). Negli stessi anni, Angelo Catelani (compositore e bibliotecario dell'archivio musicale della Regia Biblioteca Palatina di Modena, attuale Biblioteca Estense), che stava allestendo un catalogo completo del fondo musicale stradelliano, lamentava che non si sapesse ancora «il dove, il quando e di qual condizione sia nato» Stradella, ed evidenziava come vi fosse «chi lo vuol napolitano, chi veneziano, chi genovese». ⁶ Anche Rossini, in una lettera al bibliotecario modenese, scrisse: «È pur cosa dolorosa l'ignorare ancora ove sia nato e morto il nostro collega, che ha tanto prodotto ed è sì poco conosciuto!» (Parigi, 7 agosto 1866).⁷

Fu la scoperta, all'inizio del Novecento, di due lettere conservate all'Archivio di Stato di Modena, a consentire a Heinz Hess d'individuare il nucleo familiare cui Stradella era appartenuto e di proporre, in base agli spostamenti di questo nucleo, ipotesi più attendibili.⁸ Nella prima lettera, datata 1642, Marc'Antonio Stradella, vicemarchese di Vignola (nel modenese), chiedeva al cardinale Rinaldo d'Este d'intercedere affinché il figlio Francesco, seminarista nel convento agostiniano di Acquapendente (nel viter-

4] La provenienza veneziana è riferita da H. Wanley, in *A Catalogue of the Harleian Collection of Manuscripts, purchased by Authority of Parliament, for the Use of the Publick and preserved in the British Museum*, 2 voll., London, Dryden Leach, 1759, n. 1272, e da Choron - Fayolle 1811, II, 347, mentre quella tedesca da F.W. Marpurg (pseudonimo di S. Metaphrastes), *Legende einiger Musikheiligen. Ein Nachtrag zu den musikalischen Almanachen und Taschenbüchern jetziger Zeit*, Köln, Hammern, 1786, 165-166 (rist. anastatica Leipzig, Peters, 1977).

5] Cfr. Fétiſ 1844, VIII, 297. Filippi 1866, 437, rimprovera a Fétiſ che «con la sua costante avventatezza lo asserisce napolitano, ma non si sa con quale autorità. Il dire "nacquit à Naples, vers 1654" non basta, bisogna provarlo».

6] Catelani 1865, 325.

7] Citata in G. Mazzatinti (a c. di), *Lettere inedite e rare di G. Rossini*, Imola, Galeati, 1892, 190.

8] Cfr. Hess 1906, 2-4.

bese), potesse essere trasferito a Bologna. Nella seconda lettera, scritta esattamente quarant'anni dopo, lo stesso Francesco, ormai adulto e appartenente all'ordine agostiniano, voleva vendere al duca di Modena Francesco II d'Este, per conto di un nipote minore, i manoscritti musicali del fratello Alessandro, da poco scomparso. Dalle due lettere si evince, per la prima volta con certezza, che il padre del compositore fu Marc'Antonio Stradella.⁹ Grazie a questa informazione, e al fatto che, proprio sulla base di Fétis, si usava collocare la nascita di Alessandro intorno al 1645 (negli stessi anni Marc'Antonio fu prima governatore di Vignola, tra il 1642 e il 1643, e poi si ritirò a Montefestino),¹⁰ Hess, pur senza documenti specifici, avanzò l'ipotesi che il compositore fosse nato in territorio modenese. Tale supposizione fu messa in dubbio qualche decennio dopo, quando Schmidl scrisse di non trovare «conferma nelle intense ricerche compiute finora dal prof. Gino Roncaglia di Modena».¹¹

Una svolta apparentemente decisiva avvenne nel 1962, quando Remo Giazotto, pubblicando una riproduzione dell'atto di battesimo del compositore [FIGURA 1], datato 4 ottobre 1644, arrivò a concludere che Alessandro era nato a Roma il primo ottobre dello stesso anno.¹² Lo studioso, come lui stesso dichiarava, aveva trovato il documento, grazie ad una segnalazione di Ulderico Rolandi, nell'archivio della parrocchia dei Santi Celso e Giuliano. Secondo Giazotto, l'atto sarebbe stato «stilato in San Celso e Giuliano perché appare scritto in una forma mista di italiano (la da-

9] In realtà già Catelani 1865, 325, nel tentativo di individuare la famiglia di provenienza del compositore, segnalava Marc'Antonio come uno dei vari Stradella che «erano disseminati nel secolo decimosettimo per il modenese e pel reggiano».

10] Cfr. A. Crespellani, *Memorie storiche vignolesi*, Modena, Cappelli, 1872, 107 ss. (rist. anastatica Bologna, Atesa, 1981).

11] Schmidl 1938, 718: si tratta probabilmente di una comunicazione personale, dato che il primo articolo di Roncaglia su Stradella uscì l'anno successivo (cfr. *Rivendicazione di un genio italiano*, Modena, Istituto Nazionale di Cultura Fascista, 1939).

12] Cfr. Giazotto 1962, 106-107, 767-768 e tav. XI. Il documento è trascritto come segue: «Hodie IV ottobre 1644 Alex filius Marci Antonii Stradellae compatre Christ. svizerorum» (768); ed è spiegato in questi termini: «Alessandro è tenuto a battesimo da un certo Cristoforo degli Svizzeri non meglio identificato, ma che possiamo arguire appartenente o alle guardie di servizio nei palazzi pontifici o a qualcuna delle bande regolari assoldate in occasione della guerra di Castro e ancora in quei mesi alloggiate in Roma».

ta) e di latino (il testo) e con caratteri che posseggono riscontro con quelli degli atti precedenti al 1625 di questa chiesa». ¹³

Purtroppo la collocazione delle fonti citate da Giazotto è spesso indicata in modo vago e generico: non è un caso che, nelle recenti ricerche archivistiche, l'atto di battesimo non si sia trovato e che non siano emersi neppure altri documenti che ne confermino il contenuto. ¹⁴ Negli anni Ottanta del Novecento si è diffuso il sospetto, mai esplicito e soprattutto mai dimostrato, che il documento di Giazotto non fosse attendibile. ¹⁵ Tuttavia, chi ha dimestichezza con la scrittura diplomatica seicentesca non ha dubbi che l'atto riprodotto da Giazotto abbia tutte le caratteristiche di un falso; ¹⁶ il fatto stesso che lo studioso attribuisca la segnalazione ad una fonte del tutto inverificabile (una comunicazione personale

¹³] *Ivi*, 767.

¹⁴] Cfr. Simi 1988, 70-71. Secondo Giazotto 1962, 767-768, il documento dovrebbe trovarsi all'«Archivio Vaticano, Rubrica S. Agnese in Agone e Celso e Giuliano, *ad ann.*».

¹⁵] In Gianturco 1994, 72, si legge: «È risultato tuttavia che molti documenti che Giazotto cita sono introvabili, mentre altri che li contraddicono sono venuti alla luce nel frattempo; inoltre, nei suoi libri, molti documenti che invece esistono (di solito scoperti da altri) sono trascritti male, citati erroneamente o fraintesi»; e nel punto in cui la studiosa si occupa di ricostruire la nascita del compositore non fa alcun riferimento al documento di Giazotto, neppure per esplicitarne la presunta inattendibilità. Le traduzioni presenti nel volume, salvo diversa indicazione, sono mie (a questo proposito, sono grato a Marco Castellari, Gianni Nava, Paolo Dal Molin e Lisa Navach per le puntuali verifiche).

¹⁶] McCrickard 1990, 224, scrive che la biografia di Giazotto «include un presunto facsimile del certificato di nascita di Stradella, ma anche questo è falso», non giustificando le ragioni di tale valutazione. Tuttavia, i motivi paleografici che mettono a dura prova l'attendibilità del documento pubblicato da Giazotto sono invece molteplici: la scrittura è corruiva solo in certi aspetti (solo i nomi propri sono abbreviati e in modo decisamente insolito) in contrasto con l'eleganza del tratto; il gesto di scrittura è chiaramente lento (la penna si alza dal foglio ad ogni lettera e addirittura all'interno della stessa lettera: vedi la «h» di Christ); «ottobre» è in italiano, al posto del più consueto «8bris» (erano le registrazioni italiane che semmai pativano latinismi, non il contrario); il nome è abbreviato in «Alex»; il dittongo «-ae» è scritto per esteso (in questi anni scrivevano semplicemente «e», eventualmente con una cediglia); l'occhiello di ritorno della «o», della «t» e della «a» è quello tipico della calligrafia ottocentesca; idem per le «A» maiuscole; la «-e» di fine parola si scriveva in due movimenti; anche «h», «x», «f», «s», «M», «m» sono molto poco seicentesche. Oltre a ciò, il documento si presenta come un semplice bigliettino che non ha le caratteristiche di un atto. L'unica eventualità è che si tratti di una trascrizione ottocentesca, ma in questo caso il copista avrebbe sicuramente sciolto le abbreviazioni. Tutte queste considerazioni, oltre al tratto staccato della grafia, portano inevitabilmente a concludere che il documento riprodotto da Giazotto sia un (brutto) falso. Ringrazio Maria Pia Bortolotti, dell'Archivio di Stato di Milano, per le valutazioni paleografiche.

tra lui e Rolandi, già morto al momento della pubblicazione) induce a supporre che si sia trattato di un ordito inganno storiografico, come quelli di cui Giazotto aveva già dato prova in altri casi.¹⁷ Ciò nonostante, per diversi anni (almeno fino al 1982), l'atto di battesimo non è mai stato messo del tutto in dubbio, neppure da Nino Pirrotta, che nell'enciclopedia *La Musica* (1966) ha riprodotto nuovamente l'immagine pubblicata da Giazotto.¹⁸

Nonostante il documento non abbia in sé alcun valore storico, l'idea di collocare a Roma la nascita di Stradella è comunque il riflesso di un'intuizione corretta. Sempre a proposito dell'atto di battesimo, lo studioso ammette: «anche se fosse venuto a mancare questo autorevole e decisivo accertamento, noi più che legittimamente avremmo potuto considerare Stradella romano di nascita e forse di famiglia». ¹⁹ È probabile che Giazotto abbia ripreso un'idea già invalsa a partire da Catelani 1865, secondo cui il compositore potrebbe essere nato «in un villaggio presso Roma», come si ricava dal libretto dell'opera *Alessandro Stradella* (1844) di Friedrich Flotow (il bibliotecario modenese non si spiega però «per qual ragione o capriccio il Friedrich [...] abbia fatto nascere il suo protagonista nei dintorni di Roma»). ²⁰ Inoltre, in riferimento all'origine romana di Alessandro, già Catelani faceva notare come «il testo poetico di molte composizioni dello Stradella si aggiri intorno a Roma e ai fatti della sua storia».

Nel 1982 Gianturco annuncia nuovi documenti in grado di tracciare una «true biography», ²¹ ricostruendo da un lato la genealogia e le vicende dei vari componenti della famiglia Stradella, e avanzando dall'altro una nuova ipotesi sulla nascita del compositore. ²² Alessandro, insieme ai fratelli Giuseppe e Stefano, sarebbe l'ultimo figlio nato dal secondo matrimonio di Marc'Antonio, quello con la nobile orvietana Vittoria Bartoli, mentre Francesco, il frate agostiniano, sarebbe frutto del primo matrimonio del padre. Le origini della famiglia Stradella risalgono a Fivazzano, nella lunigiana,

17] Vi sono diversi esempi che attestano l'inaffidabilità dello studioso, anche solo limitandosi al campo stradelliano: ne parlo nelle prossime pagine.

18] Cfr. Pirrotta 1966, 512.

19] Giazotto 1962, 768.

20] Catelani 1865, 325, e Schmidl 1929, 553.

21] Gianturco 1982a.

22] Cfr. Gianturco 1982b.

ma la nomina di un prozio del compositore, Alessio, a vescovo di Nepi e Sutri nel 1575 fu l'occasione anche per il fratello Fulvio, nonno di Alessandro, di trasferirsi nel viterbese. A Nepi, paese verso Viterbo, a una cinquantina di chilometri da Roma, Marc'Antonio ricoprì per diversi anni autorevoli cariche pubbliche, mentre il figlio Francesco si distinse a sua volta in cariche ecclesiastiche.²³

Le ricerche negli archivi di Nepi hanno portato alla luce due atti di battesimo, uno del 1637 e l'altro del 1639, dove si attesta che Marc'Antonio e Vittoria ebbero due figli, entrambi chiamati Stefano (fatto frequente quando uno dei due moriva prematuramente).²⁴ Secondo Gianturco l'atto di battesimo del '39 potrebbe invece essere quello di Alessandro, il cui nome sarebbe stato scambiato dal parroco nell'atto di compilazione del documento. Benché la studiosa giunga a questa conclusione analizzando gli atti giuridici sottoscritti da Alessandro e dai suoi familiari, la deduzione è improbabile: a quell'epoca la maggiore età era raggiunta solo al compimento del ventunesimo anno e fino al venticinquesimo era ancora necessaria la firma dei documenti da parte di un tutore o curatore. Dopo la morte del marito (1648), Vittoria, nel 1650 e nel 1651, sottoscrisse due atti notarili, in cui si definiva tutrice e curatrice *pro tempore* di Stefano e di Alessandro, allora probabilmente ancora minorenni, e di Giuseppe, che al contrario aveva già raggiunto la maggiore età. Giuseppe, infatti, che si ritiene nato nel 1628, in quegli anni doveva avere circa 22 o 23 anni e quindi necessitava ancora della firma di un tutore; Stefano e Alessandro avevano invece meno di 21 anni. Più significativi sono gli atti personalmente sottoscritti da questi ultimi attorno agli anni Sessanta quando, morta anche la madre, i due fratelli, forse per preservare l'integrità del patrimonio terriero di famiglia, decisero di vendere la propria quota ereditaria al fratello maggiore Giuseppe. Teoricamente questi documenti, essendo firmati solo da loro, attesterebbero che Stefano e Alessandro, rispettivamente nel 1663 e nel 1664, non potevano avere meno di 25 anni, sebbene la normativa civilistica non venisse sempre applicata alla lettera.

23] Sulla carriera ecclesiastica di Francesco Stradella cfr., oltre a Gianturco 1982b, Simi 1988, 76-78. Pare invece che Marc'Antonio abbia curato la pubblicazione del *Libro primo de' madrigali a cinque voci* di Jeronymus Kapsberger (Roma 1609): nel frontespizio si legge che i madrigali sono stati «raccolti dal signor cavalier Marcantonio Stradella dell'Ordine di Santo Stefano».

24] Cfr. Gianturco 1994, 10-12.

Proprio in virtù del notorio lassismo legislativo seicentesco, è più probabile che quello Stefano che nel 1663 firmò il contratto avesse a quella data 24 anni e fosse quello nato nel 1639, ereditando il nome dal fratello morto prematuramente: in questo modo si abbandonerebbe l'ipotesi che il parroco abbia confuso il nome di battesimo,²⁵ sostenendo semplicemente che Alessandro sia nato a Nepi attorno al 1640, in attesa di nuovi documenti più affidabili.

IL PERIODO ROMANO: NOBILI, CONFRATERNITE E CARDINALI

Le prime testimonianze sul compositore risalgono agli anni Cinquanta e lo collocano a Roma, insieme a madre e fratelli, presso una delle famiglie nobili della città. Dal registro dei fedeli che frequentavano la parrocchia di Sant'Eustachio [FIGURE 2-3] risulta che, tra il 1652 e il 1660, la vedova Vittoria e i figli più piccoli (Stefano e Alessandro) risiedettero nel vicino palazzo Lante (in piazza de' Caprettari), ospiti del duca Ippolito Lante della Rovere e della seconda moglie Maria Cristina Altemps.²⁶ La madre figura fra le matrone, le vedove o le «donne della duchessa»; i due fratelli sono sempre citati fra i paggi.

I rapporti della famiglia Stradella con gli Altemps erano di vecchia data: è probabile che Marc'Antonio abbia lavorato al servizio del duca Pietro, padre di Maria Cristina, dato che quest'ultimo tenne a battesimo il primo figlio dei coniugi Stradella, Giovanni Battista (nato nel 1626 e morto l'anno successivo).²⁷ Sempre Pietro Altemps sposò in seconde nozze la sorella d'Ippolito Lante, Isabella. Qualche decennio dopo, in occasione della monacatura di una figlia d'Ippolito e di Maria Cristina, fu commissionata proprio a Stradella la composizione del mottetto «Pugna certamen»,

25] Cfr. E. Rosand, «Journal of Seventeenth-Century Music» I (1995) (<http://www.sscm-jscm.org/jscm/v1/doi/rosand.html>), nella sua recensione a Gianturco 1994, sottolinea come «la nuova datazione, che confida sulla presunta confusione tra i due figli Stradella battezzati con lo stesso nome, non sia affatto convincente». Anche G. Iudica, *Orfeo barocco*, Palermo, Sellerio, 1999, 122-123, è dello stesso avviso, ma ignora a sua volta l'inattendibilità del documento pubblicato da Giazotto.

26] Cfr. Simi 1989, 833-834.

27] Cfr. Simi 1988, 71.

intitolato appunto *Dialogo nel monacato della signora Angelica Lanti, chiamata Santa Maria Cristina nella religione* (1675).

Purtroppo non si sa quasi nulla sulla formazione musicale del compositore. Secondo un'indicazione di Francesco Maria Veracini, Stradella sarebbe stato allievo di Ercole Bernabei,²⁸ che a sua volta aveva studiato con Orazio Benevoli. La notizia assume una certa verosimiglianza se si considera che nel 1653, quando Stradella fece la sua prima comparsa a palazzo Lante, Bernabei divenne organista della vicina chiesa di San Luigi dei Francesi, mantenendo l'incarico fino al 1665.

Altra ipotesi è che il compositore sia cresciuto e si sia formato a Bologna, dato che in qualche documento, anziché essere citato come «nepesinus»,²⁹ è indicato come «bononiensis» o come proveniente «de civitate Bononia».³⁰ In effetti Marc'Antonio, tra il 1642

28] L'informazione si ricava dal manoscritto di F.M. Veracini, *Il trionfo della pratica musicale*, 377, custodito alla biblioteca del Conservatorio di Firenze (F-I. 28). Gianturco 1994, 70, suggerisce che Veracini possa essersi confuso con Agostino Steffani, che ha le stesse iniziali di Stradella e che, fra il 1673 e il 1674, studiò con Ercole Bernabei. Circa la datazione del trattato, M. Fabbri (160-161; cfr. *infra*) ipotizza, sulla base delle opere citate, che sia stato compilato fra il 1668 e il 1672, mentre J.W. Hill (vol. I, 191) fa risalire la redazione del testo agli ultimi anni della vita di Veracini, quando il compositore ritorna definitivamente a Firenze (1750-1768). A.R. Nardo (p. 624) è il primo a segnalare l'esistenza del trattato di Veracini e del passo su Stradella, che è parzialmente trascritto da Roncaglia 1940-1941, 81-82. Cfr. M. Fabbri, *Le acute censure di Francesco M. Veracini a "L'arte della fuga" di Francesco Geminiani*, in *Le celebrazioni del 1963 e alcune nuove indagini sulla musica italiana del XVIII e XIX secolo*, Firenze, Olschki, 1963, 155-194; J.W. Hill, *The Life and Works of Francesco Maria Veracini*, Ann Arbor, UMI, 1979; A.R. Nardo [A. Bonaventura], *Un trattato inedito e ignoto di Veracini*, «Rivista Musicale Italiana» XLII (1938), 617-635.

29] Nel *Liber status animarum* della parrocchia di Sant'Eustachio (1660; cfr. Simi 1989, 833n) e in un atto compilato, dopo la sua morte, dal notaio genovese Gerolamo Camere (2 marzo 1682; cfr. Gianturco 1982b, 464n). È invece definito «romano» nella lista di spese per il suo funerale (Alfonso 1982, 53-54), in una lettera del 30 ottobre 1677 dell'ambasciatore toscano a Venezia, Matteo del Teglia, al segretario del granduca fiorentino (cfr. Baccini 1890-1891, 277) e in un documento fiorentino che attesterebbe la composizione stradelliana di un oratorio dedicato a *Santa Caterina*.

30] L'ipotesi di una formazione bolognese è avanzata per la prima volta da Gianturco 1982b, 464-465. I documenti a favore di una provenienza bolognese di Stradella sono attualmente tre: il *Liber status animarum* di Sant'Eustachio (1659-1660: «Alexander Stradella Bononiensis», mentre il fratello è citato come «Stephanus Stradella de Nepi» e la madre come «Vittoria Stradelli urbevetana vedova»; cfr. Simi 1989, 833), un atto di compravendita dell'eredità dei genitori (20 settembre 1664: «bononiensis dominus»; cfr. Gianturco 1982b, 463) e un documento notarile di suddivisione della sua eredità dopo la morte (25 maggio 1682: «de civitate Bononia», ma è probabile si riferisca al padre; cfr. Alfonso 1982, 48, e Ivaldi 1989, 549).

e il 1643, durante la guerra di Castro, si trovava in Emilia e si stava interessando a trasferire il figlio Francesco in un seminario bolognese, ma non sappiamo né per quanto tempo il padre si sia fermato in Emilia, una volta destituito dall'incarico a Vignola (1643), né se il figlio abbia ottenuto il permesso di spostarsi a Bologna. Tuttavia, questa informazione e i toponimici citati rendono la nascita bolognese una supposizione non del tutto improbabile.

Sebbene le informazioni sull'educazione musicale di Stradella siano scarse, è certo che, appena prima dei vent'anni, il compositore avesse già una discreta notorietà. Nel febbraio del 1667 ricevette infatti dall'arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello (vedi figura 3) la commissione di comporre uno dei cinque oratori in latino che dovevano essere eseguiti nel periodo quaresimale:³¹ a Stradella fu assegnato il secondo, su testo di Giovanni Lotti, dal titolo ancora ignoto.³²

Nel settembre dello stesso anno inizia la lunga serie di guai che caratterizza la vita di Stradella: in quell'occasione pare che sia stato accusato di spendere il denaro di una vecchia donna, dopo aver tentato di accasarla con un matrimonio poco gradito soprattutto ai parenti dello sposo. Di ciò siamo informati da una lettera inviata dal romano Settimio Olgiati al veneziano Polo Michiel, nella quale si esorta il nobile della Serenissima a prendere le difese del compositore.³³

Polo Michiel, come vedremo da un ampio carteggio fra lui, il musicista e altri, è un personaggio chiave nelle vicende stradelliane ed è lecito supporre che lui e Stradella si siano incontrati a Roma nel 1671 o nel 1674, mentre il veneziano si trovava lì di passaggio.³⁴ I primi scambi epistolari di cui abbiamo notizia avvennero nell'ottobre del 1676 ed esprimevano il desiderio del compositore che Michiel accettasse di ingaggiare e "proteggere" una cantante, a suo avviso degna di molta stima: Caterina Saminati.³⁵

31] Una testimonianza che gli oratori eseguiti all'Oratorio del Santissimo Crocifisso di San Marcello fossero in latino si legge in A. Spagna, *Discorso intorno agli oratori*, in *Oratori, ovvero Melodrammi sacri. Libro primo*, Roma, Buagni, 1706, 8 (rist. anastatica a c. di J. Herczog, Lucca, LIM, 1993): «Ben è vero che nell'oratorio di San Marcello si cantano solamente i latini». Cfr. anche Smither 1977 (ed. 1986, 173-179).

32] Cfr. Alaleona 1908, 342.

33] Cfr. Gianturco 1994, 21-22.

34] *Ivi*, 26 e 28.

35] La lettera è trascritta da Gianturco 1994, 265.

Agli stessi anni risalirebbe, secondo Giazotto, un'altra sventura di Stradella. Un *Avviso di Roma*, inviato a Genova da Ferdinando Raggi (30 ottobre 1669),³⁶ c'informa che il musicista avrebbe partecipato insieme all'abate Antonio Sforza al furto dell'elemosina destinata ad acquistare il pane per i poveri. Anche di questo documento, conservato secondo Giazotto all'Archivio di Stato genovese, finora non è stata trovata traccia e non sono emersi altri documenti che attesterebbero tale episodio:³⁷ si sa soltanto che l'abate Sforza nel 1669 fu a lungo rinchiuso dai parenti presso la «Mole adriana» (Castel Sant'Angelo), giacché «menava, con molto discredito, una vita vagabonda».³⁸

Nel Carnevale del 1668, a palazzo Colonna, fu forse eseguita la prima composizione teatrale stradelliana di cui si possa avanzare una datazione verosimile: il prologo alla rappresentazione romana del *Girello*, opera comica di Filippo Acciaiuoli messa in musica da Jacopo Melani.³⁹ Si suppone che il testo del prologo sia di Giovanni Filippo Apolloni, probabile collaboratore di Acciaiuoli alla versificazione del *Girello*, come avvenne anche l'anno successivo per l'*Empio punito* musicato da Alessandro Melani. Apolloni è noto per aver scritto i libretti di diverse opere non solo di Stradella, ma anche di Antonio Cesti prima e di Bernardo Pasquini poi. L'inizio dei rapporti tra Apolloni e Stradella è stato collocato attorno al 1661, dopo la partenza di Cesti per il suo secondo viaggio in Austria, ma non sono ancora chiare le loro eventuali collaborazioni prima del 1667.⁴⁰

Nel maggio del 1668 il compositore intonò un altro testo dello stesso poeta: la *Circe*, «cantata a tre voci, fatta rappresentare dalla principessa di Rossano nella sua villa, detta del Belvedere, di Frascati, dentro la stanza chiamata d'Apollo»⁴¹ [FIGURA 4] per celebrare la nomina cardinalizia di Leopoldo de' Medici (dicembre 1667), in visita a Ro-

36] Cfr. Giazotto 1962, 787-788.

37] Cfr. Simi 1988, 72-73. Qualche perplessità è espressa già da Pirrotta 1966, 512.

38] A. Ademollo, *Il matrimonio di suor Maria Pulcheria al secolo Livia Cesarini*, Sommaruga e C., Roma 1883 (rist. anastatica Roma, Borzi, 1967, 62-65, 165).

39] Cfr. Jander 1969a, 102-103; E. Tamburini, *Due teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma, Bulzoni, 1997, 101-102.

40] Cfr. Morelli 1988, 228 ss.

41] Così si legge nella raccolta manoscritta, intitolata *Versi per musica di Giovanni Filippo Apolloni* (Biblioteca Vaticana, Chigi, L.VI.193, f. 4), che riporta il testo della cantata.

ma tra marzo e giugno dello stesso anno. La principessa di Rossano è Olimpia Aldobrandini Pamphili, nuora della famigerata «papessa», ovvero Olimpia Maidalchini Pamphili (la cognata di Innocenzo X).

Si presume che nello stesso anno il compositore abbia soddisfatto anche le committenze di un'altra importante famiglia romana, quella dei Chigi. A metà agosto infatti, durante la festa dell'Assunzione, Stradella ricevette a domicilio (in via Giulia; vedi figura 3) un dono da parte della famiglia senese, forse come compenso per qualche servizio prestato.⁴² Non è un caso che nel novembre del 1670, trovandosi in difficoltà economiche, il musicista abbia chiesto aiuto proprio ad un illustre componente della famiglia Chigi, il cardinale Flavio [FIGURE 5-6], nipote di Alessandro VII:

eccomi inginocchiato alla Sua clemenza per supplicare d'aiuto per impetrar dalla Sua benignità di sollevarmi da una disgrazia che mi sovrasta, nella quale se non ho protettore posso esser soggetto a pregiudizio di robba, di riputazione e forse anco di libertà [...] Sappia dunque Vostra Eccellenza che son già due anni che io giro in piazza negoziando qualche denaro e sin'ora con qualche buona sorte [...] Dirò pertanto che, essendo tardati molti assegnamenti di riscossione che dovevano venirmi e trovando qualche durezza in riscuotere qua, dove speravo ogni puntualità, fra le piazze di fuori e di qua mi hanno reso con scarsezza di denaro; ed essendo impegnato in questa settimana a pagare 7000 scudi in circa, fra lettere di cambio accettate [...] onde per soddisfare a quello che di necessità mi conviene sarebbero bastanti 2000 scudi, chè gli altri ho già messo insieme. Di questo vorrei supplicare Vostra Eccellenza [...] Il tempo che ho bisogno sono sei mesi, in capo dei quali restituirò a Vostra Eccellenza il denaro con quel tutto che comanderà.

[Alessandro Stradella a Flavio Chigi, Roma, 27 novembre 1670]⁴³

42] Cfr. D. Merrel Bridges, *The Social Setting of "Musica da camera" in Rome: 1667-1700*, Ph.D. Diss., George Peabody College for Teachers 1976, 32-33. J. Lionnet, in una recensione a Gianturco 1994, ipotizza che il dono potesse dipendere da una partecipazione di Stradella alla *Ricreazione nel giardino alle Quattro fontane*, offerta dal cardinale Chigi al nuovo papa Rospigliosi, Clemente IX, il 15 agosto di quell'anno: in quella circostanza fu cantato un recitativo in eco non ancora identificato («Rivista Italiana di Musicologia» XXX (1995), 265-267: 266).

43] Gianturco 1994, 262-263.

Come si comprende dalla lettera, Stradella, nonostante le importanti committenze private, in quel periodo non godeva ancora di un impiego fisso ma solo d'ingaggi occasionali e spesso retribuiti con lentezza. Fu forse la necessità di preservare intatta la sua reputazione che indusse il compositore a concludere la lettera con la seguente nota: «Prego Vostra Eccellenza questa povera lettera resti sepolta e, se non è troppo ardire, un sí o un no sigillato che per più facilità può farlo lasciare al signor Apolloni». Il tramite fra il compositore e il cardinale fu proprio Apolloni, che dal 1668 era al servizio di Flavio Chigi, come lo furono anche Cesti e Pasquini.⁴⁴ Apolloni, durante la permanenza romana di Stradella, fu uno dei suoi più stretti collaboratori e, insieme a Filippo Acciaiuoli, fra i fondatori dell'Accademia degli Sfaccendati, sorta a Roma nel 1672 presso la corte privata del cardinale Chigi e di suo cugino, il principe Agostino.⁴⁵

Acciaiuoli, grazie all'interessamento di Cristina di Svezia [FIGURE 7-8] e all'appoggio del cardinale Chigi, ottenne da papa Clemente X la licenza di allestire spettacoli anche fuori stagione (cioè in periodi dell'anno diversi dal Carnevale) e dal conte Antonio d'Alibert ebbe in affitto per quattro anni il Teatro Tordinona (vedi figura 3).⁴⁶ S'inaugurò così a Roma, dopo l'esperienza del teatro barberiniano, il primo teatro d'opera pubblico, che divenne per Stradella un'ottima occasione d'impiego. In questo teatro si riprendevano opere veneziane e Stradella si occupava di mettere in musica prologhi e intermezzi che in genere venivano ricomposti ad ogni produzione. Per la prima stagione, il Carnevale del 1671, intonò il prologo e due intermezzi per la replica romana dello *Scipione affricano* di Minato-Cavalli, oltre al prologo e alle arie sostitutive per il *Novello Giassone* di Cicognini-Cavalli. Per la seconda stagione, il Carnevale del 1672, compose invece il prologo per la *Dori, ovvero La schiava infedele* di Apolloni-Cesti e per il *Tito* di Beregan-Cesti.⁴⁷ Nel 1673,

44] Sulle attività musicali organizzate presso la corte del cardinale Flavio Chigi cfr., oltre a D.M. Bridges, *op. cit.*, J. Lionnet, *Les activités musicales de Flavio Chigi*, «Studi Musicali» IX (1980), 287-302, e Idem, *Le événements musicaux de la légation du cardinal Flavio Chigi en France, été 1664*, «Studi musicali» XXV (1996), 127-155.

45] Cfr. Morelli 1988, 232-233.

46] Sull'apertura del teatro cfr. A. Cametti, *Il teatro Tordinona poi di Apollo*, 2 voll., Tivoli, Chicca, 1938, vol. I, 31-63.

47] Cfr. Jander 1969a e Gianturco 1996.

estromesso Acciaiuoli dall'incarico al Tordinona, anche l'attività di Stradella presso il teatro cessò e, nelle due stagioni successive, le sue mansioni furono affidate a Pasquini e a Giovanni Antonio Boretta. La vita del teatro durò solo quattro anni, giacché nel 1675 anche il Tordinona, come tutti i teatri, chiuse i battenti per l'anno santo e in seguito, a causa della nota idiosincrasia del nuovo papa Innocenzo XI verso qualunque tipo d'intrattenimento e spettacolo, fu impossibile riaprirlo. Nonostante le forti pressioni della regina di Svezia, portavoce di molti nobili, il teatro rimase chiuso per motivi d'ordine e di buon costume fino al 1690 (dopo una breve apertura nel 1697 fu definitivamente demolito).⁴⁸

Negli stessi anni, oltre a scrivere per il teatro, Stradella si dedicò alla composizione di opere celebrative per la nobiltà romana. Le nozze tra Giovanni Andrea Doria e Anna Pamphili, figlia di Olimpia Aldobrandini (la committente della *Circe*) e pronipote di Innocenzo X, furono per Stradella, nell'inverno del 1671, l'occasione per scrivere il *Lamento del Tebro*.⁴⁹ La commedia *Il Biantè* fu a sua volta commissionata per il matrimonio tra Egidio Colonna e Tarquinia Altieri (febbraio 1672) o Filippo Colonna e Clelia Cesari (febbraio 1671),⁵⁰ mentre la serenata «Ecco Amore che altero risplende» si suppone composta nel 1676 per celebrare le nozze tra Egidio Colonna e la seconda moglie Anna Vittoria Altieri (nipote di Clemente X).⁵¹

Rispetto alle musiche precedenti, la serenata di Sebastiano Baldini intitolata *Il Duello* fu musicata per un intrattenimento della regina Cristina di Svezia: commissionata a Stradella da Gaspare Altieri,⁵² cognato dell'appena citata Anna Vittoria, la serenata fu eseguita la

48] Oltre ad A. Cametti, *op. cit.*, vol. I, 69-70, cfr. Morelli 1998, 328-329 e 338-339, il quale ipotizza che la «forte resistenza dell'autorità papale al teatro pubblico di Tordinona potesse dipendere anche da una condotta della regina un po' troppo disinvolta sul piano politico-diplomatico».

49] Cfr. Catelani 1865, 339, n. 98: la cantata s'intitola *Lamento del Tebro e due ninfe per lo spozalizio della signora donna Anna Panfilia Aldobrandina e signor prencipe Doria*.

50] Cfr. nel volume, p. 121.

51] Catelani (1865, 339) sottolineò per la prima volta che la cantata allude «ad un matrimonio o ad altro avvenimento domestico della casa Colonna di Roma».

52] Gaspare Albertoni assunse il cognome Altieri sposando l'erede di Clemente X Altieri, ovvero Laura Caterina (sorella di Anna Vittoria).

sera del 15 agosto 1674.⁵³ Oltre a questa circostanza, Baldini e Stradella collaborarono nuovamente per il *Damone*, un'«accademia» rappresentata a Roma prima della partenza del musicista (febbraio 1677), il cui scenario fu concepito dalla stessa regina Cristina.⁵⁴

Durante l'anno giubilare (1675), essendo chiusi i teatri romani, Stradella scrisse quella che, a detta sua (ma il giudizio è ampiamente condivisibile), fu «la miglior opera da lui composta».⁵⁵ L'oratorio *San Giovanni Battista*, su testo dell'abate fiorentino Ansaldo Ansaldo, per la Compagnia della Pietà della Nazione fiorentina (vedi figura 3). Tale confraternita, che per le funzioni liturgiche impiegava la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, per la Quaresima dell'anno santo commissionò ai maggiori compositori attivi a Roma quattordici oratori da eseguirsi tra gennaio e aprile:⁵⁶ quello di Stradella fu l'undicesimo e venne eseguito il 31 marzo, la domenica precedente a quella delle Palme.

Sempre durante l'anno santo, Stradella compare nell'elenco dei «camerieri extra» del papa (altro modo di chiamare i «bussolanti», ossia coloro che svolgevano un ruolo di rappresentanza fra le stanze private del pontefice e il mondo esterno),⁵⁷ incarico non di rado assegnato a musicisti, come Marco Marazzoli, Antonio Maria Abbadini, Lelio Colista e Giuseppe Maria Donati.

Dal carteggio tra Olgiati e Polo Michiel apprendiamo che Stradella, tra il luglio e l'agosto del 1676, era impegnato a comporre alcuni brani per il nobile veneziano, fra cui una «sonata». Olgiati comunicò a Michiel che, prima di spedirgli questi brani, si sarebbe preoccupato di farli trascrivere da un copista.⁵⁸ Dopo qualche mese arrivò a Stradella la ricompensa della commissione: su con-

53] Cfr. Gianturco 1994, 27, e Gianturco 1998a, 46, ma non è chiaro da dove si ricavi il giorno del mese, dato che l'unica fonte da lei citata, la copia del poeta (Biblioteca Vaticana, Ottoboni lat. 2478, III, c. 398^r-403^r), riporta soltanto: «Il duello. Serenata fatta dal prencipe don Gaspare Altieri alla Regina di Svetia l'agosto 1674».

54] Le informazioni più recenti sul *Damone* si leggono in Gianturco 1998a.

55] Cfr. G.O. Pitoni, *Notitia de' contrapuntisti*, in Ruini 1988, 324.

56] Su questo ciclo di oratori cfr. Casimiri 1936, A. Morelli, *Musica a Roma negli anni santi dal 1600 al 1700*, in M. Fagiolo, M.L. Madonna (a c. di), *Roma Sancta. La città delle basiliche*, Roma, Gangemi, 1985, 190-200: 193-195, e Rostirolla 1989.

57] G. Moroni, *Bussolanti della corte pontificia*, in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, 109 voll., Venezia, Tipografia Emiliana, 1840-1879, vol. VI (1840), 173-183, spiega che i bussolanti ricevevano uno stipendio e si dividevano in tre categorie, quelli propriamente detti, i «camerieri extra muros» e gli scudieri.

58] Si ricavano queste notizie dal carteggio tra Olgiati e Michiel (Gianturco 1994, 31-32).

siglio di Olgiati, Michiel spedì al compositore un «bellissimo collaro» e «manichetti». ⁵⁹ Il musicista ringraziò in una lettera il veneziano e colse l'occasione per chiedergli protezione, nell'eventualità di dover lasciare improvvisamente Roma:

soggiungo che si potrebbe dare il caso ch'io potessi essere in persona ad offerirla me stesso, sendomi successa una certa disgrazia qua in Roma che non me permette per adesso il dimorare. Onde in questo caso tanto più avrò bisogno delli favori di Vostra Eccellenza; e si può e si potrà sempre assicurare d'avere un vero servitore.

[Alessandro Stradella a Polo Michiel; Roma, 20 ottobre 1676] ⁶⁰

Quale sarebbe la «disgrazia» occorsa al compositore? Pitoni, verso il 1725, scrisse genericamente che Stradella «fu sforzato partire per causa di donne», ⁶¹ ma dalle fonti archivistiche sembra trattarsi di un altro tentativo di combinare un matrimonio. In un *Avviso di Roma* di un anno dopo (30 ottobre 1677), si parla di quel «virtuoso del Stradella che fu forzato mesi orsono abandonare Roma ché il parentado tentò imbrogliare in casa Cybo»; ⁶² Chilesotti 1882, tacendo la fonte, scrisse che Stradella, «attiratosi il risentimento del cardinale Cybo, di cui sforzò il nipote a sposare una cortigiana, dovette abbandonare Roma circa il 1677» (a quella data Cybo era nientemeno che segretario dello Stato pontificio). ⁶³ A conferma di questa vicenda vi è un altro *Avviso di Roma* (17 ottobre 1676) da cui si ricavano ulteriori informazioni:

Il Stradella musico e il Vulpio, che volevano imbrogliare quel signore in casa Cybo, che fabbricò quel palazzetto in contro al Contestabile [Lorenzo Onofrio Colonna], in un certo matrimonio indegno di donna comune e vi avevano condotto il parroco, sono stati processati e il p[ri]mo ne fu già carcerato, avendo l'altro intrapresa una fuga da spiritato con la tremarella alla calcagna. Intanto essendosi il Stradella con il Vulpio spacciati per famigliari dell'Ambasciatiore di Fran-

⁵⁹] Gianturco 1994, 266.

⁶⁰] *Ibidem*.

⁶¹] G.O. Pitoni, *Notitia de' contrapuntisti*, cit., 324.

⁶²] Simi 1988, 73-74.

⁶³] Chilesotti 1882, 49.

cia, sua Ecc[ellenz]a se n'è di tal forza incollerita che ha giurato di farne morire sotto un legno il p[rimo] che li capiterà alle mani.⁶⁴

Secondo questo documento, Stradella, nel raggiurare il parente del cardinale, agì con la complicità del cantore pontificio Giovanni Battista Vulpio⁶⁵ che, insieme al fratello Francesco, godeva della protezione di Flavio Orsini,⁶⁶ importante mecenate del compositore. Dal dispaccio intercorso si apprende inoltre che Stradella, per questo fatto, fu arrestato e processato ma poi si salvò, insieme a Vulpio, sfruttando il fatto di essere un conoscente dell'ambasciatore francese.⁶⁷

VENEZIA, L'INIZIO DEI GUAI, E LA FUGA A TORINO

A metà febbraio del 1677 Stradella si trovava a Venezia:⁶⁸ è probabile che vi sia giunto all'inizio di febbraio, o forse già alla fine di gennaio. Purtroppo le notizie sul soggiorno veneziano sono ancora scarse, a prescindere da quelle impropriamente entrate nel corpus storiografico (per esempio, l'informazione secondo cui Stradella si sarebbe trovato «a Venezia ingaggiato dalla Repubblica per comporre la musica delle opere» non sembra avere alcun riscontro documentario).⁶⁹ Già alla fine del Settecento, Burney

64] Simi 2004, 936.

65] Analoga notizia è riportata in una lettera di Lorenzo Valleroy a Polo Michiel, del 13 febbraio 1677 (cfr. Viale Ferrero 1988, 38, e Simi 1988, 73).

66] Cfr. Simi 2004.

67] Alla vicenda nulla di nuovo è aggiunto nel contributo di P. Radicchi, *Alderano Cybo (1613-1700) e la musica: notizie da fonti documentarie*, in Burden - Radicchi 2004, 837-864: 849, che tra l'altro sembra confondere il matrimonio organizzato da Stradella e Vulpio nel 1676 con l'intrigo matrimoniale ordito dal compositore nel 1667, del quale però non si conoscono le persone coinvolte.

68] La notizia si ricava sempre dalla lettera di Valleroy a Michiel (13 febbraio 1677).

69] Bonnet-Bourdelot 1715 (ed. 1725, I, 41). L'informazione è ripresa da Hawkins 1776 (ed. 1853, 652: «He was for some time composer at the opera at Venice, under an appointment of the magistrates of that republic»), che la ricava sicuramente da Bonnet-Bourdelot 1715 (fonte letta e citata), ed è riportata da Veracini, *op. cit.*, 379, che è invece una fonte manoscritta autonoma (Stradella «cominciò affatto giovane a far opere a Roma e a Venezia con sommo applauso per diversi anni»). Per verificare l'informazione sono stati consultati, con esito negativo, i seguenti repertori: C. Ivanovich, *Memorie teatrali di Venezia*, Venezia, Pezzana, 1681 (2ª ed. con catalogo continuato

fece notare come i repertori che inventariavano i drammi per musica, rappresentati nella Serenissima in quegli anni, non riportassero opere composte da Stradella; e Fétis (1844), sempre allo stesso proposito, scrisse che è «possibile sia stato ingaggiato per qualche opera di questo tipo e che l'avventura, che lo fece allontanare precipitosamente da Venezia, non gli abbia permesso di concluderla e di farla rappresentare».70 Tuttavia, nella lettera scritta dal compositore a Michiel qualche mese prima di arrivare a Venezia, non vi sono elementi che provino l'esistenza di una commissione veneziana.

In laguna inizia la vicenda stradelliana divenuta leggendaria alle soglie del Settecento. Come raccontano le fonti più attendibili, il compositore, contattato dal nobile Alvise Contarini71 per impartire lezioni di canto alla propria amante, Agnese Van Uffele, strinse con lei un rapporto più intimo e, a giugno dello stesso anno, i due fuggirono a Torino, suscitando l'ira del nobile veneziano che, oltraggiato, si mise subito sulle loro tracce.

Rispetto ai motivi che possano aver spinto Stradella a recarsi proprio a Torino, si è avanzata l'ipotesi che egli sperasse di ottenere un impiego presso la corte sabauda.72 Questa corte, avendo l'esigenza in quel periodo di riprendere l'allestimento di spettacoli e intrattenimenti, dopo due anni di lutto per la morte di Carlo Emanuele II (giugno 1675), offriva qualche opportunità di lavoro a musicisti e cantanti. Di questa situazione approfittarono due conoscenti ro-

fino al 1687: Venezia, Pezzana, 1688, ed. moderna a c. di N. Dubowy, Lucca, LIM, 1993); A. Groppo, *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia dall'anno 1637*, Venezia, Groppo, [1745]; S. Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bologna, Trenti, 1783 (rist. anastatica Bologna, Forni, 1969); L. Allacci, *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Pasquali, 1755 (rist. anastatica Torino, Bottega d'Erasmus, 1966); G. Salvio (pseudonimo di L.N. Galvani), *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700)*, Milano, Ricordi, 1878.

70] Fétis 1844, VIII, 297.

71] Viale Ferrero 1988, 49, ipotizza che il Contarini in questione non sia uno dei personaggi di spicco del casato, come altri suoi contemporanei omonimi, ma l'Alvise (1636-1710) che nel 1680 sposò Bianca Mocenigo (cfr. *Il libro d'oro della nobiltà veneziana. Nomi, cognomi, età e blasone, araldicamente descritti e delineati de' veneti patrizi*, Venezia 1714).

72] Cfr. Viale Ferrero 1988, 38.

mani di Stradella, appena prima del suo arrivo: il cantante Marchetto Godia e il conte d'Alibert, l'impresario del Tordinona.⁷³

Con l'arrivo del compositore e di Agnese a Torino comincia «la parte privata dell'*affaire* Stradella, complicato viluppo di episodi che fecero scorrere un po' di sangue, ma soprattutto fiumi di inchiostro. Relazioni, lettere, memorie si intrecciano, si accumulano e spesso si contraddicono [...] ci sono, insomma, non una ma molte "verità"». ⁷⁴ La ricostruzione dei fatti realmente accaduti e del contesto politico-diplomatico è oggi possibile grazie a diversi documenti recentemente ritrovati a Torino, in particolare la minuta di una lettera scritta a metà ottobre del 1677 dall'allora reggente sabauda, Maria Giovanna Battista di Nemours [FIGURA 9], al marchese di San Maurizio.⁷⁵

Una sintetica versione della vicenda era tuttavia già nota nel secondo decennio del Novecento grazie al ritrovamento a Monaco di una serie di avvisi dell'inviato bavarese a Torino, Johann Bartolomäus Schlack, avvisi che all'epoca furono pubblicati da Alfred Einstein (cugino dello scienziato). In uno di questi dispacci, compilato alla fine di luglio del 1677, si legge:

in questi giorni un nobile veneto di nome Contarino è arrivato qui con uno dei suoi amici ed insieme hanno avuto udienza da Madama Reale. Si dice che egli sia venuto a Torino per raggiungere la sua amante, sedotta da un musico che abitava in casa del Contarino. Si dice che i due abbiano preso al Contarino gioielli e simili per un valore di 10.000 ducati. Sono stati cercati a Torino, e perciò la ragazza si è ritirata presso le monache e il musico in un monastero; i nobili veneti sono già tornati in patria, non ho potuto però ancora informarmi su quanto siano venuti a sapere per via delatoria.

[Johann Bartolomäus Schalck; Torino, 31 luglio 1677]⁷⁶

Contarini, prima di tornare a Venezia, incaricò un commerciante veneziano che viveva a Torino, tale Andrea Recaldini, affinché lo tenesse informato sugli sviluppi torinesi della vicenda tra

73] *Ivi*, 38-41.

74] *Ivi*, 41.

75] La lettera è integralmente trascritta da Viale Ferrero 1988, 61-68.

76] Einstein 1918, 136 (tradotto anche in Della Corte 1931, 395).

Stradella e Agnese;⁷⁷ Recaldini era a sua volta in contatto anche con Michiel, e grazie alla loro corrispondenza si apprende che Agnese viveva nel convento di Santa Maria Maddalena (vicino a piazza San Carlo), che Stradella alloggiava al monastero di San Domenico [FIGURA 10] e che Contarini, accompagnato da Fabio Gradenigo, fu presso la corte sabauda tra il 23 e il 29 luglio 1677.⁷⁸

Contarini, giunto a Torino, chiese di essere ricevuto da Maria Giovanna, con la quale non sembra però essere entrato nei dettagli della vicenda; piuttosto fece pressione sull'arcivescovo Michele Beggiamo affinché la ragazza si avviasse definitivamente a una vita conventuale o accettasse di sposare il compositore. A veicolare il progetto di matrimonio intervenne anche il padre di Agnese; Madama Reale racconta:

Il padre della ragazza, arrivato un po' prima per constatare a chi si sarebbe destinata e se volesse effettivamente sposarsi con Stradella, acconsentì volentieri e assicurò all'arcivescovo che, in considerazione di quel matrimonio, avrebbe portato la pace di Aloisio Contarini e gli avrebbe fatto restituire tutto quello che aveva della ragazza, alla quale prometteva egli stesso una dote. E mostrando molta soddisfazione per tale soluzione, incontrò Stradella diverse volte, e talvolta pranzò con lui.

[Madama Reale al Marchese di San Maurizio; Torino, 13 ottobre 1677]⁷⁹

Sulla questione del furto dei gioielli, Schalck, in un altro *avviso*, precisò che i due amanti «hanno restituito al Contarino soltanto ciò che avevano preso, ma in realtà si tratta di gioielli che il nobile aveva donato alla ragazza. Al più due o tremila ducaton»

77] Cfr. Viale Ferrero 1988, 42-43.

78] Sulle persone che hanno accompagnato a Torino il nobile veneziano, le fonti apparentemente divergono: secondo Schalck egli giunse «con uno dei suoi amici», Recaldini fa il nome di Fabio Gradenigo, Madama Reale parla di due o tre persone, e le fonti francesi pubblicate da Richard 1865-1866 riferiscono di un numeroso corteggio. Tuttavia era normale che un nobile si spostasse con un seguito, ma gli unici ad essere contattati erano i nobili, in questo caso Gradenigo. Infatti anche Matteo del Teglia, in una lettera alla corte fiorentina (30 ottobre 1677), scrive che «il signor Contarini vi si portò [a Torino] con altro cav[aliere] vicentino [Gradenigo?] e comitiva d'uomini» (Baccini 1890-1891, 277).

79] Viale Ferrero 1988, 62.

(7 agosto 1677).⁸⁰ Probabilmente si stava diffondendo la notizia che l'ira di Contarini dipendesse da un'appropriazione indebita, da parte dei due amanti, di beni del veneziano, dato che Stradella, preoccupato di perdere la sua reputazione nei confronti della sovrana e dei suoi cavalieri, cercò di farsi «conoscere per bon virtuoso e va procurando strade per esser conosiuto diferente di quel scelerato [che] è stato pubblicato» (così scrive Recaldini a Michiel, 20 agosto 1677).⁸¹ Fra le varie «strade» che intraprese, una fu di chiedere a Michiel referenze per la corte sabauda:

so quanto può giovarmi una sua calda raccomandatina. La causa per la quale io supplico Vostra Eccellenza di questo favore è perché, essendosi aiutato qua il signor Alvigi Contarini non altro che con il dire che io sono un ladro, che gli ho rubbato denari, con mille bugie [...] ho bisogno di lettere a questa corte che testifichino le mie azioni con tutto quello che può credere Vostra Eccellenza esser bisogno in questo caso.

[Alessandro Stradella a Polo Michiel; Torino, 21 agosto 1677]⁸²

Nonostante Stradella affermasse, nella stessa lettera, che «il medesimo signore Alvigi non è stato per questo creduto ed'hanno scusato la sua maldicenza col crederlo molto appassionato ed innamorato», e benché dichiarasse di godere del sostegno di amici («non mancano per mia fortuna amici che si adoprano a viva forza per favorirmi con speranza di riuscir di tutto»), il compositore era sicuro, come scrisse successivamente, che una «buona parola» di Michiel avrebbe potuto «operare più d'ogni altro mezzo» (24 agosto 1677), costui «avendo apertura a disporre le sue potentissime intercessioni con il signore Alvigi Contarini» (11 settembre 1677).⁸³ Fra l'altro, per aumentare le proprie credenziali e per denigrare ulteriormente l'immagine di Contarini agli occhi di Michiel, Stradella fornì al mecenate veneziano la sua versione dei fatti riguardo alla fuga con Agnese:

80] Einstein 1918, 136.

81] Viale Ferrero 1988, 44.

82] Gianturco 1994, 267-268.

83] Le lettere del 24 agosto e dell'11 settembre 1677 sono trascritte *ivi*, 270 e 272.

non l'ho condotta via per levarla al signore Alvigi, ma per la compassione ch'avevo alle disgrazie della medema, per i pericoli nelli quali io la vedevo e per continue e infinite suppliche che ella me n'ha fatte.
[Alessandro Stradella a Polo Michiel; Torino, 21 agosto 1677]

Un segnale che all'inizio di settembre la vicenda stava imboccando una via d'uscita proviene proprio da una lettera del compositore a Girolamo Michiel, fratello di Polo, nella quale Stradella chiedeva al veneziano d'inviargli strumenti e partiture in modo che potesse riprendere la sua regolare attività professionale:

mi farà singolarissimo favore consegnare le robbe mie [...] tanto più che comincio ad avere bisogno de' miei istromenti e dei miei libri in Torino, dove il tutto mi si rivolta in favore, sí che spero buon esito a tutti i fatti miei.
[Alessandro Stradella a Girolamo Michiel; Torino, 4 settembre 1677]⁸⁴

Negli stessi giorni, sapendo che le acque si erano calmate, e in attesa che gli accordi di matrimonio ponessero fine alla questione con Contarini, Maria Giovanna accettò che Stradella si esibisse a corte («acconsentimmo [...] di farlo cantare davanti a noi qualche sua composizione, essendo uno dei più abili musicisti d'Italia»).⁸⁵ Al contrario, in una circostanza precedente, Madama Reale, a causa delle tensioni ancora vive, ritenne opportuno non partecipare ad un evento devozionale organizzato presso il monastero in cui alloggiava Stradella (forse il 4 agosto, giorno di San Domenico, il dedicatario della chiesa), sebbene il compositore, proprio in onore della sua presenza, avesse deciso di comporre una serie di mottetti. Lo racconta la reggente stessa nella minuta che si è conservata:

in occasione di una grande festa votiva in questa chiesa [di San Domenico] noi volevamo andare alla "Salve" [la "Salve Regina"]⁸⁶ ed il

84] *Ivi*, 271.

85] Viale Ferrero 1988, 62.

86] Probabilmente si trattava di vespri solenni, visto il riferimento ad una «grande festa votiva» (purtroppo difficilmente identificabile): in questi casi, essendo i vespri piuttosto lunghi, erano spesso direttamente conclusi dalla Salve Regina, in sostituzione dell'intera Compieta.

detto Stradella, venutone a conoscenza, aveva preparato alcuni motetti, che desiderava farci ascoltare, ma sapendo i guai che quest'uomo stava passando a causa di quella ragazza, con tutto l'imbarazzo e l'intrigo, non volemmo saperne di tale musica.

[Madama Reale al Marchese di San Maurizio; Torino, 13 ottobre 1677]⁸⁷

Proprio quando i problemi di Stradella sembravano in via di soluzione, la sera del 10 ottobre, mentre il compositore ritornava al convento, fu barbaramente aggredito da due sicari, probabilmente su ordine di Contarini. Riporto la descrizione che ne fece Schalck alla corte bavarese:

è successo che Stradella, avendo l'abitudine di far visita ogni giorno alla sua amante in monastero, nel tornare a casa fra le 5 e le 6 di sera, fu assalito da due sconosciuti, a quanto sembra ingaggiati dal Contarino, "alla piazza San Carlo" e che questi dopo avergli inflitto 2 o 3 ferite profonde si rifugiaron nel palazzo dell'ambasciatore francese [marchese De Villars] (non lontano di lì), luogo in cui si continua a sostenere si trovino tuttora. In seguito a ciò è stato chiuso il portone e sono state messe guardie ovunque per scovare i delinquenti. M[adama] R[eale] è molto dispiaciuta che tali fatti siano accaduti a Torino con una persona sotto la sua protezione, e si dice, che essa abbia scritto al Re invitandolo a ordinare all'ambasciatore di consegnare quella gente alla giustizia, se non magari nel contempo di espatriarli. In quanto allo Stradella, si spera che se la cavi.

[Johann Bartolomäus Schalck; Torino, 16 ottobre 1677]⁸⁸

Questo, in sintesi, il fatto principale, che nelle diverse fonti presenta tuttavia varianti narrative o interpretative. Ad esempio, secondo la reggente sabauda Maria Giovanna di Nemours, Stradella fu assalito «davanti alla piccola porta [della chiesa] di san Carlo», mentre si allontanava dal convento di Agnese, dopo aver firmato il contratto di matrimonio («vi era andato con il padre della ragazza per prendere parte alla conclusione del matrimonio»).⁸⁹ La reggente entra poi nei dettagli dell'aggressione, descrivendo che

87] Viale Ferrero 1988, 61-62.

88] Einstein 1918, 136-137.

89] Viale Ferrero 1988, 62.

i sicari lo colpirono con un forte colpo alla testa, seguito da altri, e alla fine lo diedero per morto. D'altronde Stradella trascurò

alcuni avvertimenti che gli furono dati di nascosto, secondo i quali erano arrivati in città da qualche giorno due sicari mandati dal suddetto Contarini per assassinarlo. E in effetti questi assassini spiavano i luoghi frequentati da Stradella e in particolare il convento in cui si trovava la ragazza.

[Madama Reale al Marchese di San Maurizio; Torino, 13 ottobre 1677]⁹⁰

I due sicari, dopo il crimine commesso, si avvalsero dell'asilo presso l'ambasciatore francese a Torino, il marchese De Villars (vedi figura 10), che dovette accoglierli in base a una richiesta scritta formulata dall'ambasciatore francese a Venezia, l'abate d'Estrades. Maria Giovanna, non potendo ottenere la consegna dei colpevoli, si rivalse sul padre di Agnese e, sospettandolo «complice di questo crimine premeditato», lo fece arrestare.⁹¹ La notizia dell'arresto ha permesso, insieme ad altri fattori, di ricostruire l'identità del padre e di conseguenza della figlia. Innanzi tutto si è valutato come, nel carteggio fra Recaldini e Michiel, la donna sia definita, oltre che «Agnestina», anche «la Vanufola» o «la Vanafola», appellativi presumibilmente derivati dal cognome. Le ricerche d'archivio hanno poi portato alla luce una lettera del 19 novembre 1677, proprio un mese dopo il ferimento di Stradella, nella quale una donna di nome Marina, residente a Monaco, supplicava Madama Reale di scarcerare il marito «Lucca Van Uffele». La quadratura di questi fattori permette verosimilmente d'identificare quest'ultimo con il padre di Agnese.⁹²

Con il ferimento di Stradella termina la vicenda privata del compositore e di Agnese non si hanno più notizie. Si avviò invece un *affaire* politico-diplomatico, tra ministri sabaudi e francesi, circa la validità del diritto di asilo nelle zone extraterritoriali, come il caso delle ambasciate. La lettera di d'Estrades al marchese De Villars fu oltretutto intercettata durante la spedizione e interpretata dalla sovrana come un tentativo di scavalcare il suo potere. È molto probabile che questo episo-

90] *Ibidem*.

91] Ivaldi (1989, 461) afferma, senza citarne la fonte, che «Luca Van Huffele [...] fu proprio lui a guidare i sicari nell'attentato di piazza San Carlo», ma di ciò non ho trovato conferme.

92] Cfr. Viale Ferrero 1988, 45-46.

dio sia valso anche da pretesto per affrontare questioni precedenti rimaste irrisolte, che stavano a cuore soprattutto alla corte torinese.⁹³

Alla fine i due sicari furono clandestinamente condotti a Pine-rolo e liberati al confine con la Francia. Svanita così la possibilità per Stradella di ottenere un impiego presso la corte sabauda, in una lettera, scritta a metà dicembre dello stesso anno, il compositore comunicò a Michiel la sua partenza per Genova:

nella presente settimana [18 o 19 dicembre] io mi porto in Genova, considerato da alcuni cavalieri di quella città dove passerò il Carnevale e dove starò attendendo i desideratissimi cenni di Vostra Eccellenza.

[Alessandro Stradella a Polo Michiel; Torino, 16 dicembre 1677]⁹⁴

Laconiche sono le notizie che abbiamo sull'attività compositiva di Stradella nei sei mesi trascorsi a Torino. Oltre ai mottetti per la celebrazione al monastero di San Domenico (oggi non ancora identificati), sono note due cantate da lui composte in onore di Maria Giovanna: *Sciogliete in dolci nodi* e *Se del pianeta ardente*.⁹⁵ Inoltre, da una lettera del compositore si apprende che, se non fosse successo quello che egli chiama «accidente», avrebbe messo in musica un'opera allestita dal conte d'Alibert in occasione della tradizionale festa sabauda del "Zapato" (5-6 dicembre 1677).⁹⁶

GLI ANNI GENOVESI: STRADELLA ALL'OPERA E UNA MORTE ANNUNCIATA

Stradella arrivò a Genova i primi giorni del 1678, come si apprende da una sua lettera dell'8 gennaio di quell'anno («sono giunto in

⁹³] *Ivi*, 47.

⁹⁴] Gianturco 1994, 276.

⁹⁵] Intuizione già di Catelani 1865, 337-338 (nn. 56 e 80). Viale Ferrero 1988, 52-53, ipotizza che il poeta possa essere Bernardino Bianco (o Bianchi), segretario delle cerimonie della corte sabauda.

⁹⁶] Cfr. Viale Ferrero 1988, 51-52. In una lettera di Stradella a Polo Michiel (Torino, 26 novembre 1677), si legge: «Il signor conte d'Aliberti qua metterà in scena il *Zapato* [*Zapato*] alli cinque di dicembre, quale io dovevo porre in musica, ma l'accidente occorsomi me ne levò la congiuntura con gran disgusto [dispiacere] di Madama Reale per tutte le cause immaginabili. L'ha però composto un tal signore Giovanni Cieco [Carisio], il quale si porta molto bene» (Gianturco 1994, 274).

Genova già nella settimana passata sano e salvo»);⁹⁷ nella stessa missiva egli informa Michiel della benevola accoglienza che gli fu riservata da parte dei nobili della città:

subito restai favorito da molti cavalieri quali a gara mi volevano in casa. Finalmente il signor Franco Imperiali Lercaro, principalissimo signore di qua, mi volse assolutamente in sua casa e dal punto che sono arrivato sinora mi è bisognato sempre spendere il tempo con dame e cavalieri, tutti curiosi grandemente di me, ed in effetto con tante grazie, con tanti applausi mi favoriscono, ch'io non saprei che più desiderare, e mostrano in tutte le forme un grandissimo gradimento del mio debole talento.

[Alessandro Stradella a Polo Michiel; Genova, 8 gennaio 1678]

Non sappiamo dove il compositore alloggiasse, ma vista la determinazione con cui Franco Imperiale Lercaro lo volle ospitare presso di sé, e considerando che il nobile era fra gli esponenti più in vista e potenti dell'aristocrazia genovese, è difficile che Stradella abbia potuto rifiutarne l'invito. Imperiale Lercaro, pochi mesi prima dell'arrivo a Genova del compositore, aveva sottoscritto insieme ad altri tre nobili un contratto di locazione di nove mesi per il Teatro del Falcone [FIGURA 12], che era di proprietà della famiglia Adorno⁹⁸ (oltre a lui, gli altri soci locatari erano Giovanni Maria Garibaldo, Giovanni Nicolò Spinola e Domenico Doria, tutti personaggi che prima o poi parteciparono alle vicende genovesi di Stradella, ma è probabile che, dei quattro, Imperiale Lercaro avesse il ruolo di maggiore spicco nella conduzione del teatro; lo stesso Stradella – l'8 gennaio 1678 – lo definì «principalissimo signore di qua»).

Non è un caso, quindi, che uno dei primi impieghi di Stradella fu proprio al Falcone. Quando il compositore arrivò a Genova, si stavano svolgendo le rappresentazioni di Carnevale che, insieme a quelle autunnali, erano state organizzate da un amico di Stradella conosciuto a Roma, Carlo Ambrogio Lonati,⁹⁹ noto anche come

⁹⁷ Gianturco 1994, 277.

⁹⁸ Cfr. Ivaldi 1989, 454.

⁹⁹ *Ivi*, 448-449. Su Lonati il contributo più aggiornato è la relativa voce di N. Dubowy in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 1994-, *Personenteil*, vol. XI, 2004, 434-436.

il «Gobbo del violino» (per una malformazione fisica). Ancora la lettera dell'8 gennaio riferisce di opere allestite in quei giorni presso il teatro genovese e del suo coinvolgimento negli spettacoli:

Qui si è recitata l'*Alcasta*, opera già fatta in Roma, qual è piaciuta e solo ha avuto qualche eccezione per essere un poco malinconica. Per li 9 di questo va in scena la seconda opera, che è l'*Antioco* già fatto in Venezia, ma con la musica tutta ricomposta dal Gobbo del Violino, il quale si è portato benissimo. Ed io non ho potuto far a meno di non intricarci almeno a reggere l'orchestra e dar qualche aiuto a queste donne che recitano, così comandato da due principalissime dame di qua. [Alessandro Stradella a Polo Michiel; Genova, 8 gennaio 1678]¹⁰⁰

Stradella aveva iniziato a lavorare presso il teatro come maestro sostituto concertatore, ma gli si prospettavano grandi progetti; ne parla egli stesso a Michiel dopo qualche mese:

mi ritrovo in Genova, dove gradito a un segno notabile da questa nobiltà, dopo aver fatto varie dimostrazioni del mio debole talento, hanno voluto farmi distinto da ogn'altro e fermarmi in questa città *motu proprio*, con una forma molto obligante, onde molti cavalieri uniti m'hanno fatto un foglio con l'obligazione di darmi cento doble l'anno di Spagna, pur ch'io mi trattenga qua almeno per due o tre anni, e queste cento doble non mi obligano né anco a conoscere chi me le dà, solo che un cavaliere ha la cura di riscuoterle e di darcele. Del resto per questo denaro io non sono obligato a cosa alcuna in questo mondo solo che di stare in Genova, oltre a questo: casa, tavola, servitore pagato. Inoltre mi trovo sei lezioni di sei dame principali, quali si portano ben generosamente; dopoi molti concerti vi sono e nella cammera e nella chiesa; dopoi mi hanno messo in mano il teatro dell'anno venturo per l'opere. Ma la maggior fortuna ch'io abbia trovato è l'aver qua la signora principessa e signore principe Doria [Domenico Doria e consorte?], quali mi fanno tanti favori, tante grazie e poi tante, che mi si rende impossibile e scriverle e dirle.

[Alessandro Stradella a Polo Michiel; Genova, 30 aprile 1678]¹⁰¹

¹⁰⁰] Gianturco 1994, 277.

¹⁰¹] *Ivi*, 278-279.

I genovesi che avevano rapporti con l'ambiente romano sapevano che Stradella era un musicista di chiara fama e non voleva lasciarsi sfuggire l'occasione di averlo attivo nella propria città.¹⁰² Egli, a sua volta, difficilmente avrebbe potuto rifiutare una proposta professionale così allettante, che prevedeva commissioni per musiche sacre e da camera, lezioni private e soprattutto l'organizzazione della successiva stagione teatrale (1678-1679), il tutto per un compenso – comprensibilmente accettato – che si sarebbe protratto per almeno due o tre anni, vitto e alloggio compresi.

Già in previsione di organizzare, come impresario e compositore, la successiva stagione del Falcone, Stradella, sempre nella lettera appena citata, chiese a Michiel notizie e commenti sul *Seleuco* di Minato-Sartorio rappresentato a Venezia: voleva sapere, magari attraverso qualche «virtuoso» di Venezia, se l'opera «veramente è buona di musica» e, se possibile, la «nota di tutte le parti come sono poste, cioè qual parte è in soprano, quale in contralto, quale in tenore, quale in basso» (30 aprile 1678). La consuetudine teatrale genovese prevedeva, come lui stesso c'informa, l'allestimento di un'«opera vecchia» e di un'«opera nuova»: infatti nella stagione appena conclusa l'*Alcasta* era stata l'opera vecchia e l'*Antioco* la nuova (rimessa in musica da Lonati).¹⁰³

Stradella, con molta probabilità, ricevette da Michiel indicazioni positive sul *Seleuco*, dato che la prima opera della nuova stagione, ovvero la *Forza dell'amor paterno* (novembre 1678), da lui stesso musicata, fu basata proprio sulla rielaborazione del dramma di Minato. La scelta di questo dramma, a detta del compositore, risultò vincente. Stradella ringraziò Michiel della preziosa informazione sull'opera, che «non potea essere più esatta né più ben fatta» (maggio 1679), e gli raccontò l'ampio successo di pubblico:¹⁰⁴

si è recitata con esquisita fortuna quindici volte e con tanta soddisfazione di questi cavalieri [...] Il lunedì di Natale, alli 26 di dicembre

¹⁰²] Cfr. Ivaldi 1989, 455.

¹⁰³] *Ivi*, 462.

¹⁰⁴] Un successo probabilmente non condiviso da tutto il pubblico, visto che in un carteggio riportato da Radicchi 2004, 850, a proposito della composizione stradelliana, prima si legge «Questa sera si dà principio a la opera che vidi provare e riuscì bene» (12 novembre 1678) e, una settimana dopo, che «l'opera in musica non ha avuto l'aplauso che si supponeva» (19 novembre).

passato, si recitò per la penultima volta la sudetta opera e, finito il primo atto, furno gettati da palchetti e sparsi per tutto il teatro infinità di sonetti de' quali prendo ardire mandargliene qui inclusi due; e nel medesimo tempo un cammeriere di questi cavalieri mi presentò pubblicamente molti de' medemi sonnetti in taffettano ben guerniti sopra una quantiera d'oro massiccio di molta valuta e terminò poi questa funzione con un applauso commune. E questo regalo è di sopraplù del denaro che mi devono, già accordato fra noi per le fatiche del Carnevale, ma l'hanno fatto solo per dare un segno publico della stima o soddisfazione che hanno avuto di me.

[Alessandro Stradella a Polo Michiel; Genova, 27 gennaio 1679]¹⁰⁵

Nella seconda opera, le *Garre dell'amor eroico* (Carnevale 1679), Stradella mise in musica la rielaborazione di un libretto di Minato, il *Muzio Scevola*, intonato a Venezia da Cavalli. Anche quest'opera, a detta del compositore (nella stessa lettera), riscosse pieno successo da parte dell'aristocrazia genovese: «ha cominciato con fortuna indicibile e segue meglio che mai anco con più concorso, perché dentro il Carnevale vengono più gente all'opera, né si può alle volte recitare per lo strepito dell'applauso» (27 gennaio 1679).

A stagione non ancora conclusa, il compositore mise in musica una terza opera, rappresentata per la prima volta il 30 o 31 gennaio 1679 e intitolata *Il trespolo tutore*: un titolo diverso dai precedenti per il carattere insolitamente comico del testo (dunque, forse, l'«opera nuova» della stagione). In realtà, avendo rielaborato i libretti e completamente rimusicato anche le due opere precedenti, per Stradella si era trattato sostanzialmente di «fare in un Carnevale tre *opere nove*», fatica che, come scrisse a Michiel sempre nella stessa lettera (27 gennaio), si assommò agli «impegni di dame e cavalieri scolari [cioè di lezioni private], e feste di chiese, e altri imbrogli».

Nel settembre del 1679 si verificò un episodio importante nella storia del Falcone: la discendenza della famiglia Adorno, proprietaria del teatro, si stava estinguendo, dato che gli ultimi eredi, i fratelli Giovanni Paolo e Giacinto, non si sposarono né ebbero figli.¹⁰⁶ Si ritenne dunque opportuno vendere il teatro, che fu acquistato

¹⁰⁵] Gianturco 1994, 285.

¹⁰⁶] Cfr. Ivaldi 1989, 502-507.

nell'ottobre del 1681 da Eugenio Durazzo, fatto che implicò, nella gestione del medesimo, una ridefinizione dei poteri nonché un'inversione di tendenza nella programmazione degli spettacoli, più filofarnesiana che filo veneziana (benché fosse questa la tendenza dominante). Si è supposto che tali fossero alcune delle cause della scomparsa di Stradella dalle scene del teatro, nonostante i ripetuti successi della stagione da lui allestita.¹⁰⁷ Senza dubbio il contratto teatrale prevedeva per il compositore solo un incarico annuale, ma è possibile che l'avvicinarsi del nuovo proprietario del teatro abbia comportato un indebolimento del potere decisionale dei soci locatari e quindi meno occasioni lavorative per Stradella.

Malgrado la conclusione dell'incarico al Falcone, il compositore godeva in quegli anni d'importanti commissioni non solo genovesi, ma anche esterne, fra cui quelle di Michiel e di Flavio Orsini. Dal carteggio col primo si evince che il nobile veneziano considerava ricevere da Stradella «canzoni» sia sue che di altri musicisti; il compositore alla richiesta rispose:

in quanto alle canzoni di mio, servirò Vostra Eccellenza quanto mai sa desiderare. In quanto a canzoni d'altri compositori, qua non vi è se non il signore Carlo Ambrogio [Lonati] che faccia qualche cosa, del quale gli trasmetterò pure qualche composizione. Del resto qua non vi sono altri compositori [...] Se Vostra Eccellenza non ha assai fretta, farò venire da Roma d'amici miei e servirò Vostra Eccellenza. Intanto si compiacerà prender quelle gli inviarò per il seguente ordinario e nel medesimo tempo farò pratica per servir più a modo mio Vostra Eccellenza.
[Alessandro Stradella a Polo Michiel; Torino, 11 giugno 1678]¹⁰⁸

Nel maggio del 1681 Stradella concluse la partitura di un'altra opera, il *Moro per amore*, e la spedì a Flavio Orsini, che, oltre ad esserne il librettista, come si ricava dalla prefazione manoscritta di un libretto a stampa, ne fu anche il committente, come si deduce dalla lettera di Stradella che cito più avanti (24 maggio 1681).¹⁰⁹ Alla fine della medesima il compositore accenna ad Orsini l'esecuzione

107] *Ivi*, 507.

108] Gianturco 1994, 281.

109] Cfr. Gianturco 1994, 295-296.

a Genova di una propria composizione celebrativa: «nell'entrante settimana faccio in mare un barcheggio di fonzione grossa per due sposi ch'ora vi sono qua». Si tratta con ogni probabilità della partitura che ci è pervenuta con il titolo di *Barcheggio* [FIGURA 13], composta in onore delle nozze di Paola Brignole con Carlo Spinola.¹¹⁰ Sul giorno dell'esecuzione le fonti documentarie divergono: secondo le previsioni di Stradella, il concerto sarebbe avvenuto l'ultima settimana di maggio; un *avviso* spedito da Genova il 7 giugno lo annunciava, in caso di bel tempo, per il giorno dopo;¹¹¹ la partitura conservata a Modena è datata 16 giugno; e in un altro *avviso* da Genova, del 21 giugno, si legge:

Giovedì [19 giugno] verso a sera le dame e cavalieri di questa città ebbero sontuoso divertimento in marina, venendo portate attorno al porto da quattro galere, oltre un grandissimo numero di barchette, e condotte poscia sopra una macchina di barconi formante una sala coperta d'ormesino [tessuto di seta] e riccamente adornata ove furono trattenute con intreccio di voci armoniose, poesie e instrumenti musicali, accompagnati da pregiatissimi comestibili e rinfreschi di più sorti, il tutto imbandito loro dalli signori Carlo e Paula, figli quello del signor Giorgio Spinola, questa del signor Rodolfo Brignole, questo per preludio delle prossime loro nozze.¹¹²

Se consideriamo più attendibile l'*avviso* citato, il *Barcheggio* sarebbe stato eseguito il 19 giugno: è dunque possibile che il maltempo sia perdurato o che il giorno delle nozze sia stato di volta in volta posticipato (di fatto cadde il 6 luglio).¹¹³

110] Cfr. Catelani 1865, 348-349.

111] «Quando sia bel tempo domani [domenica] in mare resta appuntato di dare al doppio pranzo una ricreazione alle dame e cavalieri P. marina con lauta merenda concerti di musica e ciò con l'occasione del spozalizio de signori Spinola [Carlo] e Paula Brignole, figli il primo del signor Giorgio, l'altra del signor Ridolfo, che fanno la spesa» (Modena, Archivio di Stato, "Cancelleria ducale", *Avvisi dall'estero*, Genova, busta 63).

112] *Ibidem*.

113] Cfr. Catelani 1865, 349. A.F. Ivaldi in una scheda sul *Barcheggio* redatta nel catalogo di una recente mostra genovese (*Da Tintoretto a Rubens: capolavori della Collezione Durazzo*, a c. di L. Leoncini, Milano, Skira, 2004, 430) sottolinea come «l'uso di questo tipo di macchina effimera, strutturata secondo il diffuso tema marino, divenne una costante esibizione di ricchezza e potenza insieme, perfino nel cerimo-

Genova non era una città particolarmente sicura e gli episodi di violenza erano frequenti. Nel dicembre del 1681, in piazza Banchi, fu ferito al viso un amico di Stradella, Pietro Francesco Guano, detto anche «il Rosso», e dopo qualche mese, il 25 febbraio del 1682,¹¹⁴ una sorte ben più tragica toccò proprio al compositore, che, per motivi ancora sconosciuti, fu assassinato sempre «vicino alla piazza de' Banchi di notte tempo» [FIGURA 14].¹¹⁵

Nonostante l'omicidio sia avvenuto il 25 febbraio, le indagini della magistratura furono avviate solo sei giorni dopo, il 3 marzo, come risulta dal fascicolo dell'istruttoria oggi conservato all'archivio di Stato di Genova. Questo documento, già noto nella seconda metà dell'Ottocento, fu portato alla luce e parzialmente trascritto soltanto a metà Novecento da Giazotto.¹¹⁶ Fra i documenti contenuti nel dossier vi sono innumerevoli «biglietti di calice», anche chiamati «la pubblica voce e fama», ovvero segnalazioni, proteste e denunce che tutti i cittadini potevano comunicare in forma anonima alle autorità preposte, semplicemente infilando i loro messaggi in una buca situata a Palazzo Ducale.

Per un fatto singolare, nei «biglietti di calice», lo sfregio del Guano e l'assassinio di Stradella sono spesso associati, giacché, come si legge in un *avviso* genovese, «in poco tempo sono seguiti diversi omicidii di soggetti qualificati e nelli giorni decorsi la morte violenta di Alessandro Stradella, musico di stima non ordinaria, va causando apprensione in case de nobili per il sospetto che qualche d'uno concepisce dalla molta familiarità lì era concessa» (8 marzo 1682).¹¹⁷ Tuttavia, al di là del fatto che le due vittime si conoscevano e probabilmente frequentava-

nale di Stato della Serenissima Repubblica di Genova, per quanto, a causa degli alti costi, limitata alle particolari visite di sovrani o a importanti avvenimenti ufficiali». Altri casi di serenate «sull'acqua» sono segnalati da T.E. Griffin, *The Late Baroque Serenata in Rome and Naples: a Documentary Study with Emphasis on Alessandro Scarlatti*, Ann Arbor, UMI, 1983, 34-38.

114] Non il 28 come asseriva Giazotto.

115] Si legge nel primo documento dell'istruttoria, riportato in Giazotto 1962, 855-856.

116] Cfr. M. Staglieno, *Aneddoti sopra diversi artisti del secolo XVII*, «Giornale Liturgico» I (1874), 363-385, che fa riferimento per la prima volta, ma in modo generico, al contenuto del fascicolo, che è stato trascritto in gran parte da Giazotto 1951, 225-229, e 1962, 854-861. Ivaldi 1989, 551n-553n e 569-574, segnala le inesattezze e i tagli della trascrizione di Giazotto e pubblica i documenti mancanti.

117] Cfr. Gentili 1936, 159.

no gli stessi ambienti, gli esecutori dei due attentati furono affatto differenti.¹¹⁸ Quasi tutte le denunce attribuiscono a Silvestro Grimaldi e a Costantino Pinello il mandato ad un sicario di aggredire il Guano e ai fratelli Lomellino, in particolare a Giovanni Battista, la morte di Stradella. Dal fascicolo dell'istruttoria emerge infatti quanto segue:

Ogni giorno più si va dicendo per la città che la morte dello Stradella sia stata ordinata dal magnifico Giovanni Battista, ossia Bacciotto Lomellino, *quondam domini Nicolai Marie*, di saputa anche dei suoi fratelli o parte di essi. Il mandatario pare sia fuorastiero di Alessandria, si è anche detto che il magnifico Gofredo de Marini vedesse poco prima della detta morte nello stesso luogo il detto magnifico Giovanni Battista impostato [appostato] con qualche persona.

[Genova, 3 marzo 1682]¹¹⁹

Lo stesso giorno in cui fu aperto il caso giudiziario, fu emesso un ordine di arresto, su base indiziaria, per i fratelli Giovan Battista e Domenico Lomellino e un decreto di bando per tre compositori, fra cui Carlo Ambrogio Lonati, come si legge in due *avvisi* del 7 marzo:

in seguito di questo [l'omicidio di Stradella] ha il magistrato dell'Inquisitione fatto ordinare a Carlo Ambrosio Lonati, perito nel suono del violino, che per divertirsi le dame avea frequenti le chiamatte, che eschi dal dominio genovese fra tre giorni, ed egli obedí al primo, che ieri seguí la partenza.

[Genova, 7 marzo 1682]¹²⁰

In ordine alla scritta morte del musico Stradella romano pare siano stati mandati via altri tre musici dal prossimo ordine, tra quali si trova il Gobbo, celebre suonatore di violino. Sono pure a riguardo di tal morte seguite alcune carcerazioni [dei Lomellino] senza però sin ad ora venirsi in chiaro delle cose.

[Venezia 7 marzo 1682]¹²¹

¹¹⁸] Cfr. Ivaldi 1989, 550-551.

¹¹⁹] Giazotto 1962, 858.

¹²⁰] Trascritto da Hess 1906, 10; Della Corte 1931, 396; Giazotto 1962, 861; Ivaldi 1989, 555n, segnala che Giazotto trascrive la data come 1, anziché 7 marzo.

¹²¹] Ivaldi 1988, 556.

Non è chiaro quali siano i motivi del coinvolgimento di Lontani nella vicenda e del suo allontanamento, ma in generale, sulle circostanze della morte di Stradella, vi sono ancora molte ombre che riflettono probabilmente l'intenzione dei magistrati di soffocarne lo scandalo e di archiviare la pratica, data l'importanza delle famiglie aristocratiche coinvolte e di altre eventualmente da indagare. Qualche mese dopo, il collegio istruttorio annotò infatti che «non ha il fisco tanti indizzi da formar inquesta contro absenti, né da costituire chi si trova carcerato» (20 maggio) e i due fratelli Lomellino furono entrambi, a breve, posti in libertà provvisoria, Domenico con un salvacondotto (12 maggio) e Giovanni Battista sotto cauzione (1 giugno).

L'incertezza della vicenda non riguarda solo l'identità dei sicari, ma soprattutto le motivazioni del gesto, sulle quali purtroppo si dispone ancora soltanto di fonti vaghe e discordanti. A questo proposito, sempre nell'*avviso* genovese del 7 marzo, si legge:

chi penetra il segreto dice che il Stradella, imparando musica e sonar d'istromenti a qualche dame, fra' quali una sorella di questi [di Giovanni Battista Lomellino], con cui per toccar tropp'alto tasteggiava nel basso, che perciò ne sia morto.

[Genova, 7 marzo 1682]

Il dispaccio sembra puntare il dito sull'eccessiva attenzione che Stradella avrebbe dedicato a una sorella del Lomellino, Maria Caterina, e in un «biglietto di calice» si legge che il compositore se «si fusse valso della amonizione ch'ebbe in Torino, non sarebbe incorso in simile accidente e gliene fu forse caosa l'aver voluto fisar il sguardo nel sole, per lo che a cader va chi troppo in alto sale». ¹²²

Altra spiegazione fu quella riportata, all'inizio del Settecento, da Veracini che, dopo aver accennato alla attività compositiva di Stradella a Roma e a Venezia, scrisse:

Fu poi chiamato in altro clima [Genova] a comporre, ma s'incontrò per sua disgrazia in chi voleva cantare per via di miracoli naturali senza saper musica. Parve a una virtuosa che le arie apprestate per lei fos-

¹²²] Ivaldi 1989, 572.

sero troppo difficili, onde (a intuito del di lei protettore) Stradella (che possedeva somma facilità a comporre) condiscese volentieri a mutarle fino in tre volte, facendole sempre buone e più che mai facili. Ma siccome quella benedetta virtuosa avesse il dono di saper cucire, ricamare, dipanare, e incannare, ma non cantare, né potendo però imparar la parte, si ricoprì col dire al protettore che Stradella faceva a bella posta le arie per lei tanto difficili, perché era innamoratissimo della prima donna dell'opera. Tale impostura non essendo stata esaminata dal protettore fu causa che spasseggiando un giorno Stradella per la città, fu sacrificato con un pugnale per mano di un sicario, il quale (per non prendere sbaglio) gli trapassò con esso crudelmente il cuore.¹²³

Pur in assenza di qualunque riferimento storico e geografico preciso, Veracini si riferisce sicuramente ad un evento accaduto a Genova, giacché parla di Stradella come operista e come impresario e soprattutto perché alla fine il compositore viene ucciso.

A partire dall'inizio del Settecento, in seguito all'annotazione contenuta nel racconto di Bonnet-Bourdelot, si era diffusa la notizia che Stradella morì nel 1670, dodici anni prima dell'omicidio, ma già alla fine del Settecento Burney aveva individuato inequivocabilmente il 1678 come *terminus post quem* per collocare la morte del compositore (il musicografo inglese si basava sul libretto della *Forza dell'amor paterno*, pubblicato a Genova nel 1678 con una dedica di Stradella a Teresa Raggi Saoli).¹²⁴ A metà dell'Ottocento, Catelani, sulla scorta della datazione apposta alla partitura modenese del *Barcheggio* («1681»), ipotizzò che il compositore non poteva essere morto prima del 1681.¹²⁵ Un passo decisivo avvenne all'inizio del Novecento, quando, nell'Archivio di Stato di Modena, si trovò un *avviso* scritto a Venezia il 28 febbraio 1682, in cui si annuncia: «Mercoledì sera fu ucciso il famoso musico Stradella». ¹²⁶ Essendo il 28 febbraio un sabato, il mercoledì prima non poteva che essere il 25 febbraio. La notizia ha ricevuto conferma definitiva attorno agli anni Ottanta del Novecento,

123] F.M. Veracini, *op. cit.*, 379-380 (trascrizione dell'autore).

124] Cfr. Burney 1789, 105 (ed. 1935, 577).

125] Cfr. Catelani 1865, 348-350.

126] Hess 1906, 9.

con la scoperta della nota di sepoltura e dell'elenco di spese per le esequie.¹²⁷

Stradella fu tumulato nella chiesa genovese di Santa Maria delle Vigne, come si legge nel *Liber defunctorum* della medesima: «Die 25 dicti [febbraio 1682] dominus Alexander Stradella quondam [...] musicus romanus gladio confossus obiit sine sacramentis et die 26 dicti in nostra sepultus est ecclesia».¹²⁸ È strano, tuttavia, che oggi in questa chiesa non vi sia traccia di una tomba o di una lapide a lui dedicata.

Le ricerche archivistiche hanno anche permesso di ritrovare i documenti riguardanti la successione dell'eredità: la prima divisione dei beni avvenne presso una delle case di Giovanni Maria Garibaldo,¹²⁹ marito di Maria Caterina, la donna forse insidiata da Stradella. La presenza di beni del musicista presso un'abitazione del nobile genovese (quella vicino a Piccapietra) farebbe supporre che, prima della morte, Stradella fosse ospite presso di lui e che probabilmente fu lo stesso Garibaldo ad occuparsi del funerale.¹³⁰ Un altro elemento che avvalorerebbe tale ipotesi è il fatto che il compositore non fu sepolto nella parrocchia adiacente al luogo del delitto, ma in quella frequentata da Garibaldo, sebbene costui fosse proprio un cognato dei fratelli Lomellino indagati.

127] Cfr. Alfonso 1982, 51-54.

128] *Ivi*, 53-54, e Ivaldi 1989, 541-542.

129] *Ivi*, 544.

130] *Ivi*, 545.

**STRADELLA NELLA STORIA:
UNA RICEZIONE DAI PERCORSI MOLTEPLICI**

LE PRIME FONTI BIOGRAFICHE

Circa trent'anni dopo la morte di Stradella compaiono nella *Histoire de la musique et des effets* di Jacques Bonnet-Bourdelot (1715) ben sette pagine sulla vita del compositore:¹ trattandosi della prima pubblicazione a stampa sull'argomento, diviene in breve tempo l'unica fonte storiografica di riferimento, a prescindere dall'inattendibilità di alcune notizie.² Malgrado sia difficile stabilire la paternità e la cronologia delle varie sezioni del testo, non è escluso che le informazioni su Stradella possano provenire proprio da un suo contemporaneo, Bourdelot, come suggerito già nell'Ottocento da François-Joseph Fétis.³ Recentemente si è sottolineato che

1] Cfr. Bonnet-Bourdelot 1715, 59-65 (ed. 1725, I, 41-45). La *Histoire* gode nell'arco di un trentennio di un'ampia diffusione attraverso riedizioni e ristampe: Paris 1723 e 1724, Amsterdam 1725 e 1726, La Haye-Frankfurt 1743. Il doppio cognome sul frontespizio dell'opera è dovuto al fatto che il testo è il risultato di un lavoro a più mani: Jacques Bonnet si occupa di far stampare a Parigi gli appunti manoscritti avviati qualche decennio prima dallo zio Pierre Bourdelot, e in gran parte sviluppati successivamente dal fratello Pierre Bonnet. Cfr. D.C. Vischer, *Der musikgeschichtliche Traktat des Pierre Bourdelot, 1610 bis 1685*, Bern, Haupt, 1947, e D. Yannou, *Die "Geschichte der Musik" (1715) von Bonnet und Bourdelot*, Regensburg, Bosse, 1980.

2] Bonnet-Bourdelot 1715 è citata, fra Sette e Ottocento, come fonte sulla vita di Stradella da: Walther 1732, 581; Hawkins 1776, ed. 1853, 652-653; Burney 1789, IV, 100-105 (ed. 1935, 574-577); G.B. Dall'Olio, *La musica. Poemetto*, Modena, Società Tipografica, 1794, 65n; Choron - Fayolle 1811, II, 347-348; Fétis 1844, VIII, 297-299 (ripodata integralmente).

3] In Fétis 1844, VIII, 299, si legge: «Morto nel 1685, questo medico è stato in qualche modo testimone dei fatti che riferisce. Del resto, a quest'epoca, se tale vicenda [di Stradella] non fosse stata nota, lo scrittore non avrebbe osato compromettere il nome di una principessa che viveva ancora alla corte di Francia e neppure quello di due ambasciatori». Anche W.A. Ambros, *Bunte Blätter: Skizze und Studien für Freunde der*

Bourdelot era entrato in contatto con uno dei principali mecenati romani di Stradella, Cristina di Svezia: fu medico della regina qualche anno prima che ella giungesse a Roma (1651-1653)⁴ e la loro corrispondenza epistolare rimase attiva almeno fino al 1681; ciononostante nelle lettere di Cristina al medesimo non vi sono accenni al compositore.⁵ Essendo uno degli episodi del racconto riferiti più correttamente, è altamente probabile che al medico sia giunta eco direttamente a Parigi, dopo il 1677, dell'incidente diplomatico collegato all'aggressione del musicista; lascia tuttavia perplessi il fatto che Bourdelot, sebbene morto pochi anni dopo Stradella, ne abbia fissato l'omicidio addirittura nel 1670, dodici anni prima dell'evento reale e sette prima dell'*affaire* francese-sabaudo.

Nel racconto di Bonnet-Bourdelot, rispetto agli eventi documentati, vi sono alterazioni sia lievi (il veneziano Alvise Contarini è citato come «Pig...»⁶ e Agnese è chiamata Ortensia), sia di media entità (Stradella e l'amante si sposano a Torino, raggiungono insieme Genova, dove vengono assassinati nella loro camera da sicari che poi fuggono con una barca).⁷ L'*Histoire*, pur compilata in un periodo prossimo all'esistenza del compositore, contiene elementi di tipo anedddotico in linea con un gusto storiografico diffuso all'epoca;⁸ vi è un episodio, in particolare, del tutto estraneo alla realtà dei fatti, ma adatto al discorso sviluppato dagli autori in

Musik und der bildenden Kunst, Leipzig, Leuckart, 1872, 276-277, probabilmente sulla scorta di Fétis, sostiene la stessa idea.

4] Cfr. D. Yannou, *op. cit.*, 155-156.

5] Cfr. J.W. von Arckenholtz, *Mémoires concernant Christine Reine de Suède*, 4 voll., Amsterdam-Leipzig, Mortier, 1751-1760, vol. III (1759), 266-267, 285-297, 492-493, vol. IV (1760), 23-26, 112-113. Gianturco 2002, 238, avanza cautamente l'ipotesi che Bourdelot possa aver appreso dell'*affaire* stradelliana da Cristina, ma Brumana 2004, 391, dà per certo che Gianturco abbia evidenziato «con l'opportuna documentazione, la funzione chiave avuta da Cristina di Svezia nel suscitare l'interesse del medico e letterato francese nei confronti di Stradella».

6] È chiaramente un nome censurato per motivi di opportunità, ma finora non si è riusciti né ad identificarlo né a giustificarlo in qualche modo.

7] Altre varianti sono segnalate da Gianturco 2002, 239, e da Brumana 2004, 394.

8] È noto che, all'inizio del Settecento, la storia della musica fosse appannaggio di curiosi, appassionati e dilettanti che la intendevano come un succedersi di esperienze e basavano i loro compendi sull'accumulazione e sull'approssimazione delle informazioni. Cfr. Ph. Vendrix, *Aux origines d'une discipline historique: la musique et son histoire en France aux 17. et 18. siècles*, Genève, Droz, 1993.

tutto il testo, ovvero gli effetti della musica sui sentimenti. Stradella, dopo essere fuggito da Venezia con l'amante, anziché dirigersi a Torino, si sarebbe recato a Roma, inseguito dai sicari che lo avrebbero cercato dapprima a Napoli, poi nella città pontificia. Giunti a Roma, i due malintenzionati appresero che il compositore avrebbe partecipato, la sera successiva, all'esecuzione di un oratorio nella chiesa di San Giovanni in Laterano. Sicuri di averlo in pugno, avrebbero preso parte al concerto, ma al termine, colpiti dall'entusiasmo del pubblico e dal carattere sublime della musica, avrebbero mutato «come per miracolo» il loro proposito omicida («sarebbe stato un peccato togliere la vita ad un uomo la cui genialità musicale suscitava l'ammirazione di tutta l'Italia»)⁹ e informato il compositore del pericolo in cui incorreva, suggerendogli di lasciare immediatamente la città e di rifugiarsi altrove. A questo punto, con l'arrivo a Torino dei due amanti, la storia si ricollega grosso modo alla vicenda reale e si conclude con l'assassinio genovese, interpretato nella *Histoire* come «punizione [...] della giustizia divina, che non ci permette di abusare dei talenti donati da Dio e soprattutto degli incantesimi della musica»:¹⁰ questa, a detta degli autori, sarebbe la morale del racconto.

In assenza di fonti, è difficile stabilire se l'aneddoto miracoloso sia nato nella mente di Bonnet-Bourdelot o se questi si siano semplicemente limitati a riportare un racconto che già circolava autonomamente.¹¹ A tal proposito, Giovanni Battista Mancini, narrando questo singolo episodio in *Pensieri e riflessioni pratiche* (1774), lo indica come un fatto «noto a chiunque vaghezza ebbe d'informarsi degli aneddoti della vita de' più valorosi musici che hanno fiorito non molto prima de' nostri tempi».¹² Anche Vin-

9] Bonnet-Bourdelot 1715, ed. 1725, I, 42.

10] *Ivi*, 40.

11] La necessità storica, in diverse epoche, di costruire miti, aneddoti e leggende attorno alla figura dell'artista è stata indagata in un contributo fondamentale, ma ormai datato: E. Kris, O. Kurz, *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch*, Wien, Krystall-Verlag, 1934 (ed. italiana *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004).

12] G.B. Mancini, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Wien, Ghelen, 1774; 3ª ed. (consultata), Milano, Galeazzi, 1777, 10 (rist. anastatica Bologna, Forni, 1970). Mancini è citato per la prima volta come fonte di Stradella in Schmidl 1929, II, 553-554.

cenzo Martinelli (1758) e Jean-Benjamin François de La Borde (1780) citano, di tutta la vicenda stradelliana, soltanto l'evento relativo al concerto romano come esempio moderno dei poteri tau-maturgici della musica.¹³

Allo stesso periodo della *Histoire* risale un'altra fonte biografica, seppur breve, riportata nella *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica* di Giuseppe Ottavio Pitoni, celebre trattato manoscritto che si fa risalire attorno al 1725. Qui si dice soltanto che il compositore

dimorò in Roma gran tempo, di dove fu sforzato partire per causa di donne e, giunto in Genova, [...] perseguitato da fortuna avversa, ebbe sinistro incontro per la medesima cagione, nata di novo in detta città di Genova, onde restò infelicamente svenato da ferro.¹⁴

Dunque, nessun riferimento a un'amante precisa, a un soggiorno veneziano, tanto meno a uno torinese, e neppure all'episodio di San Giovanni in Laterano raccontato da Bonnet-Bourdelot, segno che le due fonti sono probabilmente tra loro autonome. Pitoni aggiunge però due informazioni nuove e corrette rispetto al discorso della *Histoire*: ovvero che Stradella abitò a Roma per molto tempo e che anche a Genova ebbe guai sempre a causa di donne; tali indicazioni, essendo contenute in un testo manoscritto, ebbero a quell'epoca limitatissima diffusione.

La stessa sorte toccò ad un'altra fonte manoscritta, compilata attorno a metà Settecento e anch'essa indipendente rispetto al racconto di Bourdelot: il *Trionfo della pratica musicale* del fiorentino Francesco Maria Veracini. Nella seconda parte del trattato, intitolata "Cronichetta, ovvero Memorie musicali", Veracini, dopo aver passato in rassegna i primi musicisti ed essere arrivato fino a Palestrina, sposta l'attenzione sulla nascita dell'opera, raccontando la barbarie musicale che, a suo avviso, imperversava in tale repertorio. A un certo punto, in riferimento all'incompetenza e all'incuria del teatro musicale, scrive che

13] Cfr. V. Martinelli, *Lettere familiari e critiche*, London, Nourse, 1758, 366 e J.B. de La Borde, *op. cit.*, I, 50.

14] G.O. Pitoni, *Notitia de' contrapuntisti*, cit., 324.

per far opere bisognava un vero compositore, e non un semplice consonanzista, e come il numero de' teatri e i cantanti e le cantatrici era moltiplicato, furono forzati i signori impresari a prendere i più abili maestri di cappella di quel tempo. Fra questi risplendeva sopra di ogn'altro Alessandro Stradella, allievo d'Ercole Bernabei.¹⁵

Vi è un solo documento coevo in cui Stradella sia citato, insieme ad altri musicisti, come «maestro di cappella»: quello in cui la confraternita romana del Santissimo Crocifisso incaricava alcuni compositori di scrivere oratori per la Quaresima del 1667. Vi sono poi fonti aneddotiche che fanno riferimento a Stradella come maestro di cappella durante il soggiorno veneziano:¹⁶ al di là della loro attendibilità, è degno di nota che tale notizia sia riportata in più fonti, quasi tutte indipendenti fra loro; forse in futuro, sulla scorta di qualche attestazione archivistica veneziana, si potranno avere elementi più precisi per valutare seriamente questa informazione.

A differenza dei manoscritti di Pitoni e Veracini, il racconto di Bonnet-Bourdelot, pubblicato a stampa e in più edizioni, ebbe ampia circolazione; alla sua elezione come fonte principale della biografia stradelliana contribuì senz'altro il fatto che la *Histoire* fu citata come unico testo di riferimento nel primo dizionario biografico-musicale, il *Musikalisches Lexikon* di Johann Gottfried Walther (1732). Tuttavia è assai singolare che la voce compilata da Walther, a dispetto dell'ampia storia a cui rimanda, sia di poche righe e non contenga alcun accenno né all'episodio «miracoloso», né all'incidente diplomatico avvenuto a Torino:

[Stradella], per aver rapito, mentre si trovava nella repubblica di Venezia, l'amante di un patrizio del posto che egli doveva perfezionare

15] F.M. Veracini, *op. cit.*, 376-377.

16] In V. Martinelli, *op. cit.*, 366, si legge che Stradella «sonando entro una chiesa in Venezia, rapì talmente il tenero cuore d'una bellissima giovane»; in La Borde, *op. cit.*, vol. I, 50, si afferma che il compositore «jovant dans une chapelle de Venise» e F.W. Marpurg, *op. cit.*, 166 (rist. anastatica Leipzig, Peters, 1977) lo definisce «venetianischen Capellmeister».

nel canto, fu cercato a Roma e Torino da 3 sicari e alla fine ucciso a Genova nel 1670.¹⁷

Al contrario di Walther, John Hawkins, nella *General History of Music* (1776),¹⁸ dedica a Stradella qualche pagina e, dopo aver raccontato integralmente la vicenda del compositore secondo la versione della *Histoire*, riferisce alcune notizie trovate nel *Catalogue of the Harleian Collection of Manuscripts* (1759).¹⁹ Si tratta dell'inventario della Harleian Library, una vasta collezione di volumi e documenti manoscritti raccolti tra Sei e Settecento dai conti di Oxford, gli Harley, e successivamente acquistati dal governo britannico (nel 1753), venendo a costituire uno dei fondi originari della British Library (all'epoca Museum Collection). Nell'inventario iniziato dall'archivista dei conti oxoniani, Humfray Wanley, vi sono elencate alcune antologie di cantate italiane; in corrispondenza della cantanta stradelliana *Se t'ama Filli* si legge che il compositore

era una persona attraente e di natura incline all'amore. Ritenendo che una baronessa, ammirata dall'erede della famiglia dei Cornaro (o Colonna, non ricordo esattamente quale), fosse una persona molto bella, brillante, di bei modi, padrona di una bella voce, e amante dichiarata della musica, egli in ciò la istruì e lei ne fu tanto perfezionata da cantare meglio di ogni altra donna in Italia. Egli scalzò l'altro ammiratore della donna e fu con lei così amabile da convincerla a scappare con lui a Genova, dove (subito dopo il suo arrivo) fu colpito alla schiena per vendetta dal suo rivale.²⁰

È evidente che colui che scrisse queste righe non conosceva il testo di Bonnet-Bourdelot, altrimenti sarebbe stato molto più preciso: l'esitazione sulla casata del nobile – Cornaro (veneziana) o Colonna (romana) – è significativa. Continuando la lettura delle note riportate nel *Catalogue* si trovano nuovi indizi rispetto alle

17] Walther 1732, 581.

18] Cfr. Hawkins 1776, ed. 1853, 652-654.

19] Cfr. *A Catalogue of the Harleian Collection...*, cit.

20] *Ivi*, n. 1272.

fonti precedenti: «La baronessa (o contessa) fu poi chiamata in Francia dall'attuale re francese e fu sentita cantare sia in Italia che in Francia da Mr. Berenclow, il quale disse di lei che padroneggiava il miglior stile»,²¹ ma di Martin Bernard Berenclow si sa soltanto che fu un musicista inglese vissuto nel Settecento. Hawkins è il primo ad affermare che «la verità di questo racconto è molto opinabile»,²² poiché l'amante di Stradella, secondo la *Histoire*, sarebbe stata uccisa insieme al compositore; a meno che – aggiunge Hawkins – non si tratti di una cantante tedesca, conosciuta come «Baronessa» e famosa anche all'estero, ma anche questa spiegazione non convince.

Più interessante sembra invece la parte finale della nota del *Catalogue*, dove si racconta che

quando il signor Henry Purcell (che aveva visto solo due o tre sue composizioni) apprese che Stradella era stato ucciso, e per quale motivo, lo compianse a tal punto da dichiarare che gli avrebbe potuto perdonare qualunque ingiuria di quel tipo. Ciò, per coloro che ricordano come Purcell abbia vissuto amorevolmente con sua moglie (o piuttosto quanto sua moglie si sia dimostrata amorevole con lui), si può comprendere senza altre spiegazioni.²³

Sebbene non vi siano ancora approfonditi studi in proposito,²⁴ non è difficile immaginare che Henry Purcell possa aver conosciuto la musica di Stradella: rispetto a quest'ultimo, il compositore anglosassone è più giovane di almeno una ventina d'anni, e nell'Inghilterra di quel periodo il repertorio cantatistico italiano è assai diffuso sia attraverso copie manoscritte, come quelle che fanno compilare i conti di Oxford, sia attraverso stampe²⁵ (l'Inghilterra, subito dopo l'Italia, conserva il più alto numero di fonti stradelliane).²⁶ Fra l'altro, è

21] *Ivi*, n. 1272.

22] Hawkins 1776, ed. 1853, 653.

23] *A Catalogue of the Harleian Collection...*, cit., n. 1272.

24] Cfr. gli accenni al rapporto fra la musica di Purcell e quella di Stradella riportati in M. Adams, *Purcell: the Origins and Development of his Musical Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, 50-51, 80-81.

25] Cfr. D. Fabris, A. Garofalo, *Henry Purcell*, Palermo, L'Epos, 1999, 158-159.

26] Cfr. l'"Indice delle fonti" in Gianturco - McCrickard 1991, 303-311.

assai probabile che Purcell possa aver consultato la prima antologia a stampa di musica italiana apparsa a Londra, ossia *La scelta di canzonette italiane de più autori* di Girolamo Pignani (1679), che include tre composizioni vocali di Stradella (*Care labbra che d'amore* e due brani dal *Bianco*). Ma l'ipotesi acquista ulteriore credibilità quando si legge ciò che scrisse a riguardo il più noto musicografo inglese del Settecento, Charles Burney, nella *General History of Music* (1776-1789):

Più esamino i lavori di questo eccellente artista [Stradella] più mi convinco che Purcell lo fece suo modello, non nel dettaglio, allo scopo di imitare i suoi passaggi, ma nello stile generale della composizione. Purcell era molto appassionato di scrittura su *ground-base*, una specie di ciaccona che gli italiani chiamano *basso costretto* [obbligato] e i francesi *basse-contrainte*, e nell'oratorio di Stradella [*San Giovanni Battista*, l'unico a lui noto] appare che più di metà delle arie siano costruite su poche battute, o note di base, continuamente ripetute.²⁷

Ad ogni modo, se anche queste testimonianze coeve non fossero del tutto attendibili, ma solo leggendarie, mostrano di fatto come, in Inghilterra, la musica di Stradella fosse tanto ammirata da farlo facilmente paragonare a uno dei più famosi compositori anglosassoni.²⁸ Di sicuro Burney fu tra i primi storiografi a consultare opere di Stradella; lui stesso scrive: «ne possiedo molte e ne ho esaminato un numero ancora maggiore in altre collezioni»²⁹ e di fatto è il primo ad abbozzarne un catalogo sommario, sebbene limitato all'area anglosassone.

Anche Händel possedeva partiture manoscritte di Stradella, e nei confronti della sua musica contrasse diversi debiti:³⁰ un coro

27] Burney 1789, 109, ed. 1935, 581.

28] Cfr. Allen 1988, 157.

29] Burney 1789, 100, ed. 1935, 574.

30] I contributi sui passi stradelliani rielaborati da Händel sono diversi e risalgono addirittura all'Ottocento (li segnala Jander 1962, I, 123): E. Prout, *Handel's Obligations to Stradella*, «Monthly Musical Record» I (1871), 154-156; J.S. Shedlock, *Handel's Borrowings*, «The Musical Times» XLII (1901), 451, 526, 596; S. Taylor, *The Indebtedness of Händel to Works by Other Composers: a Presentation of Evidence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1906 (rist. anastatica New York, Johnson, 1971); P. Robinson, *Händel, Erba, Urio and Stradella*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft» VIII (1906-07), 566-581 e Idem, *Händel, or Urio, Stradella and Erba*, «Music & Letters» XVI

dell'oratorio *Ester* ("Che da sì gran ruina") è diventato un coro del *Messiah* händeliano ("For unto us a Child is born")³¹ e la serenata *Qual prodigio è ch'io miri?*³² è fonte di diversi prestiti, in particolare per gli oratori *Israel in Egypt* (1738) e *Joshua* (1747). È probabile che il compositore sassone abbia conosciuto la musica di Stradella durante il soggiorno romano (1707-1708): sappiamo, ad esempio, che il cardinale Pietro Ottoboni, uno dei mecenati romani di Händel, fece copiare alcune cantate stradelliane e le fece eseguire dal sopranista pontificio Andrea Adami,³³ e che il cardinale Bene-

(1935), 269-277, cerca inutilmente di dimostrare che «Qual Prodigio» è una delle prime opere di Händel.

31] Cfr. Roncaglia 1941-1942, 9.

32] La serenata *Qual prodigio* fu pubblicata da Friedrich Chrysander nei *Supplemente enthaltend Quellen zu Handel's Werken*, Leipzig, Deutsche Händelgesellschaft, 1888-1892, vol. III (1888). Secondo Gianturco - McCrickard 1991, 98, la copia della serenata posseduta da Händel potrebbe essere quella conservata alla British Library (ms. 1027), mentre per R.G. King, *New Light on Handel's Musical Library*, «The Musical Quarterly» LXXXI (1997), 109-138: 121-122, sarebbe probabilmente quella custodita alla Nazionale di Parigi (Rés.V.S.1397), contenuta in una raccolta che presenta sul risguardo posteriore il conto per la copiatura con il nome del suo principale copista, John Christopher Smith *senior*.

33] In H.J. Marx, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, in F. Lippmann (a c. di), *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*, 5, Köln-Graz, Böhlau, 1968, 104-177: 132-133 («Analecta Musicologica», V), è trascritta la seguente nota di pagamento: «In carta d'ariette, arie del signor Stradella copiate in casa del signore Vulpio, ordinate per sua eminenza [Ottoboni]», insieme all'elenco delle composizioni contenute nella raccolta (*carta d'ariette* è un tipico formato di manoscritti, oblungo e di piccole dimensioni, impiegato nella seconda metà del Seicento per antologie di arie e cantate; cfr. A. Romagnoli, *Il manoscritto di musica nel Seicento*, in C. Fiore (a c. di), *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, Palermo, L'Epos, 2004, 225). È infatti emerso recentemente che Vulpio possedeva un gran numero di manoscritti con musiche stradelliane. In G.M. Crescimbeni, *Comentari intorno alla sua istoria della volgar poesia*, 5 voll., Roma, De Rossi, 1702-1711, vol. I (1702), 241, si legge: «Tra le antiche [cantate] quelle del famoso Alessandro Stradella, una delle quali [...] con molto applauso fu cantata nell'Accademia del cardinale Ottoboni da Andrea Adami, detto il Bolsena, egregio professore di musica nella corte di lui, maestro della Cappella del papa» (passo segnalato da Allam 1954, 30). Di Adami si conserva a Cambridge una raccolta manoscritta di cantate stradelliane (Fitzwilliam Museum, Mus. ms. 129), analizzata da Gianturco 1988: Rostirolla ha recentemente ipotizzato che i disegni ad acquarello presenti in questa antologia siano stati eseguiti, attorno al 1693, dal noto caricaturista romano Pier Leone Ghezzi (cfr. G. Rostirolla, *Iconografia di un cantante del Settecento Andrea Adami «il divino Bolsena»*, in F. Zannoni (a c. di), *Le immagini della musica*, Roma, Palombi, 1996, 93-121: 110-113, e G. Rostirolla, *Il "Mondo nuovo" musicale di Pier Leone Ghezzi*, Milano, Skira, 2001, 445-449).

detto Pamphili, librettista dell'händeliano *Trionfo del Tempo e del Disinganno* (1707), fu anche l'autore dei versi di una cantata morale di Stradella (*Alle selve, agli studi*).

Händel e i già citati Purcell e Veracini non sono gli unici compositori che, secondo le attestazioni, entrarono in contatto con la musica di Stradella. Anche Benedetto Marcello ammette di aver «fatto molto studio» sulle sue opere, dalle quali cita la cadenza di un recitativo come esempio di un passo scritto in modo che «oltre la durezza del movimento, non vi sia la confusione dell'occhio». ³⁴

Infine, vi è un'altra fonte settecentesca sul compositore: la *Legende einiger Musikheiligen* di Friedrich Wilhelm Marpurg (1783), che si firmava con lo pseudonimo di «Simeon Metaphrastes, il giovane». Si tratta della prima raccolta tedesca di aneddoti sulla musica e sui musicisti, ad imitazione degli almanacchi di Johann Nikolaus Forkel e di Carl Ludwig Junker. ³⁵ Nella sezione sui *Denkwürdigkeiten einiger Musikheiligen* (*Memorabilia di qualche santo della musica*) Marpurg dedica un intero paragrafo a Stradella citandolo come un musicista tedesco (!) attivo a Venezia. ³⁶ Secondo questa fonte, i due sicari, una volta giunti a Roma, avrebbero «casualmente» assistito in una chiesa all'esecuzione non di un oratorio, ma di un mottetto, che solo in seguito avrebbero appreso essere di Stradella e, commossi dalla musica, anziché aspettare il compositore fuori dalla chiesa, come narra Bonnet-Bourdelot, si sarebbero recati presso la sua abitazione e lo avrebbero esortato a ritornare in Germania.

³⁴] B. Marcello, *Lettera familiare d'un accademico filarmonico et arcade discorsiva* (conservata al Civico Museo Bibliografico di Bologna e datata 1716), 66-67, trascritta in P. Da Col, *Busi e Chilesotti, Lotti e Marcello. Una controversia musicologica, una censura mancata*, in I. Cavallini (a c. di), *Oscar Chilesotti. La musica antica e la musicologia storica*, Venezia, Fondazione Levi, 2000, 115-182: 181. La cadenza citata da Marcello non è ancora stata identificata nella produzione stradelliana.

³⁵] Stranamente in una successiva raccolta di aneddoti, sempre tedesca, non vi sono riferimenti a Stradella: si tratta di J.E. Häuser (a c. di), *Der musikalische Gesellschafter: eine Sammlung vorzüglicher Anekdoten, Miszellen und lustiger Geschichten über die berühmtesten Tonkünstler alter und neuerer Zeit oder über Musik im Allgemeinen*, Meissen, Gödsche, 1830 (ed. moderna Kassel, Bärenreiter, 1988).

³⁶] Cfr. F.W. Marpurg, *op. cit.*, 165-167: l'unica fonte attualmente nota in cui Stradella sia considerato tedesco.

LA RICEZIONE ROMANTICA E LA SCOPERTA DELLE OPERE

Se alla fine del Settecento la vicenda biografica di Stradella appare nota soprattutto attraverso la trattatistica musicale (lessici, dizionari, storie della musica), con l'avvio del secolo decimonono tale vicenda, nella versione raccontata da Bonnet-Bourdelot, conquista ampio spazio in campo letterario e drammatico e il compositore diventa così protagonista di racconti, poemi, romanzi e persino di libretti d'opera. Questo significa che a partire dall'Ottocento le fonti si dividono idealmente in due tipologie, pur sempre interdipendenti: da una parte continua ad essere oggetto di un approccio storico, basato su un metodo più o meno rigoroso, dall'altra si assiste ad una proliferazione di narrazioni che, sfruttando le componenti seduttive della sua rocambolesca esistenza, contribuiscono alla diffusione europea dell'aneddoto miracoloso avvenuto a Roma.³⁷

Alla vigilia della Restaurazione viene pubblicato a Parigi un libro sulla vita di Haydn, di Mozart e di Metastasio: *Les Lettres écrites de Vienne* di Louis-Alexandre César Bombet (1814), pseudonimo con cui spesso si firmava Stendhal.³⁸ Il libro è in forma di epistolario e, in una lettera del 5 giugno 1809, l'autore, parlando all'amico Louis delle *Stagioni* di Haydn, scrive:

Ho ascoltato l'oratorio [di Haydn] soltanto una volta ed ero per lo più molto distratto. Litigavo con un veneziano seduto accanto a me sulla quantità di melodia contenuta nella musica verso la metà del XVII secolo. Gli dicevo che non c'era alcun canto a quell'epoca e che la musica allora non era altro che un rumore gradevole. A queste parole, il mio uomo saltò sulla sedia e si mise a raccontarmi le avventure di un suo compatriota, il cantante Alessandro Stradella, che viveva verso il 1650.³⁹

37] Sulle diverse varianti narrative, introdotte dai vari romanzieri, drammaturghi e librettisti, cfr. McCrickard 1990.

38] Cfr. L.-A.C. Bombet [Stendhal], *Les Lettres écrites de Vienne, en Autriche, sur le célèbre compositeur Joseph Haydn suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*, Paris, Didot, 1814, 1817² (ed. it.: Stendhal, *Vite di Haydn, Mozart e Metastasio*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1993).

39] *Ivi*, 156.

Questo è il pretesto letterario grazie al quale Stendhal inserisce nel testo qualche paginetta sulla vita di Stradella, che è in realtà un plagio letterale di ciò che appare nel primo importante dizionario musicale francese, il *Dictionnaire historique des musiciens* di Choron e Fayolle (1811),⁴⁰ plagiato a sua volta dal primo dizionario musicale italiano, quello di Giuseppe Bertini (1814).⁴¹ Purtroppo la voce su Stradella contenuta nel lessico di Choron e Fayolle, non tenendo conto dei contributi inglesi di Hawkins e soprattutto di Burney,⁴² si colloca direttamente nella tradizione storiografica "corrotta" che risale a Bourdelot e che attraverso Stendhal raggiunge un pubblico più ampio.

Il principale modello di Stendhal, nella compilazione delle biografie musicali, sono le *Haydine* di Giuseppe Carpani,⁴³ pubblicate nel 1812 e ristampate nel 1823. Anche Carpani, sempre in un discorso sulle «prodezze miracolose della musica», parla di Stradella limitandosi a raccontare l'aneddoto del concerto romano, senza però esplicitare che il motivo dell'inseguimento era legato ad una donna. Al termine della citazione Carpani scrive che «questo avvenimento fu più volte ripetuto dai raccoglitori di storielle e, come è loro uso, non poco alterato nelle circostanze. Ma il fondo della storia è quale io ve lo comunico».⁴⁴

40] Cfr. Choron - Fayolle 1811, II, 347-348. La prima segnalazione del plagio di Stendhal risale a V. Del Litto, *Un nouveau plagiat de Stendhal*, in *Journées stendhaliennes internationales de Grenoble. 26-28 mai 1955. Discours et communications*, Paris, Le Divan, 1956, 167-178; cfr. O. Matteini, *Stendhal e la musica*, Savigliano, Eda, 1981, 78-79, e il recente contributo di S. Esquier, *De Stendhal à Jules Janin: une réécriture de l'histoire d'Hortensia et Stradella*, in E. Kanceff (a c. di), *Stendhal. L'Italie. Le voyage: mélanges offerts à V. Del Litto*, Moncalieri, CIRVI, 2003, 255-262.

41] Cfr. G. Bertini, *Dizionario storico critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni*, Palermo, Tipografia reale di guerra, 1814-1815, 58-60.

42] Per compilare la voce riportata in Choron - Fayolle 1811, II, 347-348, sono stati consultati solo Bonnet-Bourdelot 1715 e la voce di Gerber 1792, Teil 2, 134, che a sua volta non ha tenuto conto delle considerazioni di Burney 1789, 100-110, e di quelle di Hawkins 1776 (ed. 1853, 652-654).

43] Cfr. G. Carpani, *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milano, Candido Buccinelli, 1812 (ed. 1823, 148-149, rist. anastatica, Bologna, Forni, 1969). Cfr. O. Matteini, *op. cit.*, 76-77.

44] Un'autorevole testimonianza sulla proliferazione di varianti narrative della vicenda stradelliana è fornita da Rossini, che, in una lettera ad Angelo Catelani (Parigi, 15 luglio 1865), scrive: «Ho bisogno di sapere quanti Stradella hanno esistito in questo mondo! Nella mia infanzia mi si parlava di Stradella, il mutilato [castrato], come cantante impareggiabile; nella mia adolescenza mi si raccontavan miracoli vocali di

Stendhal, dopo qualche anno, riprende nuovamente la vicenda stradelliana in un'altra biografia, la *Vie de Rossini* (1824), e in un capitolo dedicato all'*Otello* l'io narrante scrive che fu proprio durante una rappresentazione veneziana dell'opera di Rossini che apprese la storia di Ortensia e Stradella, grazie al racconto della «signora Gherardi di Brescia» (Francesca Lechi, moglie dell'avvocato Francesco Ghirardi). La narrazione è preceduta da una premessa: «questa storia produsse su di noi un effetto che forse non farà al lettore; d'altronde è assai nota. Malgrado ciò, eccovela. Non aggiungo nulla alla pura verità: il fatto è storico e rappresenta bene i costumi e anche il governo di Venezia».45 Nonostante la dichiarazione di onestà storiografica, Stendhal introduce nel racconto nuovi episodi, fra cui il seguente:

La signora G*** [Ghirardi] ci fece vedere il ritratto nel palazzo di una sua amica all'indomani del giorno in cui ce ne raccontò la storia: portava su un volto bellissimo l'impronta di una profonda malinconia, con grandi occhi neri ardenti di quel *fuoco represso* che tanto colpisce [...] Non si stenta a credere che un simile uomo [...] abbia potuto essere amato con passione.46

Ma non è questa l'unica licenza letteraria dello scrittore francese. Ad esempio, la fuga da Roma di Stradella e Ortensia (la quale secondo lo scrittore era di origine romana) sarebbe avvenuta via mare: i due «noleggiano una nave, si imbarcano la sera stessa sul Tevere e vanno per mare fino a La Spezia. Di lì raggiungono Torino». Una volta arrivati alla corte sabauda la duchessa, per mettere al sicuro i due amanti, sistema Ortensia in un convento – e fin qui

uno Stradella non mutilato; finalmente nella mia età matura mi si assicurava essere Stradella un compositore enciclopedico di musica di un valore sommo», cit. in G. Mazzatinti (a c. di), *op. cit.*, 178.

45) Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris, Boulland, 1824 (ed. ital. *Vita di Rossini*, Torino, EDT, 1992, 145).

46) Si veda un esempio di come il compositore fosse immaginato nell'Ottocento in un ritratto che appare sul frontespizio di un'edizione tascabile di "Pietà Signore" [FIGURA 15]: A. Stradella, *Air d'église pour Piano solo et Piano & Chant*, Paris, Mackar, [1868-1888]. Ho consultato a Milano diversi cataloghi di ritratti (Conservatorio, Biblioteca Braidense, Civica raccolta di stampe Bertarelli) nella speranza di trovare altre immagini di Stradella, ma senza successo.

tutto corretto – e conferisce a Stradella il titolo di «cantante di corte», offrendogli un alloggio a palazzo reale: questa seconda parte è indubbiamente inventata da Stendhal. Il suo scopo era in fondo quello di compilare un'opera letteristica che potesse intrattenere la nuova borghesia francese e andasse incontro a «quei giovani che parlano bene d'ogni cosa» e poi «non hanno opinioni sugli artisti di cui, per caso o per loro merito si discorre»:47 il suo progetto originario prevedeva infatti una sorta di «dizionario biografico» di pittori, musicisti e scrittori, ad uso del bel conversare in società.

Il successo della *Vie de Rossini* e delle *Lettres* di Stendhal costituisce, con buona probabilità, il punto di partenza del crescente interesse e quindi della diffusione del mito stradelliano nella Francia di inizio secolo, mito presto alimentato dalla fortuna della famosa «Pietà Signore», l'*Air d'église* a lui attribuita ed eseguita ai *Concerts historiques* organizzati a Parigi da Fétis attorno agli anni Trenta. La mutazione di gusto che avviene nel Romanticismo, in polemica con l'estetica classicista dei decenni precedenti, porta con sé una rinnovata attrazione per il passato e i «concerti storici» sono occasioni per riesumare nostalgicamente le antiche vestigia musicali. In altre parole, Fétis, in questa operazione culturale, «si serve della sua erudizione e delle sue premure di filologo per suggestionare il pubblico a credere di essere in un altro tempo e in un altro luogo»,48 esattamente come avveniva nel romanzo storico.

L'*Air d'église* è eseguita per la prima volta nel 1833,49 in un *Concert historique* dedicato alla musica del diciassettesimo secolo, e poi nel 1843, sempre a Parigi, in un concerto organizzato dalla *Société de musique vocale, religieuse et classique*. Negli stessi anni, l'*Air* incontra un buon successo anche a Londra, dove viene ascoltata nel 1842, in occasione di un «Concert of Ancient Music», e replicata nel 1845 e nel 1846 in un arrangiamento orchestrale. Prima di metà Ottocento «Pietà Signore» è quasi l'unico brano ritenuto di Stradella, noto alla mag-

47] Stendhal, *Journal*, 5 voll., a c. di V. Del Litto, Genève, Editio-Service, 1969, vol. III, 23, 10 giugno 1810.

48] Sala 1983, 91.

49] Sulla annosa vicenda dell'*Aria di chiesa* stradelliana, cfr. Sala 1983, 90-141, per una contestualizzazione del fenomeno, cfr. Salvetti 1988 per una discussione sui sospetti di inautenticità, e cfr. Murata 1997, 90-103, per un quadro preciso della sua diffusione a Parigi e a Londra.

gior parte del pubblico⁵⁰ ed è presto identificato con la leggendaria composizione che a Roma, secondo l'aneddoto, commosse i sicari e li distolse dal proposito delittuoso. Hector Berlioz, riferendosi al musicista seicentesco, scrive infatti in una recensione: «Delle sue opere non conosciamo che un'aria [...] Questo pezzo, dal carattere molto bello, è inoltre d'interesse davvero speciale: è alla sua potenza espressiva che Stradella, una volta, dovette la sua vita». ⁵¹

Tuttavia, già attorno agli anni Sessanta incominciano a sorgere i primi dubbi sul fatto che l'*Aria* sia un'opera stradelliana. Angelo Catelani, bibliotecario della Regia Biblioteca Palatina di Modena (attuale Estense), nel 1861⁵² si domanda «se si debba credere da lui [Stradella] scritta la famosa preghiera che comincia dalle parole «Pietà Signore»». ⁵³

Qualche anno dopo, Rossini da Parigi scrive a Catelani:

Qui si va cantando un pezzo attribuito a detto Stradella «Pietà Signore!» ecc. Se la mia troppo vecchia memoria non mi tradisce, parmi avere cantato nella mia adolescenza un'arietta, o canzone, con altre parole e di autore che certo non era il celebre nostro Stradella e di cui mi sarebbe caro conoscere il nome, per farne parte ai miei amici gallici: vogliate esaudirmi!!

[Rossini ad Angelo Catelani; Parigi, 8 dicembre 1865]⁵⁴

Dalla testimonianza rossiniana sembrerebbe che «Pietà Signore», ammesso che il compositore non si confonda con un'altra aria,

⁵⁰ In Filippi 1866, 445, si legge: «È molto singolare come all'infuori dell'*Aria di chiesa*, che non è sua, sempre siano state così poco note le moltissime composizioni dello Stradella». In realtà, il pubblico londinese conosceva anche un'aria dalle *Garre dell'amor eroico* di Stradella (1679), eseguita nel 1845 in uno degli *Ancient Concerts* e stampata nello stesso anno da Lonsdale: si tratta dell'aria «Se nel ben sempre inconstante», probabilmente presente in Inghilterra grazie alle fonti harleiane riportate da *A Catalogue of the Harleian Collection...*, cit., nn. 1265 e 1273.

⁵¹ Passo contenuto in una recensione alla prima rappresentazione dell'opera *Stradella* di Niedermeyer («Journal des débats», 5 marzo 1837), cit. in H. Berlioz, *La critique musicale: 1823-1863*, 4 voll., diretta da H.R. Cohen e Y. Gerard, Paris, Buchet-Chastel, 1996-, vol. III: 1837-1838, a c. di A. Bongrain e M.H. Coudroy Saghai, 2001, 51-59: 51.

⁵² Catelani 1861.

⁵³ Catelani 1865, 320.

⁵⁴ G. Mazzatinti (a c. di), *op. cit.*, 182.

esistesse con versi differenti già all'inizio dell'Ottocento e che, prima dei concerti storici parigini organizzati da Fétis, non fosse legata al nome di Stradella.

La questione della paternità è affrontata in quegli anni da Paolino Richard, bibliotecario della Biblioteca Imperiale di Parigi (oggi Nazionale), che ha messo in evidenza per la prima volta l'esistenza di due versioni poetiche differenti: una profana, dall'incipit "Se i miei sospiri", eseguita nel 1833 e stampata a Parigi nel 1841, e l'altra devozionale, dall'incipit "Pietà Signore", diffusa a partire da una stampa londinese del 1843.⁵⁵ I versi «Se i miei sospiri» sono stati identificati da Richard in un'aria del *Martirio di Santa Teodosia* di Alessandro Scarlatti (1693).⁵⁶

Richard ipotizza che l'aria sia stata composta da Fétis, il quale non solo afferma di possedere di Stradella una «stupenda *air d'église* per voce di tenore, con due viole da braccio, viola bastarda, viola da gamba e violone»,⁵⁷ ma dimostra anche di conoscere l'oratorio di Scarlatti, citandolo come primo esempio d'impiego dell'aria col *da capo*.⁵⁸ Ancora più convinto dell'attribuzione a Fétis è Jean-Baptiste Théodore Weckerlin, bibliotecario del Conservatorio di Parigi, il quale, una decina d'anni dopo, parla di *Pietà Signore* come di un «pastiche moderne» e, per sottolineare che Fétis non fosse estraneo a questo genere di manipolazioni e inganni, ovvero a «mistificare i suoi colleghi e a prenderli in fallo», accenna ad un altro falso a suo carico, «un madrigale a cinque voci, con soprano solo, di Orlando di Lasso». ⁵⁹ Naturalmente, quando Weckerlin scri-

[55] Le prime stampe della composizione sono le seguenti: *Aria di chiesa. Dal celebre Stradella* (1667), Paris, Launer [1841] (incipit "Se i miei sospiri"); "Pietà Signore, di me dolente". *Aria di chiesa composed by celebrated Singer Stradella. 1680*, London, Lonsdale, [1843] (Gemme d'antichità, 31; in La minore); *Air d'église. Par le célèbre chanteur Stradella. 1680*, in *Recueil des morceaux de musique-ancienne exécutés aux concerts de la Société de Musique vocale, religieuse et classique*, 4 voll., Paris, Pacini, [1843] (incipit «Pietà Signore», in Do minore, cfr. Sala 1983); *Aria di chiesa. Preghiera per tenore con accompagnamento di pianoforte di Alessandro Stradella*, Milano, Ricordi, 1845 (Antologia Classica Musicale, 3; pubblicata dalla «Gazzetta Musicale di Milano»). Queste informazioni sono esposte, in forma estesa e completa, in Murata 1997, 90-93.

[56] Cfr. Richard 1866, XXXIII, n. 15 (11 marzo) e A. Morelli, *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, «Studi musicali» XXVI (1997), 105-186: 171.

[57] Fétis 1844, VIII, 300.

[58] Cfr. Fétis 1844, VII, 248, cit. in Salvetti 1988, 205.

[59] J.-B. Th. Weckerlin, *Musiciiana*, Paris, Garnier, 1877, 68-69, cit. in Salvetti 1988, 206.

ve queste cose, Fétis – che è uno dei più importanti musicologi, critici e didatti del XIX secolo – è già morto da qualche anno.

Nel 1866 Filippo Filippi racconta un episodio avvenuto a Venezia circa dieci anni prima, mentre Verdi si trovava in laguna per la rappresentazione di una delle sue opere:⁶⁰

discorrendo un giorno di musica in un crocchio di artisti, si aperse la discussione sulla famosa *Aria da chiesa* dello Stradella, di cui tutti ammiravano la bellezza e la commovente espressione, ma molti ne ponevano in dubbio l'autenticità. Il maestro Verdi osservò che il quesito si sarebbe sciolto confrontando l'aria supposta apocrifia con qualche componimento dello Stradella sulla di cui autenticità dubbio non ci fosse. Qualcuno asserì che nella biblioteca di San Marco ci doveva essere qualche cosa dello Stradella: io allora mi incaricai delle opportune ricerche.⁶¹

Mosso da questo intento suggerito da Verdi, Filippi analizza le cantate del fondo Contarini presso la Biblioteca Marciana,⁶² e conclude:

siamo ancor lunge, ma molto, dal poter credere lo Stradella autore dell'apocrifia *Aria da chiesa*; di questo avviso fu anche il maestro Verdi, a cui feci vedere qualcuna di queste cantate a voci sole, di cui fu ammiratissimo, ma confermandosi anch'egli nella salda opinione che il Fétis ed il Niedermeyer abbiano mistificato per bene il troppo credulo principe della Moscovia.⁶³

Quest'ultimo era Joseph-Napoléon Ney, il fondatore della *Société de Musique* che nel 1843 organizzò l'esecuzione di *Pietà Signore*, mentre Louis Niedermeyer era il direttore artistico della medesima società nata all'interno di un progetto culturale di restaurazione della tradizione musicale sacra, in linea con lo spirito, allora attuale, di riappropriazione storicistica del passato.

60] Gianturco 2002, 243, ipotizza che l'opera sia il *Simon Boccanegra*.

61] Filippi 1866, 438.

62] Alcune cantate del fondo veneziano furono pubblicate in *Canti a voce sola dell'insigne A. Stradella, legati alla biblioteca di San Marco di Venezia dalla nobile famiglia Contarini. Accompagnamento di piano di F. Halévy*, Paris, Léon Escudier, [1861].

63] Filippi 1866, 441.

Sulla paternità della composizione si è discusso a lungo, ma, in assenza di prove, non si è ancora giunti ad un'ipotesi attributiva solida: c'è chi sostiene che sia di Fétis, chi di Niedermeyer e chi perfino di Rossini (escluderei però quest'ultimo, visto che è proprio uno di quelli che si pone il problema).⁶⁴ Fra l'altro, come emerge dalla lettera di Rossini, non si può escludere che l'aria esistesse già e che per qualche motivo sia stata legata a un certo punto al nome di Stradella, attribuzione forse accolta da Fétis in buona fede. Piuttosto, al di là di tutte le ipotesi e le speculazioni possibili, quello che più appare interessante è il fatto che *Pietà Signore* rappresenti nell'Ottocento un modo di dare voce a un personaggio storico di cui si è spesso sentito parlare attraverso mirabolanti storie che continuano ad esercitare un certo fascino.⁶⁵ La costante passione romantica per la biografia storica, di cui abbiamo già visto i casi di Stendhal e di Carpani, risponde al desiderio di esaltare grandi individualità del passato, spesso in contrapposizione con la società in cui vivevano. Ciò che di Stradella affascina l'uomo romantico è quasi certamente la carica drammatica della sua vicenda come fu tramandata dal racconto di Bonnet-Bourdelot: il compositore incarna perfettamente il contrasto tra la continua aspirazione a un sentimento amoroso e la negazione di questo sentimento in nome delle convenzioni sociali (si pensi anche alla fortuna che ebbero, nello stesso periodo, altri personaggi cinque e seicenteschi come Benvenuto Cellini e Salvator Rosa).⁶⁶

Pietà Signore è solo l'inizio, insieme ai passi stendhaliani, di un lungo periodo di fortuna di Stradella come soggetto biografico. Qualche anno dopo l'esecuzione a Parigi dell'*Aria di chiesa*, Jule Janin, noto scrittore francese e amico di Berlioz, pubblica sulla «Revue et Gazette musicale de Paris» un racconto in tre puntate, *Stradella ou le*

64] Salvetti 1988 e Brumana 2004, 395, a partire da elementi differenti, sostengono che sia un falso da attribuire a Fétis, invece Sala 1983 riporta le opinioni di critici contemporanei e valuta il fenomeno nella sua portata culturale più ampia.

65] A questo proposito, Sala 1983, 93, sottolinea che l'*Aria di chiesa* fu un singolare «caso di falso non voluto da nessuno (o voluto da tutti) che, più che ingannare i propri destinatari per un qualche interesse (di lucro o di pubblicità), corrisponde quasi a una proiezione delle loro aspirazioni e dei loro sentimenti più profondi».

66] Rinvio a Sala 1983, 96-98, per alcuni cenni sulla ricezione operistica ottocentesca della vita di Cellini e a Murata 1997 per un'indagine sulla ricezione, nello stesso periodo, di Rosa come compositore.

poète et le musicien (1836).⁶⁷ Janin, che aveva ben presenti i passi di Stendhal,⁶⁸ narra di un giovane compositore coevo, Michel,⁶⁹ che si accinge a scrivere la sua prima opera, *Stradella*: il libretto sarà basato su una storia appresa da una fiera donna abruzzese – figlia, moglie e madre di banditi – incontrata durante le sue peregrinazioni. Non è solo una casuale coincidenza che, dopo appena un anno, siano messe in scena a Parigi due opere entrambe intitolate *Stradella* e dedicate al celebre compositore: una «comédie mêlée de chant» in atto unico di Paul Duport e Philippe Pittaud de Forges, con musiche di Friedrich von Flotow,⁷⁰ e un'opera in cinque atti, scritta da Emile Deschamps ed Emilien Pacini e musicata da Niedermeyer.⁷¹ Quest'ultima, ridotta a tre atti, è replicata anche nel 1840 e il libretto è nuovamente intonato da Cesar Franck in un'opera giovanile mai rappresentata all'epoca, né pubblicata (quindi di difficile datazione).⁷²

Anche in ambito tedesco, negli stessi anni, è pubblicato nella «Neue Zeitschrift für Musik» un racconto d'appendice in cinque puntate (1838),⁷³ e qualche anno dopo è rappresentata ad

67] Cfr. J. Janin, *Stradella, ou Le Poète et le musicien*, «La Revue et Gazette musicale de Paris» III (1836), n. 28 (10 luglio), 239-242; n. 29 (17 luglio), 247-251; n. 30 (24 luglio), 255-258 (una traduzione del racconto si legge in Sala 1983, 180-189). Sul fenomeno delle storie di musicisti pubblicate nella «Revue et Gazette musicale de Paris» (1835-1838) cfr. J. Haar, *The "Conte musical" and early music*, in Ph. Vendrix (a c. di), *La Renaissance et sa musique au XIX siècle*, Paris, Klincksieck, 2000, 191-208: 190, 197-198.

68] Sul rapporto fra il racconto di Janin e quelli di Stendhal cfr. S. Esquier, *op. cit.*

69] Sala 1983, 97-98, mette in evidenza la somiglianza fra Michel e il «personaggio» Berlioz e sottolinea come sia «probabile che Janin pensasse soprattutto al suo amico Berlioz mentre tratteggiava la figura di Michel, musicista tutto teso (come lo era a quel tempo Berlioz) al superamento delle mille difficoltà che si frapponivano alla realizzazione della sua prima opera».

70] Cfr. P. Duport, P.A.A. Pittaud de Forges, *Stradella: comédie mêlée de chant en 1 acte: représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre de Palais-Royal le samedi 4 février 1837*, Paris, Marchant, [1837].

71] Sull'opera di Niedermeyer cfr. il recente contributo di Brumana 2004, 399-407. Una scena del secondo atto dell'opera, con Stradella e Léonor in primo piano, è raffigurata in una stampa litografica dell'epoca [FIGURA 16].

72] L'opera di Franck è stata rappresentata per la prima volta solo ai giorni nostri, a Venezia al Quinto Festival Vivaldi nel 1983. Il libretto è pubblicato in Sala 1983, 100-132, con alcune note introduttive.

73] Cfr. H.S. [H.T. Schletter], *Alessandro Stradella: Erzählung aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, «Neue Zeitschrift für Musik» XI (1838), n. 35 (30 ottobre), 139-140; n. 36 (2 novembre), 143-144; n. 37 (6 novembre), 147-148; n. 38 (9 novembre), 151-152; n. 39 (13 novembre), 156-157.

Amburgo l'opera che, forse più di altre, ha contribuito alla fortuna di Stradella: una composizione in tre atti su testo di Friedrich Wilhelm Riese e musica di Flotow (1844).⁷⁴ L'opera contribuisce alla sua fortuna perché ottiene grande successo: oltre ad essere frequentemente rielaborata e riarrangiata in parodie e *pot-pourri* di singole parti, è tradotta in varie lingue e replicata in diversi paesi (per esempio a Vienna, a Budapest, a Praga, a Londra, a Milano, ma a Parigi solo nel 1863). L'idea di scrivere un'opera sulla vita di Stradella nasce probabilmente nella mente di Flotow durante il soggiorno parigino, quando si trova a comporre i numeri musicali della «comédie mêlée de chant» e ha occasione di assistere alla rappresentazione dell'opera di Niedermeyer. È forse proprio la scarsa riuscita di questo lavoro, rispetto alle potenzialità drammatiche del soggetto, che induce il compositore tedesco a ritentare l'impresa. La composizione di Flotow, definita opera romantica, include per sua forma e natura elementi della tradizione operistica francese, tedesca e italiana. Sebbene sia, in vari modi, vicina all'*opéra comique* e sia in tre atti, piuttosto che nei quattro o cinque tipici del *grand-opera* francese, essa mutua da quest'ultimo l'ambientazione storica pittoresca, un eroe reale e la scena del rapimento di Leonora (l'amante di Stradella).

Anche la replica italiana dell'opera di Flotow è preceduta, come in Germania, da un racconto sulla vita del musicista pubblicato a puntate sulla «Gazzetta musicale di Milano» durante l'estate del 1846.⁷⁵ È singolare il fatto che, nonostante Stradella sia un compositore notoriamente italiano, la sua ricezione in Italia avvenga solo in seguito a quella francese e a quella tedesca. Tuttavia, nel giro di una ventina d'anni, furono rappresentate sul suolo italiano almeno cinque nuove opere dedicate alla vicenda biografica

74] L'opera di Flotow è stata recentemente riallestita al Wexford Festival Opera, svoltosi in ottobre-novembre 2001, e in quell'occasione diretta da Daniele Callegari (nella Discografia è riportata un'incisione dell'esecuzione).

75] Cfr. T-li, *Appendice. Stradella: racconto storico*, «Gazzetta musicale di Milano» v (1846), n. 22 (31 maggio), 169-171; n. 23 (7 giugno), 177-179; n. 24 (14 giugno), 185-187; n. 25 (21 giugno), 193-195; n. 26 (28 giugno), 201-203; n. 27 (5 luglio), 209-211; n. 28 (12 luglio), 217-219. La «Gazzetta musicale di Milano» era la stessa che nel 1845 aveva pubblicato per la prima volta in Italia l'aria *Pietà Signore*.

stradelliana,⁷⁶ oltre alla ripresa milanese dell'opera di Flotow (1859). Non solo, nel 1853 compare un altro racconto d'appendice, questa volta sull'«Italia musicale».⁷⁷

Stradella non ispirò soltanto opere e racconti pubblicati in riviste musicali, ma anche altri generi drammatici e letterari. In campo teatrale, dopo qualche anno dalla rappresentazione dell'opera di Flotow, Johann Ludwig Deinhardstein pubblica un testo intitolato *Stradella* (1838)⁷⁸ e in Spagna, negli stessi anni, Jacinto de Salas y Quiroga scrive un'omonima commedia in un unico atto.⁷⁹ In Inghilterra si stampa un romanzo dal titolo *Stradella or the Power of Song* (1848), mentre in Italia appare un racconto omonimo di Giuseppe Torelli.⁸⁰ Sebbene la narrativa o il teatro sembrerebbero i generi più adatti al racconto della vita stradelliana, non mancano tuttavia esempi di ricezione del soggetto anche in campo poetico, come le ballate *Stradella cantore* del veneziano Luigi Carrer

76] Cfr. L. Cempini, *Alessandro Stradella* (musica di Adolph Schimon), Firenze, Galletti, 1846; F. Quercia, *Stradella trovatore del 1300: tragedia lirica* (musica di Vincenzo Moscuza), Napoli, Flautina, 1850; Pinerolo, Luigi Boccaccio, 1852; A. Codebó, *Alessandro Stradella* (musica di Giuseppe Sinico), Ravenna, Tipografia nazionale, 1863; V. Marchi, *Il cantore di Venezia. Dramma lirico in tre atti [...] da rappresentarsi al Real Teatro Pagliano la Quaresima 1866*, Firenze, Tipografia Fioretti, 1866 (Marchi, in una nota al libretto, afferma che «il primo pensiero di questo dramma lirico» gli è stato suggerito dalla ballata *Stradella cantore* di Carrer e indica Chorón - Fayolle 1811 come fonte letteraria del dramma). Cfr. *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da A. Basso, vol. III, *I titoli e i personaggi*, Torino, UTET, 1999, 117-118.

77] Cfr. [Anonimo], *Tradizioni della musica italiana. Alessandro Stradella*, «L'Italia Musicale» V (1853), n. 47 (11 giugno), 187; n. 57 (16 luglio), 228; n. 70 (31 agosto), 279-80; n. 73 (10 settembre), 291-292.

78] Cfr. J.L. Deinhardstein (pseudonimo: Römer), *Stradella. Drama in 3 Aufz. Nach Deinhardstein's gleichnamiger Novelle*, Wien, Mausberger, 1837 (rappresentato a Praga nel 1828); anche in *Gesammelte dramatische Werke*, vol. IV, Leipzig, Weber, 1850. McCrickard 1990, 222-223, che fa riferimento solo all'edizione del 1850, sottolinea l'aggiunta nel dramma tedesco di due temi: Ottilia prima di lasciare Venezia con Stradella vuole la benedizione del padre, che crea in lei diversi motivi di conflitto; un allievo di Stradella si innamora di Ottilia ed entra in competizione con il maestro.

79] Cfr. Jacinto de Salas y Quiroga, *Stradella: comedia en un acto*, Madrid, [José María Repullés], 1838. McCrickard 1990, 223, mette in evidenza il ruolo giocato, nella storia stradelliana, da un nuovo personaggio, il granduca di Toscana.

80] Cfr. C. Paoli (a c. di), *Racconti di Giuseppe Torelli (Ciro D'Arco)*, Milano, Paolo Carrara, 1871, 363-408 (*Alessandro Stradella*).

(1837) e *S'amar tanto Arturo e Lia* (1845) del librettista Achille de Lauzières.⁸¹ L'aspetto singolare del primo componimento sta nel fatto che la vicenda stradelliana è raccontata, per la prima volta, dal punto di vista dell'amante che nelle quattro sezioni del poema, tutte metricamente e prosodicamente differenti, racconta l'innamoramento e i turbamenti amorosi, i conflitti con il padre e la fuga da Venezia, l'inseguimento da parte di un vecchio e l'arrivo a Roma, e infine la scoperta della morte dell'amato, di cui si celebra il funerale, e i momenti disperati prima del suo suicidio.

Intorno agli anni Sessanta-Settanta dell'Ottocento, si manifestano le prime reazioni degli storiografi alle deformazioni romantiche subite da Stradella in «romanzesche avventure, troppo alterate dai biografi, dai drammaturghi e dai novellieri». ⁸² Fétis, pur annoverato fra i «biografi seri», è considerato uno di quelli che «poco si curarono d'appurare i fatti e di presentare lo Stradella qual è come uomo e come artista» ed è accusato di essersi fidato ciecamente del racconto di Bonnet-Bourdelot, per il solo fatto che quest'ultimo «era contemporaneo e diplomaticamente intimo di quell'ambasciatore francese a Torino, Villars, che fu implicato nella tentata uccisione di Stradella». ⁸³ In sostanza, nasce gradualmente la consapevolezza che Stradella, definito «uno dei più culti ed operosi compositori del secolo XVII», fu

celeberrimo, non per le sue opere da chiesa, da teatro ed accademiche che assai pochi conoscono, ma per i suoi amori con una bella vene-

81] Cfr. L. Carrer, *Prose e poesie*, 4 voll., Venezia, Tipi del Gondoliere, 1837, vol. II, 47-55. La ballata è introdotta dalla nota seguente: «Stradella nacque al secolo scorso in Venezia di povera gente, e come cantore di chiesa ebbe gran fama. Innamoratosi di lui una giovinetta patrizia, e rifiutandole il padre le nozze, fuggirono gli amanti, ed errarono per Italia gran tempo innosservati e securi. Non cessando il padre dalle ricerche, ebbe finalmente notizia de' fuggitivi; e, portatosi sopra luogo, uccise Stradella di propria mano, in Genova, come vogliono alcuni, o, come altri, in Torino. Della giovine si finge che, ricondotta a casa dal padre, morisse impazzita. La storia ne tace». I versi di Laurières sono pubblicati in Idem, *Sirio: canti (1835-1844)*, Napoli, Stamperia e Carteria del Fibreno, 1845; cfr. C. Alderighi, *Il maestro Stradella*, «Giornale di erudizione» IV (1892-1893), 172.

82] Filippi 1866, 446.

83] Filippi 1866, 435. Fétis 1844, VIII, 299, scrive: «Le circostanze di questa avventura sono troppo ben dettagliate e basate su nomi troppo noti quando Bourdelot scriveva, perché non si accordi una totale fiducia al suo racconto».

ziana, pel rapimento, la fuga con la stessa [...] per la storia dei sicari [...] per l'assassinio di Genova [...] finalmente per la famosa aria da chiesa "Pietà Signore" che non è sua.⁸⁴

Tuttavia, le uniche fonti documentario-biografiche che emergono nel secolo decimonono sono quelle rintracciate da Richard presso la biblioteca parigina, analizzando il carteggio diplomatico degli ambasciatori francesi residenti a Torino e a Venezia. Ma tali ricerche deludono parzialmente le aspettative, giacché «il lavoro del Richard, sebbene accurato [...] non contiene rivelazioni di grande importanza: le lettere degli ambasciatori [...] solamente constatano l'esattezza della narrazione del medico Bourdelot»⁸⁵ circa il ferimento del compositore. Decisamente più importante per la conoscenza di Stradella è invece il contributo di Catelani, che dà conto, per la prima volta, dell'ampia produzione compositiva del musicista, ancora quasi del tutto ignota a metà Ottocento; l'analisi delle opere manoscritte gli ha inoltre permesso di individuare una serie di elementi utili alla ricostruzione biografica. Catelani si augurava «che il nostro compositore, in conclusione, andasse ben tosto a trasformarsi, dopo due secoli circa, dallo stato di mito a quello di mortale vero e storico».⁸⁶

Se nell'Ottocento la vita di Stradella riscuote maggiore fortuna nell'opera o come singolo aneddoto all'interno di narrazioni più ampie, nel Novecento cambia genere ed incontra soprattutto l'attenzione dei romanzieri. Ampio è stato il successo di un romanzo di Francis Marion Crawford, intitolato *Stradella an Old Italian Love Tale* (1908) e pubblicato a Londra in diverse edizioni.⁸⁷ Crawford, nato in Italia da

84] Filippi 1866, 433.

85] *Ivi*, 436. Catelani 1865, 321, in riferimento all'episodio del ferimento torinese di Stradella, sottolinea che «fatto ed accidenti [sono] notati dal Bourdelot con esattezza che fa eccezione al resto del suo racconto, da supporre di più che il carteggio sia stato a lui mostrato per un certo rispetto alla carica che copriva alla corte, o per esser egli un semidiplomatico o specialmente un musicografo appassionatissimo».

86] *Ivi*, 320.

87] Cfr. F.M. Crawford, *Stradella an Old Italian Love Tale*, London, Macmillan, 1908; ristampe 1909, 1911, 1912 (in *The Works of F. Marion Crawford*, New York), McKinlay, 1919. Segnalato da Allam 1954, 29n. McCrickard 1990, 224, sottolinea una variante significativa nel racconto di Crawford rispetto alla leggenda tradizionale: quando Stradella e Ortensia giungono a Roma, il nipote di papa Clemente X, Alberto Altieri, si innamora della donna.

genitori americani immigrati alla fine dell'Ottocento, scrive libri per il pubblico americano, affamato di letteratura di intrattenimento e di descrizioni della vita italiana. Per soddisfare le esigenze della maggior parte dei lettori, seleziona aspetti e personaggi lontani dalle normali esperienze dei medesimi e soprattutto costruisce i racconti attorno ad un'intensa esperienza amorosa, prima contrastata e poi risolta.⁸⁸ La leggenda di Stradella, per l'ambientazione storica tipicamente italiana e per l'amore perseguitato di un artista, era dunque perfetta per un "romanzo rosa" un po' "impegnato". Circa trent'anni dopo il libro di Crawford, a Parigi viene stampato un altro romanzo dedicato a Stradella, *Le rossignol napolitain* di Alexandre Arnoux,⁸⁹ nel quale il musicista, troppo occupato dalla sua musica, finisce per trascurare l'amante, che quindi si dedica ad altri. Qualche anno dopo, lo stesso soggetto è riproposto in Spagna in una novella di una trentina di pagine di Alberto Valero Martín, ma in questo caso è difficile capire in che contesto essa si collochi, dato che la ricezione spagnola del mito di Stradella è ancora piuttosto ignota.⁹⁰

Nell'immediato dopoguerra italiano la rocambolesca vicenda stradelliana diventa il soggetto di un film dal titolo *Amanti in fuga*, diretto da Giacomo Gentilomo, con la partecipazione di Gino Bechi e di Annette Bech, e presentato al festival di Cannes del 1946.⁹¹ Nel film la leggenda si arricchisce di nuovi particolari e nuove deformazioni: Stradella, ritenuto di origine napoletana, pur conducendo a Roma una vita dissoluta, è triste e preoccupato, un astrologo avendogli predetto che morirà, a causa di una donna, ancora in giovane età. Il musicista, per distrarsi, si avvia verso Ve-

88] Cfr. J. Pilkington Jr., *F. Marion Crawford: Italy in Fiction*, «American Quarterly» VI (1954), 59-65.

89] Cfr. A. Arnoux, *Le rossignol napolitain*, Paris, Grasset, 1937. Cfr. McCrickard 1990, 223-224.

90] Cfr. A.V. Martín, *Stradella*, Barcelona, Marco, [1939]. Riguardo all'area iberica, attualmente si ha solo notizia di un ballo teatrale, intitolato *Stradella* e rappresentato a Lisbona nel 1856 (Teatro San Carlos), sulla coreografia di Arthur De Saint-Léon.

91] Il soggetto e la sceneggiatura sono di Giacomo Gentilomo, Giacomo Cataldo e Fabrizio Sarazani e il film è stato prodotto da Manenti film. Rinvio ad una scheda del film in G. Casadio, *Opera e cinema: la musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi*, Ravenna, Longo, [1995], 89, 103-104. Alla Fondazione Cini di Venezia (fondo Rolandi) si conserva *Alessandro Stradella: soggetto cinematografico. Testo: Raffaello De Rensis*, Roma, Il mondo musicale, 1946.

nezia e sul tragitto incontra Ortensia, la figlia di un inquisitore della Serenissima, Alvise Foscarini. I due si innamorano e, inseguiti dal padre, fuggono prima a Roma e poi a Torino; Alvise finisce di averli perdonati e li invita a Venezia per celebrare le loro nozze, ma in realtà l'invito nasconde un inganno e durante il viaggio Stradella viene assassinato.

LE NUOVE ACQUISIZIONI ARCHIVISTICHE E STORIOGRAFICHE

In Italia, nei primi decenni del Novecento, il mito letterario e teatrale di Stradella pare essersi esaurito e sembra piuttosto prevalere un approccio di tipo musicologico, animato soprattutto dall'attività critica di Gino Roncaglia. Quest'ultimo, durante il secondo conflitto mondiale, approfondisce per la prima volta lo studio delle composizioni stradelliane conservate presso la Biblioteca Estense di Modena, pubblicandone i risultati sulla «Rivista Musicale Italiana»,⁹² ed è invitato a parlare della vita e delle opere del compositore in uno dei «quarti d'ora radiofonici» organizzati dall'Istituto di Cultura fascista locale.⁹³

Dopo i contributi di Roncaglia 1940 e 1942 e l'articolo riepilogativo di Edward Allam scritto nel 1955,⁹⁴ a partire dagli anni Sessanta la ricerca musicologica e storiografica diventa sempre più stringente. Tuttavia, mentre Owen Jander si occupa oltreoceano di catalogare il repertorio manoscritto stradelliano e di studiarne seriamente soprattutto le composizioni vocali e teatrali,⁹⁵ Remo Giazotto pubblica in Italia un lavoro che si colloca a metà strada fra uno studio storiografico di medio rigore e una biografia sedotta da continue aspirazioni narrative. Pur senza conoscerne a fondo il contenuto, chiunque si renderebbe conto che negli anni Sessanta sarebbe stato impossibile scrivere un testo in due volumi, per un totale di quasi 900 pagine, su un compositore la cui vita, fino a quel

92] Cfr. Roncaglia 1940-1941 e 1941-1942.

93] Cfr. G. Roncaglia, *Rivendicazione di un genio...*, cit., e Idem, *Il genio novatore di Alessandro Stradella*, «Atti e memorie della Reale Accademia di scienze, lettere ed arti di Modena», s. 5, vol. V, 1941, 95-100: 95.

94] Cfr. Allam 1954.

95] Cfr. Jander 1960, 1962, 1969a e 1969b.

momento, non aveva mai richiesto agli storici più di qualche pagina. Eppure era difficile non dare credito alla biografia di Giazotto, dal momento che l'appendice con "Note biografiche, citazioni di fonti, documentazioni d'archivio" dava l'impressione di un serio lavoro archivistico. È lo studioso stesso a dichiarare nell'introduzione che la «monografia [...] non sarebbe stata possibile, se nello spazio di 26 anni, dal 1935 ad oggi, non fossero giunti nelle mie mani i seguenti elementi»,⁹⁶ ovvero: il fascicolo dell'istruttoria genovese (forse già noto a Marcello Staglieno), il carteggio diplomatico relativo all'incidente torinese (di cui Richard aveva già segnalato e indagato le fonti francesi),⁹⁷ e le fantomatiche *Memorie del signor cavaliere Giovanni Paolo Monesio*. Quest'ultima fonte, del tutto nuova ai musicologi, è descritta da Giazotto nel modo seguente:

un codice manoscritto di 180 carte da me ritrovato presso la Biblioteca Brignole Sale di Genova. La lettura di questo codice (che fu da me segnalato al prof. Fausto Torrefranca nel 1940) mi parve subito assai importante ai fini di uno studio sulla vita di Stradella, accogliendo il contesto numerosi riferimenti biografici al nostro musicista.⁹⁸

Le *Memorie* del Monesio, sotto forma di diario assai discontinuo e manchevole, furono da me trovate per la prima volta nel 1938, mentre effettuavo le ricerche per il mio lavoro *La musica a Genova*: fu da questa lettura, nonché dal ritrovamento, in Archivio di Stato, del fascicolo concernente l'assassinio di Stradella, che nacque in me l'idea del presente lavoro.⁹⁹

Non solo questo codice non è mai stato ritrovato alla Biblioteca Brignole, ma anche Torrefranca, il detentore dell'informazione, è già morto quando Giazotto pubblica la monografia, proprio come è successo per l'atto di battesimo segnalato da Rolandi. È dunque quasi certo che le *Memorie* di Monesio non siano mai esistite, ma il fatto di introdurre in un lavoro di questo tipo il diario di un amico del compositore offre a Giazotto la libertà di inserire informazioni biografiche inedite, e soprattutto non verificabili. Le *Memorie* e il documento di battesi-

96] Giazotto 1962, IX.

97] Cfr. Richard 1865-1866.

98] Giazotto 1962, IX.

99] *Ivi*, 776.

mo sono solo alcune delle fonti, citate da Giazotto, che non si è mai riusciti a rintracciare nei vari archivi.¹⁰⁰ La sua biografia, inizialmente ritenuta autorevole, incomincia ad essere gradualmente screditata.¹⁰¹

A partire dagli anni Settanta del Novecento, Carolyn Gianturco intraprende ricerche su Stradella nel solco degli studi già avviati da Jander, concentrandosi in modo particolare sulle composizioni drammatiche¹⁰² e promuovendo, all'inizio degli anni Ottanta, due importanti convegni, uno di seguito all'altro: il primo, più ampio, presso l'Accademia Musicale Chigiana di Siena (settembre 1982), in occasione del terzo centenario della morte, e l'altro più ridotto a Modena (1983), concentrato soprattutto sulla collezione musicale estense. In queste due occasioni, con il ritrovamento di nuove fonti archivistiche, si risolvono alcune lacune biografiche e si comprende maggiormente il ruolo di Stradella nel contesto sociale e artistico dell'epoca.¹⁰³ I frutti del convegno sono raccolti

100] Cito qualche altro esempio. In riferimento alla stampa intitolata *Tre lettere inedite del poeta aretino A. Apolloni al cardinale Leopoldo de' Medici, Arezzo 1888* (Giazotto 1962, 785), Morelli 1988, 214n, scrive: «Non ci è stato possibile reperire nessun esemplare [...] Sorge il sospetto che questo opuscolo non sia mai esistito e che sia soltanto frutto dell'ormai estrosa fantasia di chi lo ha citato» e ne spiega i motivi. Riguardo alla raccolta *Poesie di devozione in latino e volgare* di Nicolò Minato, Modena 1660, che dovrebbe contenere i versi del mottetto «Convocamini, congregamini» (Giazotto 1962, 774), Witzenmann 1988, 319n, afferma: «Non conosco la stampa in questione». Di una lettera del marchese di San Tommaso al marchese di Chabo, conservata a «Torino, Archivio di Stato, "Francia", mazzo 106, 45», in cui si cita l'amante di Stradella come «Madame Ortensia» (Giazotto 1962, 831) Viale 1988, 46n, scrive: «una cosa è certa: il documento [...] (che peraltro non si è potuto rintracciare alla collocazione indicata) non riguarda affatto Agnesina». Anche personalmente, in altre circostanze («Duetto, Antonio», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel 1994-, *Personenteil*, v, 2001, coll. 1508-1509), mi sono rassegnato ad accettare che una raccolta di madrigali, citata da Giazotto, con tanto di frontespizio e di *incipit* dei brani, fosse stata totalmente inventata, ma così ad arte da sembrare verosimile e da richiedere una particolare triangolazione di fonti per smascherarne l'inganno.

101] Cfr. la puntuale recensione di Owen Jander a Giazotto 1962, «Journal of American Musicological Society» XVII (1964), 222-224. McCrickard 1990, 224, sempre a proposito della biografia, scrive: «fu dichiarata da Remo Giazotto come autentica sebbene sia ampiamente fittizia». Gianturco 2002, 241n, definisce senza mezzi termini il libro di Giazotto «la più deplorabile e scandalosa delle biografie "inventate" [...] un lavoro ingannevole poiché presentava quelli che apparivano essere documenti d'archivio sull'intera vita e sulla carriera musicale del compositore, ma che si dimostrarono invece essere stati inventati».

102] Parti della tesi dottorale, Gianturco 1970, sono state rivedute, ampliate e pubblicate negli anni successivi: cfr. Gianturco 1971a, 1971b, 1972, 1973, 1978a.

103] Penso a Radicchi 1988, Simi 1988, Viale 1988 e Ivaldi 1989.

da Gianturco in una monografia (1994),¹⁰⁴ che ha il pregio di pubblicare per la prima volta una ventina di lettere scritte dal compositore stesso, ritrovate da Giorgio Morelli nel 1976 e segnalate da Lorenzo Bianconi al convegno senese.

Negli ultimi anni la leggendaria vita di Stradella ha riacquisito fortuna in campo letterario come soggetto di due romanzi, uno di Philippe Beaussant (1999), fondatore del Centre de Musique Baroque di Versailles, e l'altro del giurista italiano Giovanni Iudica (1999), che fra l'altro correda il volume di un'appendice storiografica.¹⁰⁵ La fortuna letteraria di Stradella è oggi condivisa da un altro compositore dalla vita "maledetta", Carlo Gesualdo da Venosa: anche costui, riscoperto soprattutto nel Novecento, ha offerto il destro, in particolare negli ultimi decenni, ad una serie di film, romanzi ed opere che narrano i vari espedienti di una vita turbolenta.¹⁰⁶ Questo fenomeno rafforza l'idea che il genere biografico, che sembrava esser definitivamente superato, soprattutto in ambito accademico, è in realtà ancora in grado di sollecitare più di un motivo interesse, non solo nel campo dell'intrattenimento colto, ma anche nelle tendenze storiografiche più recenti.¹⁰⁷

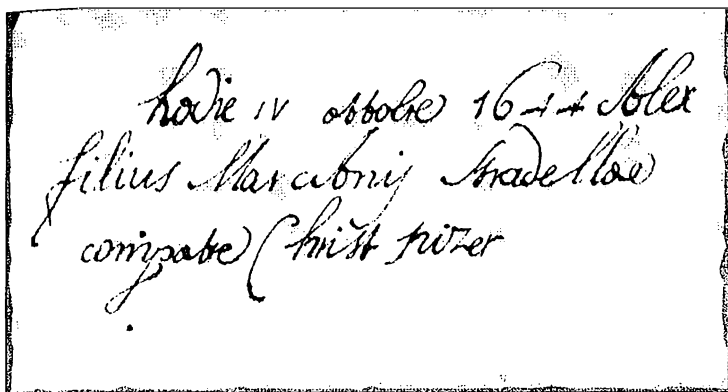
104] Gianturco 1994 ha forse il difetto di non dare sempre conto in modo dettagliato dei vari percorsi storiografici in cui si sono articolate nel tempo informazioni, segnalazioni, ipotesi e deduzioni.

105] Cfr. Ph. Beaussant, *Stradella*, Paris, Gallimard, 1999, e G. Iudica, *Orfeo barocco*, Palermo, Sellerio, 1999.

106] Ne ha parlato Rocco Brancati in un intervento intitolato *Gesualdo: eutanasia di un'anima perduta. Tra cinema e letteratura*, presentato ad un recente convegno sul compositore ("La musica del Principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo", Venosa e Potenza 17-20 settembre 2003). In campo cinematografico, dopo il film-documentario di Werner Herzog (*Death for Five Voices*, 1995) e una precedente interpretazione televisiva, paradossalmente contemporanea, di Klaus Lindemann, è ora in preparazione un film di Bernardo Bertolucci (*Heaven and Hell*) e uno di Luigi Di Gianni. In campo operistico vanno citate almeno le opere di Alfred Schnittke (*Gesualdo*, 1995) e di Salvatore Sciarrino (*La terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria*, 1999). Non mancano naturalmente gli esempi letterari: il romanzo di Alberto Consiglio (*Gesualdo ovvero Assassinio a cinque voci: storia tragica italiana del secolo XVI*, Napoli, Berisio, 1967), è seguito da quello di Michel Brietman (*Testimone nell'ombra. Il giardino degli orrori di Gesualdo da Venosa*, Milano, Sugarco, 1986), dello stesso Iudica (*Il principe dei musici*, Palermo, Sellerio, 1993) e di Jean Marc Turine (*Gesualdo*, Paris, Benoit Jacob, 2003).

107] P. Burke, *La storia «événementielle» e il revival del racconto*, in *La storiografia contemporanea*, Bari, Laterza, 2000, 281-299.

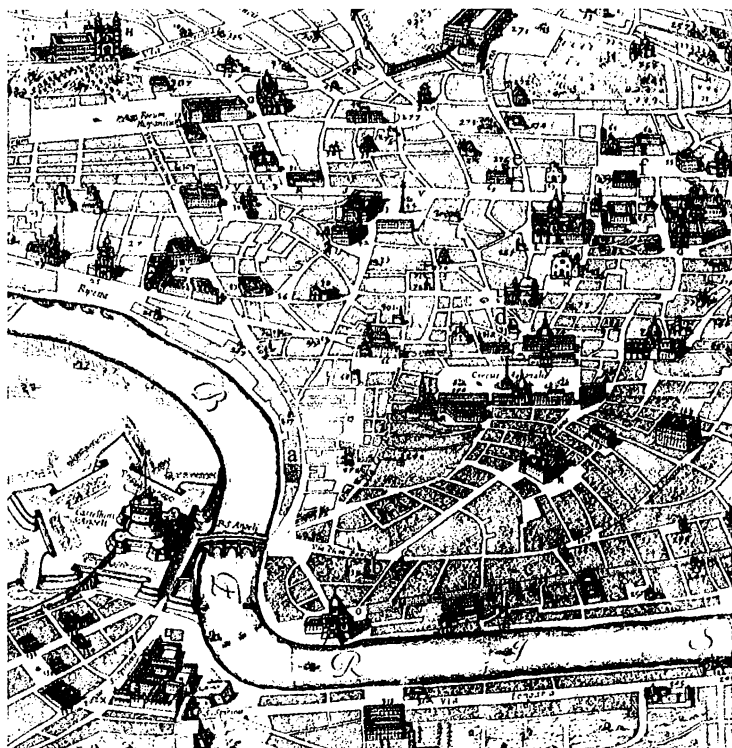
TAVOLE



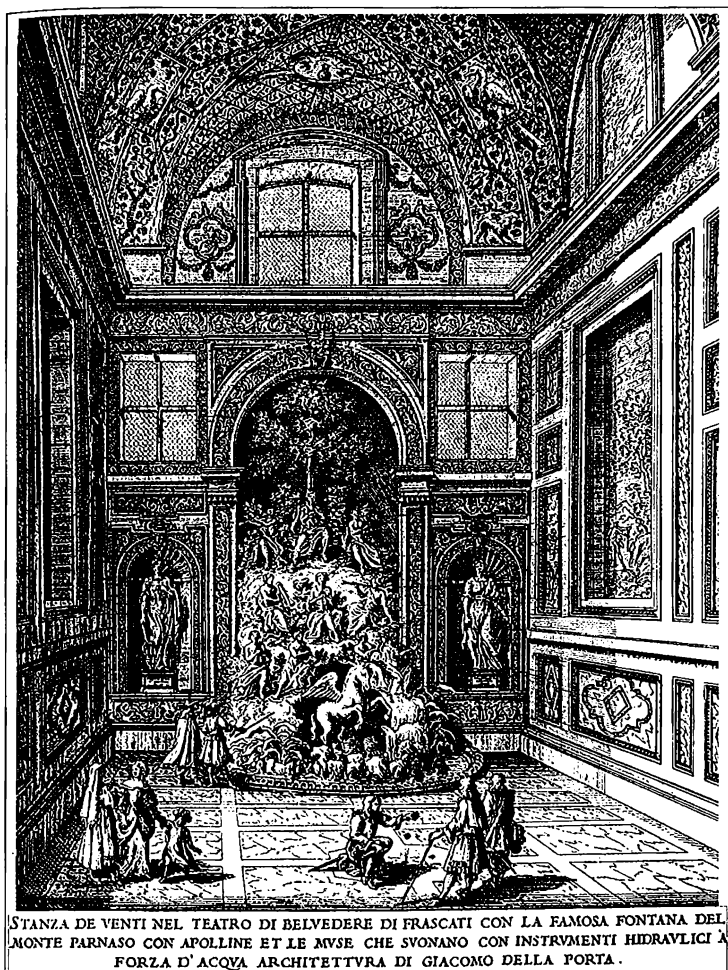
1. Palazzo Cenci, architettura di Giulio Romano, 2. Collegio della Sapienza, 3. Cupola di S. Luca, architettura del Bramante, 4. Chiesa di S. Eustachio.

1 Documento pubblicato da Giazotto 1962, tav. XI, che avrebbe attestato, secondo lo studioso, il battesimo di Stradella a Roma nel 1644.

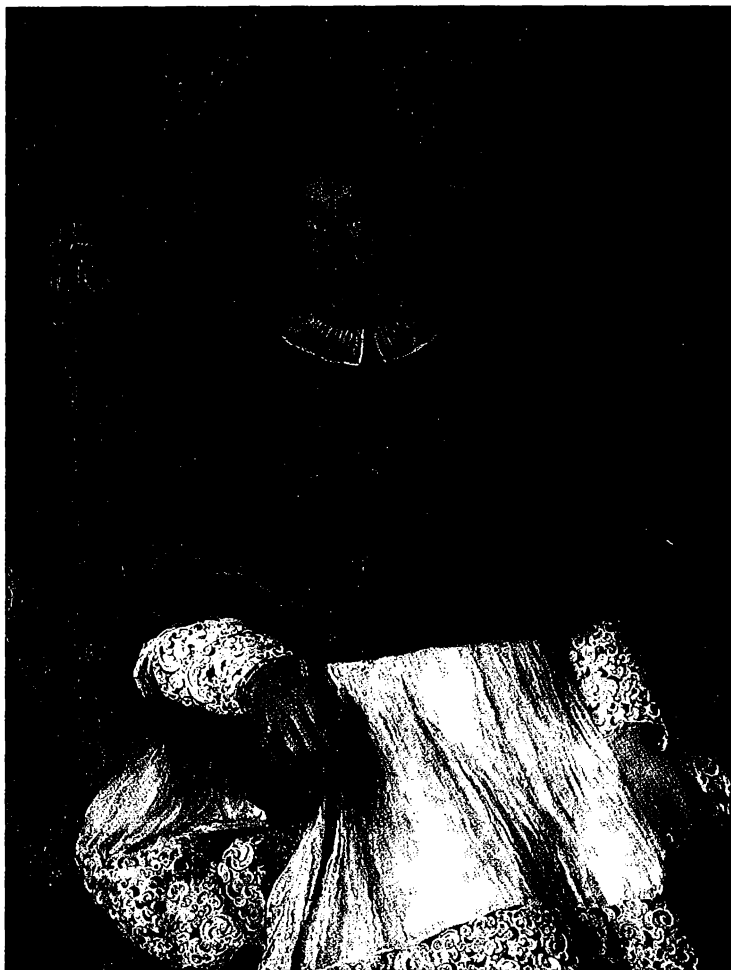
2 G. Vasi, *Chiesa di Sant'Eustachio*, in *Magnificenze di Roma antica e moderna. Libro sesto, che contiene le chiese parrocchiali*, Roma, Niccolò e Marco Pagliarini, 1756 (acquaforte n. 113): 1. Palazzo Cenci; 2. Collegio della Sapienza; 3. Cupola di San Luca; 4. Piazza di Sant'Eustachio. La chiesa di Sant'Eustachio era la parrocchia di riferimento di Palazzo Lante, nel quale Stradella visse, con la madre e un fratello, all'inizio del soggiorno romano.



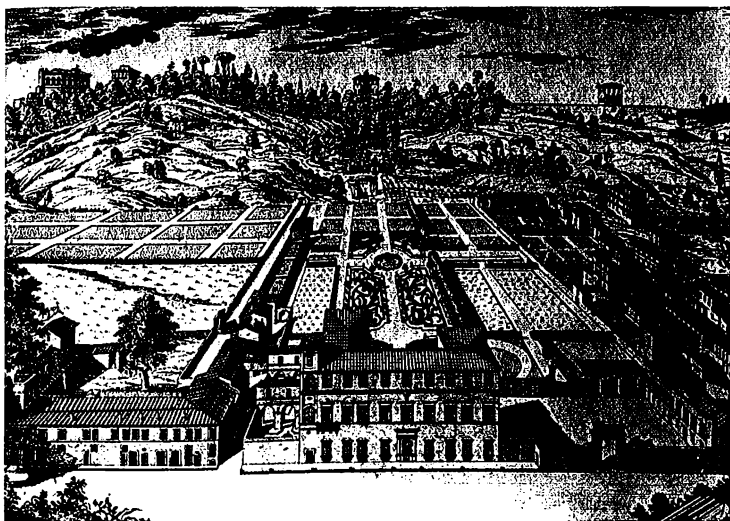
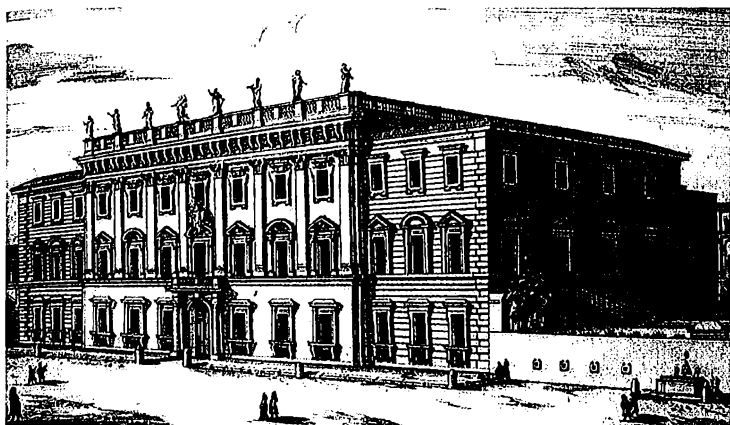
3 L. Cruyl, *Pianta di Roma*, Roma, Giovanni Giacomo De Rossi, 1665 (incisione in rame; nord a sinistra): a. Teatro Tordinona (Stradella vi lavorò fra il 1671 e il 1672); b. Oratorio della Pietà della Nazione Fiorentina (nel 1675 fu eseguito l'oratorio stradeliano di *San Giovanni Battista*); c. Via Giulia (qui il compositore visse per un periodo ancora indefinito, sicuramente nel 1668); d. Chiesa di Sant'Eustachio (in prossimità: palazzo Lante); e. Oratorio di San Marcello dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso (la medesima nel 1667 commissionò a Stradella un oratorio in latino); f. Palazzo del cardinale Flavio Chigi; g. Palazzo Riario alla Lungara.



4 G.B. Falda, *Stanza dei venti nel teatro di Belvedere di Frascati, con la famosa fontana del Monte Parnaso*, in *Le fontane delle ville di Frascati nel Tuscolano con li loro prospetti*, Roma, Giovanni Giacomo De Rossi, [1691?]. Qui, nel maggio 1668, fu eseguita, su commissione di Olimpia Aldobrandini Pamphili, la *Circe* di Stradella, in omaggio alla nomina cardinalizia di Leopoldo de' Medici.

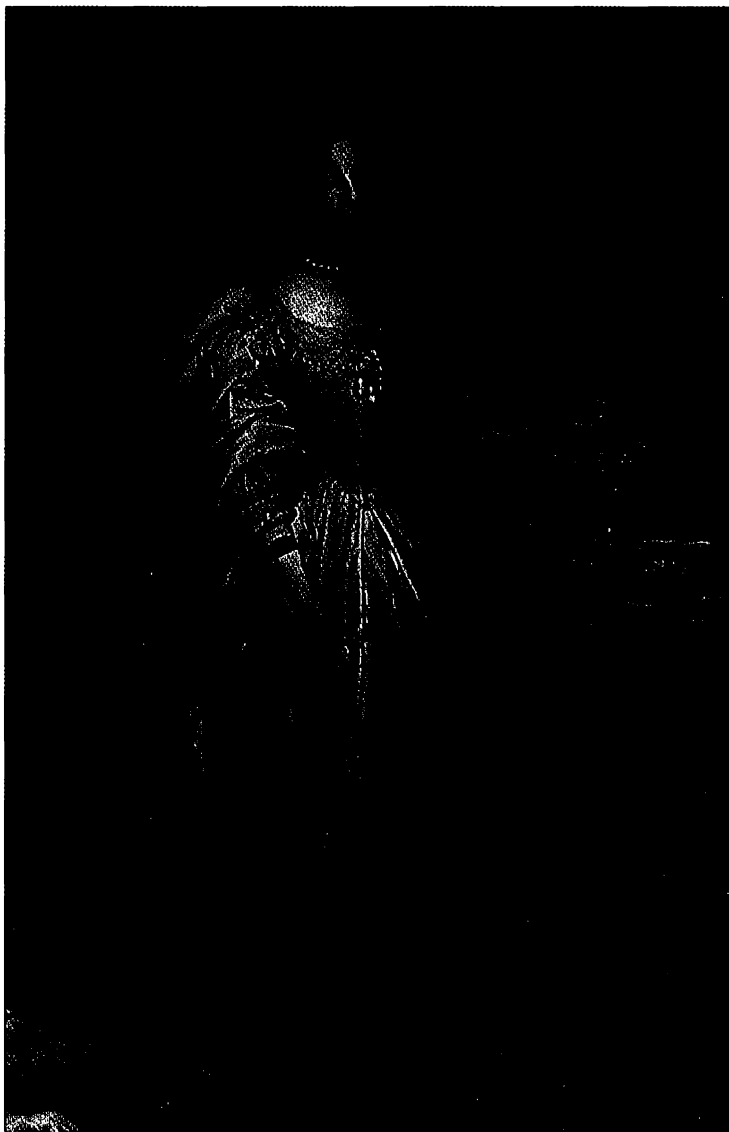


5 J.F. Voet, *Flavio Chigi*, olio su tela, 1675 ca. (Ariccia, Palazzo Chigi). Il cardinale Chigi fu un importante mecenate romano di Stradella.



6 A. Specchi, *Palazzo nella piazza de' Santi Apostoli, restaurato e adornato dal cardinal Flavio Chigi, ora del principe Chigi*, in *Il quarto [= Il primo] libro del nuovo teatro delle palazzi in prospettiva di Roma moderna*, Roma, Domenico De Rossi, 1699 (acquaforte n. 26).

7 Veduta, eseguita alla fine del XVII secolo, del complesso Riario alla Lungara (oggi Palazzo Corsini), residenza romana di Cristina di Svezia e sede delle sue accademie.



8 Anonimo, *Cristina, regina di Svezia*, olio su tela, seconda metà del XVIII secolo (Stoccolma, Kommerskollegium).

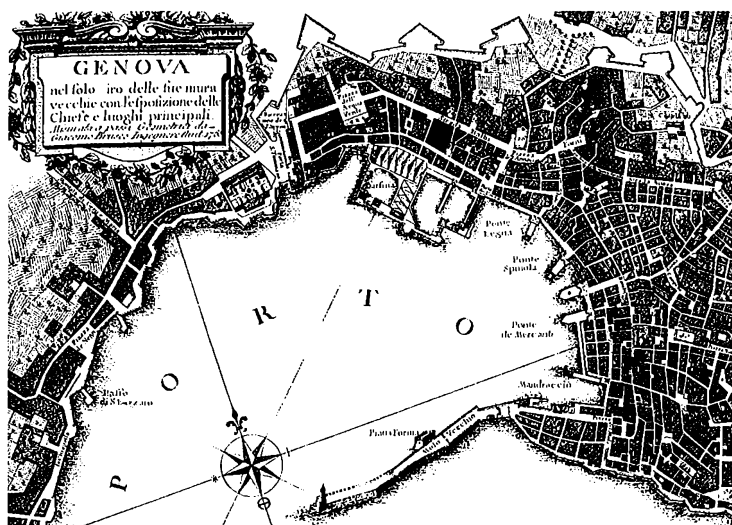


9 R. Nanteuil, *Marie Jeanne Baptiste de Savoie, duchesse de Savoie*, in *Theatrum Sabaudiae. Pars prima*, Amstelodami, Joannis Blaeu, 1682, tav. v. L'incisione, del 1678, è ricavata da un dipinto di Laurent Dufour. La reggente sabauda ebbe un ruolo importante a Torino nella vicenda fra Stradella, Agnese e il nobile veneziano Contarini: quest'ultimo voleva vendicare a tutti i costi l'onta subita dal compositore, fuggito dalla Serenissima con la sua amante.

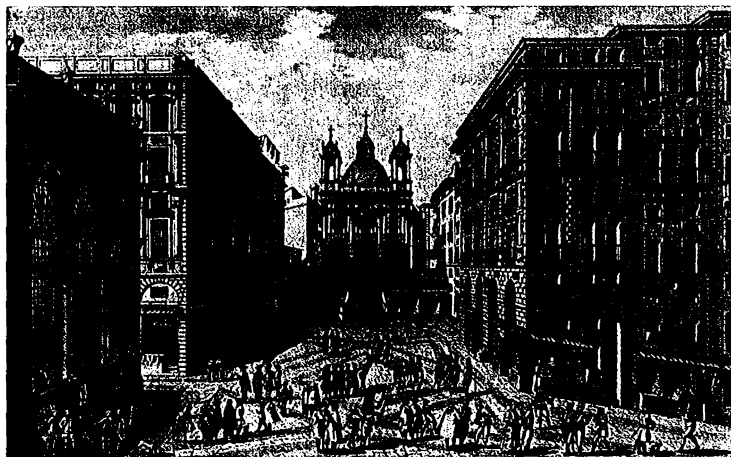


10 *Augusta Taurinorum*, in *Theatrum Sabaudiae. Pars prima*, Amstelodami, Joannis Blaeu, 1682, tav. VIII: incisione anonima su disegno di Giovanni Tommaso Borgonio (1674). Si tratta di una pianta prospettica della città: a. Chiesa e convento di San Domenico (vi alloggiava Stradella durante il soggiorno torinese); b. Convento di Santa Maria Maddalena (vi alloggiava l'amante Agnese); c. Ambasciata francese; d. Palazzo Reale.

11 Anonimo piemontese, *Schenografia della città e della cittadella di Turino*, disegno a china acquerellato, 1670 ca. (Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes); veduta a sud.

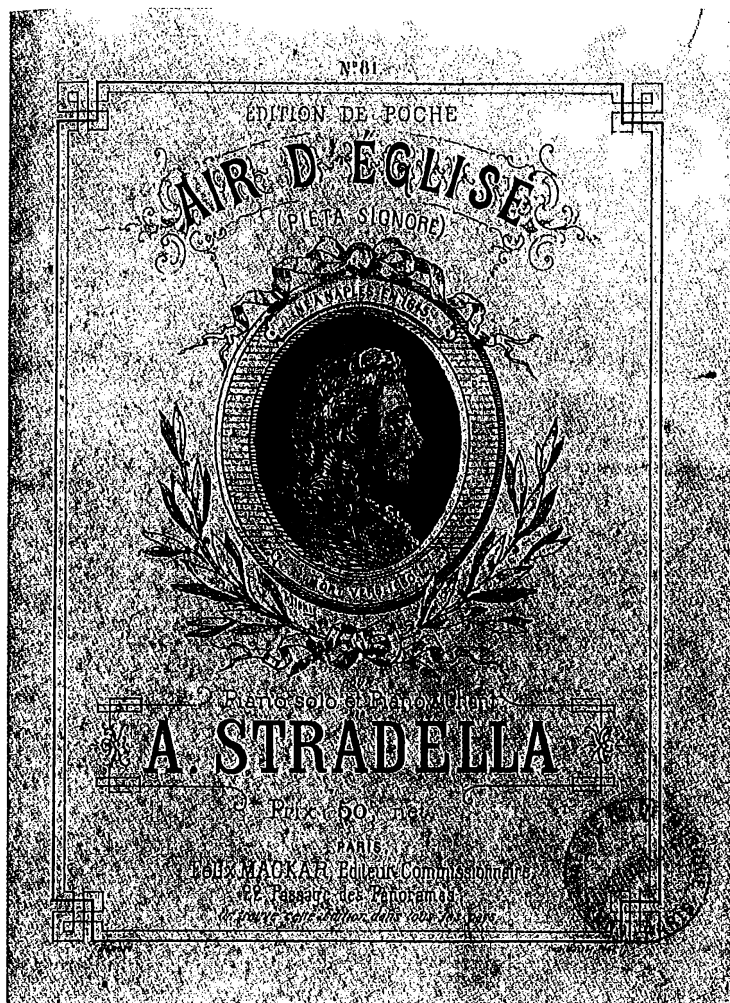


12 Pianta di Genova, rilevata da Giacomo Brusco nel 1766 (Genova, Palazzo Rosso, Ufficio Belle Arti e Storia): a. Palazzo Reale, l'edificio in cui si trova il Teatro Falcone (ospitò la rappresentazione di tre opere stradelliane); b. Piazza Banchi, dove il compositore nel 1682 fu assassinato.

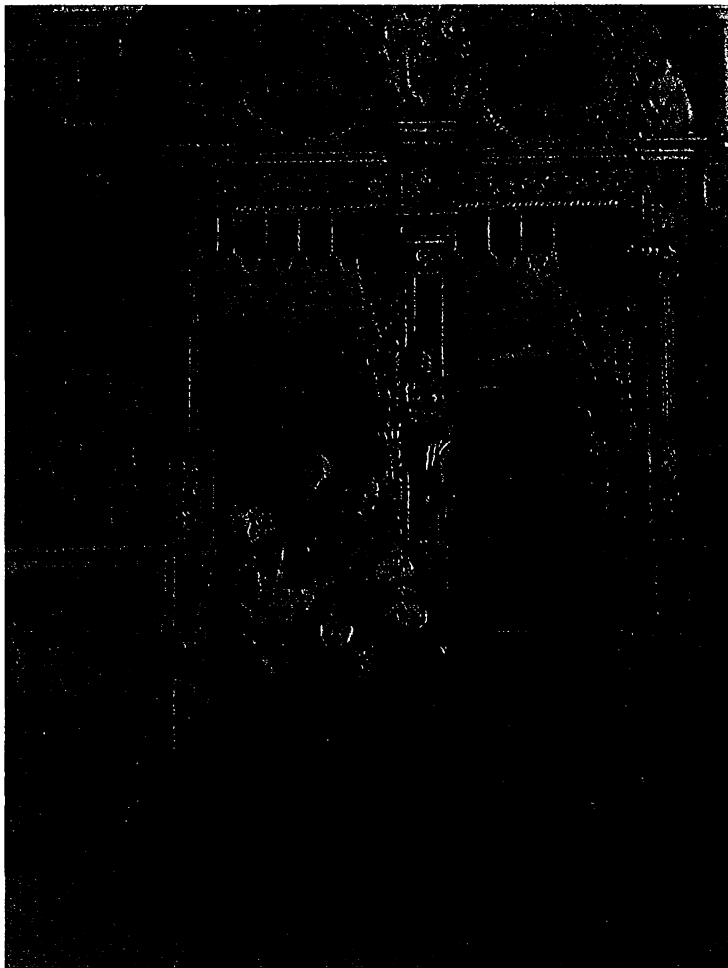


13 Prima pagina manoscritta del *Barcheggio* (Torino, Bibl. Nazionale, Giordano 10, c. 11). L'incisione, che riproduce i due protagonisti mitologico-marini della serenata (Nettuno stringe Anfitrite in un abbraccio), è stata incollata sulla pagina dopo la copiatura del manoscritto.

14 Piazza Banchi, disegnata da Antonio Giolfi e incisa da Giovanni Lorenzo Guidotti, 1769 (Genova, Collezione della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia): il luogo dell'assassinio di Stradella era la sede economica e finanziaria della città.



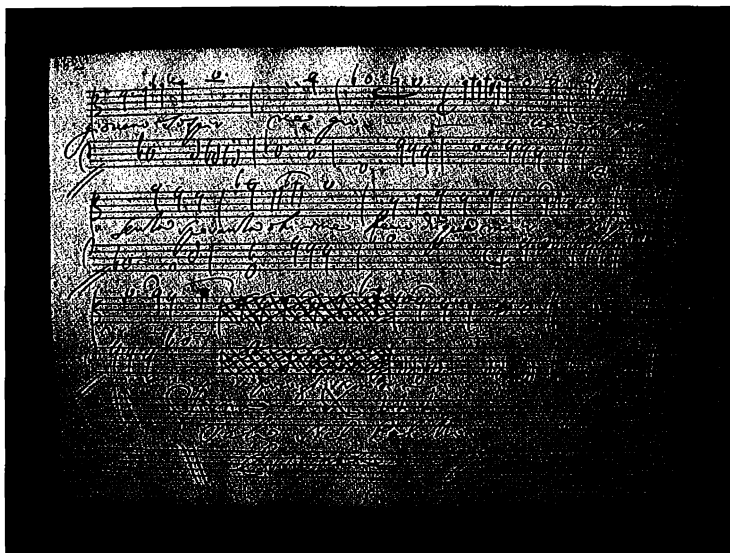
15 Frontespizio di un'edizione tascabile di *Air d'église («Pietà Signore») pour piano solo et piano & chant* di A. Stradella, Paris, Mackar, [1868-1888], (Paris, Bibliothèque Nationale, Richelieu Musique fonds). Sebbene il ritratto ottocentesco del compositore sia fittizio, è l'unico attualmente noto.



16 Stampa litografica di una scena del II atto dell'opera *Stradella* di Niedermeyer (Paris, Bibliothèque Nationale, Richelieu-Musique fonds). L'impressionista Stradella - L'anonimo



17 Pagina autografa dell'aria «Furie terribili» (III.4) del *Moro per amore* (Torino, Bibl. Nazionale, Giordano II, c. 155r).



18 Pagina autografa delle ultime battute di una scena (1.12) della *Forza dell'amor paterno* (Torino, Bibl. Nazionale, Foà 16, c. 46bv), in particolare dell'aria «Senza speranza, ohimè». Le cancellature indicano un ripensamento di Stradella, in fase di copiatura, della sezione cadenzale. Si noti, nello stesso punto (quinto rigo), anche l'indicazione esecutiva di diminuire l'intensità del suono («mancano a poco a poco gli istrumenti»).

LA PRODUZIONE MUSICALE

L'abilità compositiva di Stradella gode fin da subito di numerose attestazioni di stima. I nobili genovesi fanno di tutto affinché il musicista si trattenga in città, offrendogli ottime condizioni economiche e un prestigioso incarico al Teatro Falcone. Il duca di Modena, dopo la morte del compositore, cerca di procurarsi la maggiore quantità di manoscritti che tramandano sue opere.¹ Ancora: Ottavio Pitoni, all'inizio del Settecento, scrive che Stradella «fu assai gradito dai precinipi romani e stimato in Italia tutta»² e Charles Burney, alla fine del Settecento, dice di essere «interessato e sorpreso [...] per le nuove e inaspettate bellezze delle composizioni di Stradella, in confronto a quelle dei suoi contemporanei»³ (ad eccezione di Giacomo Carissimi). Ma, rispetto a queste, particolarmente suggestiva appare la testimonianza del fiorentino Francesco Maria Veracini, che a metà Settecento scrive:

Le sue composizioni anche a dispetto del tempo non invecchiano, anzi dopo essere state per molti anni in fondo di una cassa, tirandole fuori e facendone uso, si ammirano sempre come parti di raro talento, che se non fossero tanto scientifiche si direbbero produzione de' buoni compositori moderni. Esse portano il vanto di accoppiare a una gustosa idea un profondo sapere, e con tutto ciò di non essere in vèrun conto secche, avvengachè virtuosa scienza, adoprata da chi sa po-

1] Lucchi 1985, 113, a proposito di Francesco II, sottolinea in conclusione come «il particolare interesse più volte dimostrato nel perseguire costantemente una ricerca di materiali stradelliani non trova riscontro e non è documentabile, in questo periodo, nei confronti di nessun altro compositore».

2] G.O. Pitoni, *Notitia de' contrapuntisti*, cit., 324.

3] Burney 1789, 108, ed. 1935, 580 (traduzione dell'autore).

co discernere l'occasione per la quale adoprasì, suol essere sempre viziosa madre d'un estrema seccaggine.⁴

Fino a buona parte del Settecento vige ancora, da secoli, quella che si definisce la contemporaneità del gusto, vale a dire le uniche musiche che scampino all'oblio della storia sono quelle che risalgono al massimo a una generazione precedente: affermare dunque, in quegli anni, che le composizioni di Stradella «anche a dispetto del tempo non invecchiano» significa riconoscergli uno statuto di legittimità del tutto eccezionale. Questo avviene grazie al fatto che nelle musiche stradelliane, come sostiene Veracini, si verifica un'ammirevole sinergia tra una profonda competenza compositiva, definita «scientifica», e una brillante abilità inventiva.

L'ammirazione per la musica di Stradella – come sottolinea sempre il musicista fiorentino – è testimoniata soprattutto dal desiderio di emulazione di valevoli compositori, che ambivano a ritrovarne le partiture manoscritte:

La prova di quel che diciamo di Stradella è che dopo i suoi funerali non mancavano compositori di grido che si chiamavano fortunati e contenti, qualora capitassero alle loro mani le composizioni del medesimo, non solo per osservarle, come pure per trarre da esse o *parafrasi* o *imitazioni*, anzi le imitavano tanto al naturale che specchiandosi taluno negli originali del nostro Stradella, e confrontando le ombre collo specchio, avrebbe potuto dire (senza tema di essere accusato di parlare per qualche secondo fine) che tali imitazioni siano o fossero come la Cornacchia di Esopo, colla differenza però che invece di essersi rivestita colle piume di tanti uccelli, avesse ricoperto la sua nudità colle penne di un cigno solo.⁵

Non sappiamo chi intenda Veracini per «compositori di grido», ma fra i grandi musicisti che si avvalsero dell'esperienza stradelliana vi sono nomi illustri come Purcell, Marcello e soprattutto Händel, che per ora rimane il caso di epigonismo più studiato.

Le composizioni di Stradella, essendo quasi tutte manoscritte, ebbero scarsissima diffusione, e fino a metà Ottocento i brani co-

4] F.M. Veracini, *op. cit.*, 377.

5] *Ivi*, 377-378.

nosciuti, a parte l'apocrifa *Air d'église*, sono davvero pochi. Burney, alla fine del Settecento, cita l'oratorio di *San Giovanni Battista*, l'opera intitolata *Forza dell'amor paterno* e una decina di composizioni vocali da camera conservate a Londra, a Oxford e presso qualche privato inglese.⁶ Fétis, a metà Ottocento, aggiunge all'esiguo catalogo una raccolta di sei cantate conservate a Napoli, un paio di madrigali posseduti dall'abate Santini e qualche composizione, citata genericamente, che si trova al Conservatorio di Parigi.⁷

La prima scoperta di un ampio fondo di manoscritti stradelliani avviene nel 1865, quando Catelani pubblica un inventario commentato di 148 opere custodite presso la Biblioteca Palatina di Modena (già Estense) e ammette che «maggior copia di lavori dello Stradella [...] mai si è trovata in uno stesso luogo».⁸ La collezione estense è una delle due più ampie raccolte di manoscritti musicali stradelliani e il fondo si è probabilmente formato, prima del 1755, in più fasi, delle quali è forse rimasta traccia nelle due differenti segnature (Mus. F. e Mus. G.): a oggi però l'origine di questo fondo non è ancora stata ben chiarita.⁹ Sono noti solo due documenti che mettono in luce il rapporto tra i manoscritti di Stradella e la corte di Modena (la quale, animata dal mecenatismo culturale e umanistico di Francesco II, in pochi anni colleziona un folto numero di partiture del compositore). Il primo documento è una lettera dell'agosto del 1682, scritta dalla segreteria ducale modenese in risposta ad una missiva di Francesco Stradella, fratello del musicista, nella quale si dichiara eccessiva la richiesta di 600 doblioni formulata dal familiare in cambio di manoscritti musicali, e si suggerisce piuttosto una donazione al duca, assicurando che egli mostrerà la sua riconoscenza in termini pecuniari.¹⁰ Il secondo do-

6] Cfr. Burney 1789, 109, ed. 1935, 580-581.

7] Cfr. Fétis 1844, VIII, 300.

8] Catelani 1865, 323. In realtà il primo annuncio del fondo musicale si deve a Catelani 1861. Sull'eccezionale contributo del bibliotecario modenese al recupero del patrimonio musicale di Stradella cfr. A. Chiarelli, *Angelo Catelani e i suoi studi su Stradella*, «Quadrivium» XXIV (1983), 137-145, e più in generale, sull'ampia collezione di manoscritti musicali conservati a Modena, è utile consultare Idem, *I codici di musica della Raccolla Estense: ricostruzione dell'inventario settecentesco*, Firenze, Olschki, 1987, 1-28.

9] Gli unici contributi sono Lucchi 1985, Chiarelli 1985 e Allen 1985.

10] Cfr. Hess 1906, 2.

cumento è un'altra lettera, in cui il genovese Domenico Bratti, nel gennaio del 1688, propone a Francesco II di scambiare altrettante partiture con Giovanni Maria Garibaldo, che è in possesso delle «più recondite composizioni del Stradella da camera». ¹¹ Dalla medesima si apprende inoltre che «gli originali» (autografi?) erano conservati presso un certo Domenico, la cui identità non è ancora chiara. ¹²

Purtroppo non sono pervenute né le lettere di risposta alle precedenti, né altri documenti che attestino l'esito delle trattative sui manoscritti, ma a Modena si conserva fortunatamente un inventario di partiture stradelliane, ritrovato da Owen Jander nel 1967: ¹³ se si suppone che tale inventario faccia riferimento alla donazione di manoscritti da parte del fratello del compositore (forse quelli con segnatura Mus. F.), esso dovrebbe risalire agli anni appena successivi alla morte di quest'ultimo. Più ampio e completo è invece il *Repertorio dei libri musicali* della Biblioteca Musicale Estense, sempre conservato a Modena e forse compilato nella prima metà del Settecento: ¹⁴ grazie al medesimo è stato possibile attribuire a Stradella una trentina di cantate, prima ritenute anonime. Anche la presenza di manoscritti stradelliani a Vienna è stata posta in relazione con la famiglia estense, e in particolare con Francesco V, che probabilmente trasferì nella capitale austriaca quella che riteneva la collezione privata di famiglia. ¹⁵

Un altro folto gruppo di manoscritti stradelliani è venuto alla luce solo attorno agli anni Trenta del Novecento e da allora si conserva a Torino (acquistato da due imprenditori torinesi, Mauro

11] Lucchi 1985, III e, per la riproduzione, *Stradella e Modena* 1983, 28.

12] Cfr. Lucchi 1985, III.

13] L'inventario manoscritto è segnalato e riprodotto in Jander 1969b, 15-21. Cfr. anche *Stradella e Modena* 1983, 34-37.

14] Il *Repertorio* in questione, ritrovato nel 1755 da Pellegrino Niccolò Loschi, cataloga le composizioni stradelliane in base ai generi (*Stradella e Modena* 1983, 37). È segnalato da Luin 1936, 418-445, e in *Stradella e Modena* 1983, 36, si suppone che possa trattarsi della «riproduzione, eseguita nella prima metà del secolo XVIII, di un repertorio di materiali costituenti il fondo musicale estense nella configurazione che esso ebbe all'epoca di Francesco II». Gianturco - McCrickard 1991, 249, lo fanno invece risalire all'inizio del Settecento.

15] Cfr. Gianturco 1994, 67-68.

Foà e Renzo Giordano, e donato alla Biblioteca Nazionale di Torino in memoria dei rispettivi figli, entrambi morti in giovane età).¹⁶ È un fondo che risale ad un noto bibliofilo veneziano, Jacopo Soranzo, acquisito nella seconda metà del Settecento (non prima del 1780) dal conte genovese Giacomo Durazzo, ambasciatore prima a Vienna e poi a Venezia per conto della corte imperiale viennese. In questo fondo, che contiene fra l'altro alcuni autografi,¹⁷ da un lato sono forse confluite, attraverso i Durazzo, le composizioni possedute da Garibaldi, dall'altro sono giunti, attraverso il matrimonio di Soranzo con una Contarini, i manoscritti appartenuti alla famiglia di quest'ultima.¹⁸ Al contrario, si presume che le partiture di proprietà di un'altra famiglia veneziana, i Michiel, siano quelle oggi conservate alla Biblioteca Marciana di Venezia, in un fondo che pure comprende qualche composizione autografa.¹⁹

Alla raccolta di manoscritti della Marciana appartiene la cantata *Per tua vaga beltade* (ms. 9840) da cui Gianfrancesco Malipiero trascrive per orchestra d'archi i primi due movimenti della sinfonia introduttiva, stampati attorno agli anni Trenta con il titolo di *Serenata*.²⁰ Si tratta di uno dei primi brani di Stradella pubblicati in epoca recente e in forma singola, anziché in antologie con musiche di altri compositori, come è avvenuto prevalentemente fino a quel momento.²¹ Negli stessi anni, in concomitanza con la donazione del fondo torinese Giordano-Foà, Alberto Gentili tra-

16] Sulla formazione, l'acquisto e la donazione di questo fondo cfr. A. Gentili, *La raccolta Marino Foà nella Biblioteca Nazionale a Torino*, «Rivista Musicale Italiana» XXXIV (1927), 356-368; Idem, *La raccolta di antiche musiche Renzo Giordano alla Biblioteca Nazionale di Torino*, «Accademie e Biblioteche d'Italia» IV (1936), 117-125; I. Fragalà Data, A. Colturato (a c. di), *Raccolta Mauro Foà, raccolta Renzo Giordano*, Roma, Torre d'Orfeo, 1987.

17] Foà 16 (*La forza d'amor paterno*), Giordano 11 (*Moro per amore*), e Giordano 13 (prologhi, intermezzi e arie sostitutive); cfr. Jander 1969b, 38-44. Pagine autografe di questi manoscritti sono riprodotte alle FIGURE 17 e 18.

18] Cfr. Gianturco 1994, 66-67.

19] Cod. It. IV-560. Questo manoscritto e i tre conservati a Torino, sopra citati, sono gli unici volumi che contengono pagine autografe.

20] Cfr. A. Stradella, *Serenata*, a c. di G.F. Malipiero, Milano, Ricordi, 1930.

21] I casi anteriori noti sono due: la serenata *Qual prodigio* pubblicata da Chrysander nel 1888 nei volumi supplementari dell'*opera omnia* di Händel, e una sinfonia per violino e continuo pubblicata in A. Stradella, *Sonata in Sol maggiore*, a c. di C. Barison, Leipzig, Schmidt, 1911.

scrive per canto e pianoforte la partitura di un'opera da poco ritrovata, la *Forza d'amor paterno*,²² e dopo qualche anno licenzia una trascrizione per archi e cembalo della *Sonata di viole* in Re maggiore.²³

Il vero processo di riscoperta e recupero del repertorio stradelliano, a parte qualche caso isolato che risale agli anni Sessanta,²⁴ avviene soprattutto a partire dal decennio successivo e si sviluppa gradualmente fino ai giorni nostri, affiancando edizioni di vario tipo (moderne, in facsimile e critiche)²⁵ a studi analitici della produzione compositiva. Recentemente è stato annunciato il ritrovamento di un inventario dei beni appartenuti a Giovanni Battista Vulpio, il compagno di avventure romane di Stradella: da tale documento risulta che più di un quarto dei 200 manoscritti musicali da lui posseduti era costituito da partiture del compositore.²⁶ È dunque possibile che alcuni dei volumi oggi conservati a Modena o a Torino facessero originariamente parte della biblioteca privata del cantore pontificio.

22] La scoperta della nuova opera è segnalata da Gentili 1927 e trascritta in A. Stradella, *Forza d'amor paterno. Opera in tre atti per canto e pianoforte*, a c. di A. Gentili, Milano, Ricordi, 1930.

23] Cfr. A. Stradella, *Concerto grosso in re maggiore per orchestra d'archi e cembalo*, a c. di A. Gentili, Milano, Ricordi, 1936.

24] Penso all'edizione e commento dell'oratorio di *San Giovanni Battista* (Daniels 1963) e di quello di *Ester* (Bianchi 1969).

25] Durante gli anni Ottanta del Novecento sono stati pubblicati i facsimili di alcune opere – *Moro per amore* (Brown 1979) e *Susanna* (Callegari 1982) – e di alcune cantate (Mioli 1983, Gianturco 1986), oltre all'edizione completa delle musiche strumentali (McCrickard 1980). Nel decennio successivo sono stati stampati il catalogo tematico (Gianturco - McCrickard 1991) e le edizioni d'importanti cantate o serenate (Gianturco 1997b). Solo di recente è stata avviata la pubblicazione dell'*opera omnia*, che conta attualmente tre volumi: l'edizione della *Susanna* (Crowther 2002), del *Moro per amore* (Gianturco 2003a) e delle cantate sacre (McCrickard 2004a).

26] Simi 2004, 937-939, annuncia che il documento notarile, redatto nel 1706, «verrà reso noto prossimamente nella sua interezza» e segnala che fra i 50 manoscritti stradelliani, «rilegati in pelle e quasi tutti numerati sulla copertina e cartulati», s'individuano «gli oratori *Ester liberatrice*, *San Giovanni*, *San Giovanni Crisostomo*, *La Susanna*, le opere *La forza dell'amor paterno*, *Le gare dell'amor eroico*, *Doriclea*, *Moro per amore*, *Il Biente*, ovvero *la Laurinda*, le cantate e accademie *Circe senza Amore*, *Armida o Accademia d'amore*, *La Circe*, *D'amore o fingere*, *La gelosia*, *La fortuna*, *Il barccheggio*, *Cantate di Natale*, *Madrigali a 3-5 voci*, *Prologhi e intermedii*, *Serenata a 5 violini e Sinfonie*, e altre cantate».

COMPOSIZIONI DRAMMATICHE: CANTATE, ACCADEMIE E SERENATE

Nella seconda metà del Seicento la cantata è il genere vocale da camera più diffuso e il repertorio cantatistico composto da Stradella è senz'altro uno dei più ampi fra quelli coevi, superato solo a fine secolo da quello di Alessandro Scarlatti.²⁷ Se la quantità di composizioni da lui intonate ha contribuito all'affermazione del genere, la sua cifra stilistica ne ha determinato il progressivo perfezionamento, ravvisabile soprattutto nell'ampliamento dell'impostazione drammatica, nell'aumento della componente espressiva e nell'utilizzo di un organico strumentale insolitamente ampio, oltre che vario. Insieme a Carissimi, a Marazzoli e a Cesti, Stradella è dunque uno degli anelli fondamentali per comprendere i caratteri e i significati di questo genere musicale, e in modo particolare i suoi sviluppi in area romana; tuttavia, poiché lo studio del repertorio cantatistico seicentesco non ha ancora prodotto contributi generali di riferimento, è difficile collocare in modo preciso, e non solo generico, la produzione stradelliana nel panorama compositivo coevo.²⁸

Tale repertorio, fra l'altro, per l'ambiguità terminologica tipica del Seicento, comprende diverse tipologie compositive, a volte definite solo genericamente "cantate", e altre volte denominate in

27] Cfr. C. Gottwald, «Kantate», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 1994-, *Sachteil*, IV, 1994, 1709-1715.

28] Attualmente esistono solo studi sulle cantate di singoli compositori. Fra i contributi che si riferiscono a musicisti attivi a Roma, cfr. D.L. Burrows, *The Cantatas of Antonio Cesti*, Ph.D. Diss., Brandies University, Ann Arbor, UMI, 1961; G. Rose, *The Cantatas of Giacomo Carissimi*, «Musical Quarterly» XLVIII (1962), 204-215; C. Timms, *The Chamber Duets of Agostino Steffani (1654-1728): with Transcriptions and Catalogue*, Diss., University of London, 1977; M. Camera, *Le cantate a voce sola di Domenico Marazzoli*, Tesi di laurea in musicologia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale dell'Università di Pavia (Cremona), a.a. 1987-1988; A. Nigito, *Le cantate di Bernardo Pasquini (1637-1710): edizione critica*, Tesi di laurea in musicologia, Università di Pavia, a.a. 1999-2000; P. Mechelli, *Giovanni Filippo Apolloni: riflessioni sui testi per le cantate di Cesti* e S. Dieci, *Le cantate da camera di Cesti*, in M.T. Dellaborra (a c. di), *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo*, Firenze, Olschki, 2003, 227-271 e 273-290. Segnalo infine che Arnaldo Morelli è recentemente intervenuto al convegno "Musica e drammaturgia a Roma al tempo di Carissimi", Parma 26-27 aprile 2005, con una relazione intitolata *La cantata romana del Seicento: questioni di trasmissione e di funzione*.

modo più specifico “serenate” o “accademie”. Senza voler classificare il repertorio in rigide griglie è però utile sapere ciò che s’intendeva grosso modo con questi termini e, a proposito di cantata, è d’obbligo citare una definizione elaborata da Giovan Mario Crescimbeni all’inizio del Settecento, quando scrive che

s’introdussero per la musica certe altre maniere di poesia che comunemente oggimai si chiaman *cantate*, le quali sono composte di versi e versetti rimati senza legge, con mescolamento d’arie, e talora ad una voce, talora a più; e se ne sono fatte e fanno anche miste di drammatico e di narrativo. Questa sorta di poesia è invenzione del secolo XVII.²⁹

Nella produzione di Stradella vi sono almeno 145 composizioni che rientrano in una descrizione di questo tipo e altre 90 sono di attribuzione ancora incerta: d’altronde, in un repertorio così vasto e quasi del tutto manoscritto, il problema della paternità delle musiche non è semplice da affrontare.³⁰ Si pensi che prima dell’Ottocento soltanto una cantata stradelliana ebbe il privilegio di essere stampata (*Pria di punir, crudele*).³¹ In compenso, altre ebbero la fortuna di essere copiate in numerose raccolte manoscritte: eclatanti sono i casi dei brani *Sopra un’eccelsa torre* (18 copie) e *Chi dirà che nel veleno* (23 copie).³²

Purtroppo, la circolazione manoscritta, oltre a non risolvere i problemi di attribuzione, tantomeno permette, il più delle volte, di chiarire datazioni, cronologie, destinazioni e committenze. Per far fronte a tale limite, si è spesso fatto ricorso a riferimenti geografici interni ai testi, quando presenti, e si è valutata la provenienza del poeta, se noto, per individuare almeno ipoteticamente il periodo compositivo.³³ Con questo criterio sono stati attribuiti al periodo romano di Stradella i bra-

29] G.M. Crescimbeni, *Commentari intorno alla sua istoria della volgar poesia*, Roma, De Rossi, 1702-1711, vol. I (1702), 240.

30] Il catalogo tematico Gianturco - McCrickard 1991 sarebbe stato decisamente più utile se avesse previsto, per ogni composizione, un campo con la relativa bibliografia, con la collocazione dei libretti, con le fonti e i motivi in base ai quali alcuni brani siano ritenuti di attribuzione dubbia o errata. A proposito di alcune fonti spurie vi è qualche accenno in Jander 1969b, 5-6.

31] Pubblicata in *Armonia di Pindo. Cantate da camera a voce sola di diversi eccellenti autori*, Milano, Vigoni, 1712.

32] Cfr. Gianturco - McCrickard 1991, 49 e 59.

33] Cfr. Gianturco 1994, 81-82, e Mioli 1983.

ni in cui si cita il Tevere (*L'avviso al Tebro giunto, Dove il Tebro famoso, Dalle sponde del Tebro*),³⁴ piazza di Spagna (*Fra quest'ombre*) e i sette colli (*Trionfate, invitti colli, Che speranza aver si può*), e quelli basati su testi di Giovanni Filippo Apolloni (*M'è venuto a fastidio, Il più tenero affetto, Sopra un'eccelesa torre*), di Sebastiano Baldini (*Il Damone, Lo schiavo liberato, Il duello, Io rimango stordito, Son pur dolci le ferite, Sopra candido foglio*),³⁵ di Pompeo Figari (*Crudo mar, Esule dalle sfere*), o del cardinale Benedetto Pamphili (*Alle selve, agli studi*). Tali criteri sono tuttavia parzialmente invalidati dal fatto che anche nel repertorio cantatistico, come in quello madrigalistico, gli stessi testi, pur con minore frequenza, sono talvolta intonati da più compositori, allentando così il rapporto tra il singolo compositore e i versi da lui musicati.³⁶ Più attendibili e informative sono le indagini filologiche e paleografiche sui manoscritti, che permettono in alcuni casi di individuare i copisti, il periodo di compilazione dei codici e la loro provenienza geografica, a volte coincidente con il luogo di produzione delle musiche stesse.³⁷

Rispetto alle cantate a voce sola e basso continuo, appare meno problematica la datazione di un altro gruppo di musiche stradelliane, quelle indicate nei manoscritti come *serenate* o *accademie* e generalmente accompagnate da un organico strumentale di media consistenza. Sempre Crescimbeni, riferendosi alle *serenate*, spiega che

sí fatte cantate, quando si mettono al pubblico e sogliono farsi di notte tempo, si dicono *serenate* e molte ne abbiamo ascoltate che sono fatte con somma magnificenza e splendore dagli ambasciatori e da altri principi e personaggi di questa gran corte.³⁸

34] La cantata *Dalle sponde del Tebro* parla in realtà di una persona che lascia Roma.

35] Recentemente è stato licenziato un volume dedicato a Sebastiano Baldini: G. Morelli (a c. di), *Le poesie per musica nei codici della Biblioteca Apostolica Vaticana. Incipitario e fonti musicali*, Roma, Ibimus, 2000.

36] Ad esempio i versi «Piangete, occhi dolenti», che Stradella intona in duplice forma (di cantata a due voci e di madrigale), sono musicati anche da Cavalli (in un'aria di Climene dell'*Egisto*) e da Scarlatti in veste di "lettera amorosa". Tuttavia, quelle che dall'*incipit* possono sembrare composizioni sullo stesso testo, sono talvolta basate su testi diversi, come il caso della cantata *Dalle sponde del Tebro* composta da Pasqualini e da Stradella (malgrado in Speck 2003, 373, si legga il contrario).

37] Un lavoro di questo tipo è stato avviato da Jander 1969b, ma non è stato più ripreso e approfondito seriamente.

38] G.M. Crescimbeni, *op. cit.*, vol. I (1702), 241.

Le serenate sono dunque composizioni da eseguirsi di sera (da cui il termine) o addirittura «notte tempo», all'aperto (ovvero a cielo «sereno», da cui forse il secondo significato del termine), e soprattutto hanno una destinazione pubblica e celebrativa. La presenza di un'occasione specifica, a volte documentata autonomamente, permette di individuare elementi utili a contestualizzare alcune opere. Così è avvenuto per diverse serenate stradeliane di cui ho già accennato: ricordo, per esempio, che di alcune composizioni come la *Circe*, il *Barcheggio*, il *Duello* ed *Ecco Amore che altero risplende*, si conosce con buona certezza anche il giorno in cui furono eseguite e di altre due – *Sciogliete in dolci nodi* e *Se del pianeta ardente* – si presume che siano state composte a Torino in onore della reggente sabauda Maria Giovanna Battista di Nemours.

La serenata, avendo spesso una destinazione celebrativa, doveva probabilmente suscitare nel pubblico un effetto proporzionale all'importanza dell'evento o funzionale al ruolo che doveva svolgere nei festeggiamenti. A ciò si deve l'ampiezza della composizione e la presenza di un organico di medie dimensioni, che supera talvolta l'accompagnamento dei soli violini col continuo e si avvale di nuove tipologie di orchestrazione, le stesse che porteranno a sviluppare la tecnica del concerto grosso: penso al *Damone*, all'*Accademia d'amore*, allo *Schiavo liberato* e ad altre serenate (*Chi resiste al dio bendato*, *Qual prodigio è ch'io miri?*, *Vola, vola in altri petti*). L'impiego di un ampio organico può naturalmente dipendere anche dalle esigenze della committenza: alcuni brani, per essere eseguiti all'aperto, devono raggiungere un volume sonoro sufficientemente elevato.

Il termine «accademia» fa riferimento a composizioni molto affini alle serenate, sia per ampiezza che per organico, ma ciò che cambia in questo caso è la destinazione e di conseguenza il soggetto rappresentato, spesso di tipo moraleggiante. Il termine stesso fa riferimento al contesto delle associazioni di origine rinascimentale deputate alla riflessione e alla discussione intellettuale, oltre che alla produzione e all'ascolto di musica «impegnata»: nelle accademie musicali si sfrutta di fatto la dialogicità teatrale per mettere in scena un dibattito concettuale fra allegorie, entità per-

sonificate, o un piccolo dramma con un chiaro messaggio etico-filosofico.³⁹

La vaghezza e la flessibilità, che caratterizzano l'uso seicentesco di termini come "cantata", "serenata" e "accademia", sono facilmente riscontrabili anche nel solo repertorio stradelliano. Alcuni di questi termini compaiono perfino contestualmente, come nelle partiture del *Barcheggio* («cantata o serenata») e dello *Schiavo liberato* («accademia o serenata»). In altri casi vi è una divergenza tra fonti letterarie e fonti musicali: il *Damone*, per esempio, definito «serenata» nelle fonti poetiche, è chiamato «accademia» in partitura; oppure la *Circe*, che per il libretto è una «cantata», secondo il manoscritto musicale è invece un'«operetta», termine che sottolinea il carattere drammatico della composizione e che è avvalorato dalla presenza in partitura di didascalie sceniche.⁴⁰ Vi è infine il caso del brano *Infinite son le pene* indicato nel manoscritto come «cantata [...] fatta per serenata»: la seconda parte della didascalia esplicita in modo specifico la destinazione esecutiva del pezzo.⁴¹

Cantate a soggetto storico e mitologico

Fra le cantate a voce sola e basso continuo, oltre alle numerose composizioni a soggetto pastorale, in cui i vari Filli, Fileno, Clori, Eurillo, Eurilla danno voce alle loro pene d'amore, vi è un gruppo di quindici brani che mettono in scena personaggi storici e mitologici [TABELLA 1]:⁴² si tratta di una tipologia di cantate che, all'inizio del secolo, è stata definita «a soggetto» (*Sujetkantate*).⁴³ Tuttavia, se

39] Cfr. anche la voce "Kantate" in H.H. Eggebrecht (a c. di), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden, Steiner, 1995-.

40] Le indicazioni sceniche presenti in partitura, come nella copia del libretto, sono ad esempio: «Zeffiro dentro subito» e «Zeffiro esce fora». Cfr. l'edizione della *Circe* (Biagi Ravenni 1997).

41] Cfr. Jander 1962, I, 94-95. Per un'ampia discussione sull'etimologia del termine *serenata*, attraverso la citazione di passi coevi cfr., oltre al pionieristico Jander 1962, I, 85-95, M. Talbot, *Vivaldi's Serenatas: Long Cantatas of Short Opera?*, in L. Bianconi, G. Morelli (a c. di), *Antonio Vivaldi: Teatro musicale, cultura e società*, Firenze, Olshki, 1982, 67-96: 67-70.

42] L'attenzione su questo gruppo di cantate è stata già brevemente attirata da Mioli 1983 e da Roncaglia 1941-1942, 149.

43] Cfr. E. Schmitz, *Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts*, I: *Geschichte der weltlichen Solokantate*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914.

Titolo [personaggio]	Incipit [autore]	registro vocale	Sintesi
<i>Il Xerse</i>	Doppo aver soggiogato	T	Smette di combattere e rinuncia alle conquiste per amore di un albero in cui crede che sia nascosta una ninfa e infine muore.
<i>Il Germanico</i> [Giulio Cesare]	Figli, amici, Agrippina	S	Cesare morente chiede di vendicare la sua morte.
Solimano	A difender le mura		Argillano, desideroso di riscattarsi, combatte da eroe e uccide il giovinetto Lesbino, paggio di Solimano.
<i>Il Seneca</i>	Se Nerone lo vuole	S	Si suicida per volere di Nerone.
<i>La morte di Seneca</i>	Se Nerone mi vuol morto	B	Si suicida per volere di Nerone.
<i>Il Nerone</i>	Sopra un'eccelsa torre [G.F. Apolloni]	B	Si compiace mentre Roma brucia.
[Belisario]	Pietà di Belisario	T	Il generale bizantino si lamenta delle ingiustizie subite dal suo imperatore, Giustiniano.
<i>Il Belisario</i>	Privo delle sue luci	S	Mentre muore impreca contro Teodora, Tesifone e Giustiniano.
<i>Il Tiberio</i>	Son principe, son re [G.F. Apolloni]	S	Decide di uccidere Seiano.
<i>Il Marc' Antonio</i>	Già le spade nemiche	B	Morendo, si congeda da Cleopatra.
<i>L'Arianna</i>	Ferma, ferma il corso	S	Implora Teseo di non abbandonarla.
<i>La Medea</i>	Già languiva la notte	S	Si lamenta della perdita di Glasone.
[Orfeo]	Fuor della stigia sponda	S	Mentre fugge dagl'Inferi con Euridice.
[Elena di Troia]	Ecco chi già nell'Asia	S	Si pente delle sue azioni.
<i>Il Mida</i>	Voi che avaro desio	S	Cerca di fermare la sua mano, che tramuta in oro tutto ciò che tocca, rischiando di farlo morire di fame.

TABELLA 1 Cantate storiche e cantate mitologiche.

quelle di argomento mitologico si ricollegano in qualche modo alla tradizione dei lamenti e dell'opera di inizio secolo (Arianna, Orfeo, Medea), più singolare e interessante è la presenza nel catalogo stradelliano di dieci composizioni basate su personaggi storici, ben noti al dramma per musica veneziano della metà del Seicento.⁴⁴ Penso al nutrito repertorio librettistico, basato su soggetti storici, che, fiorito a Venezia, è successivamente importato a Roma e rappresentato proprio nel teatro in cui Stradella lavorò per qualche anno, il Tordinona: repertorio librettistico che il compositore, come vedremo, sfruttò anche per le due opere allestite a Genova (1678-1679), la *Forza dell'amor eroico* e le *Garre dell'amor paterno*.

Una tale quantità di cantate storiche nella produzione di uno stesso compositore è un fatto abbastanza unico nella seconda

⁴⁴ Cfr. P. Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990, 188-205.

metà del Seicento, vale a dire prima di Scarlatti, di Pergolesi e di Durante. La presenza, nel repertorio vocale da camera, di personaggi realmente esistiti non è certamente una novità – ricordo alcune composizioni di Luigi Rossi (i lamenti di *Mustafà e Bajazet*, di *Zaida mora*, della *Regina di Svezia*), altre di Marco Marazzoli (i lamenti di *Cleopatra* e di *Artemisia*), di Alessandro Melani (*La libertà di Roma*) e altre ancora sulla storia delle regine inglesi (*Lamento e morte di Maria Stuarda* di Giacomo Carissimi e il *Lamento della regina di Inghilterra* di Antonio Bertali) – ma si tratta pur sempre di un massimo di tre o quattro cantate per ciascun compositore, mai di un gruppo così compatto come quello messo in musica da Stradella. Inoltre, mentre le cantate coeve appena citate sono, nella maggior parte dei casi, lamenti femminili, gli otto protagonisti delle composizioni stradelliane sono tutti personaggi maschili, e in gran parte derivati dalla storia romana (tranne Xerse, Belisario e Solimano),⁴⁵ l'ambito storico che di fatto dominava la programmazione dei teatri veneziani. Tra l'altro, alcuni di questi personaggi appartengono alle medesime vicende, come il caso di Seneca e Nerone e quello di Tiberio e Cesare (*Il Germanico*). Chaikin, nel suo studio sulle cantate stradelliane a voce sola, ha messo in evidenza come molti di questi brani siano stati copiati in un manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi (Res. Vm7.639) e ha avanzato l'ipotesi che potrebbero essere nati su commissione di un mecenate specifico.⁴⁶

A differenza del repertorio precedente, le cantate storiche e mitologiche di Stradella non fanno tutte riferimento alla tipologia drammatico-musicale del lamento. Sono molti i monologhi pronunciati in punto di morte – quello di Xerse, di Cesare, di Seneca, di Belisario e di Marc'Antonio – ma la cantata di Apolloni dedicata a Nerone (*Sopra un'eccelsa torre*) mette in scena l'imperatore che, dall'alto di una torre, si gode lo spettacolo di Roma che brucia, dopo averla incendiata (così insinuano le dicerie riportate da Tacito, *Annales*, xv, 38-39). Proprio *Nerone*,

45] Anche Bernardo Pasquini compose una cantata sullo stesso soggetto, intitolata *L'ombra di Solimano*. Cfr. A. Nigito, *op. cit.*

46] Cfr. Chaikin 1975, 110.

una delle cantate stradelliane che fra Sette e Ottocento hanno avuto maggior diffusione sia manoscritta che a stampa,⁴⁷ ben esemplifica una tipologia formale ricorrente nel repertorio cantatistico stradelliano e coevo: è quella che Chaikin chiama «*refrain* cantata».⁴⁸ Si tratta di una composizione vocale sistematicamente intercalata da un verso-*refrain* che si ripropone con la stessa musica in alcuni punti del decorso drammatico, ribadendo il nucleo poetico del testo e il polo tonale principale del brano. Il ritornello di *Nerone*, «Claudio rida e Roma avampi!», sintetizza in forma di slogan il concetto centrale della scena, descritto più ampiamente nei versi che precedono la sua prima esposizione:

sol di gioia tutt'ebro,
alle lagrime altrui Claudio ridea
e con superbo scherno,
moltiplicando ai miseri l'affanno,
queste voci spargea l'empio tiranno:
«Claudio rida e Roma avampi».

Il tono sarcastico di questi versi è musicato in una sezione in stile recitativo che scivola gradualmente in un arioso e sfrutta il virtuosismo a salti, tipico del registro di basso, per rendere viva sul piano musicale l'idea del potere tirannico e spietato di Nerone.⁴⁹ L'intonazione dei versi riportati («e con superbo scherno [...] empio tiranno») è caratterizzata da una serie di linee vocali costantemente discendenti in forma spezzata, attraverso salti di varia ampiezza all'acuto e al grave [ESEMPIO 1]. Questo tipo di scrittura e la continua variazione dei moduli ritmici, suggerendo la sensazione di una voce che domina perfettamente l'intero registro vocale e le possibilità metriche della declamazione, descrivono indirettamente il piglio e la determinazione del tiranno. La scelta del registro di basso, spesso usato per mettere in musica personaggi infernali, era

47] Il testo di Apolloni fu intonato anche da Antonio Cesti. Cfr. P. Mechelli, *op. cit.*, 240-243.

48] Chaikin 1975, 38-60.

49] Ho trascritto gli esempi della cantata *Il Nerone* e della successiva, *Il Seneca*, dal facsimile del manoscritto (cfr. Gianturco 1986, 93-98 e 38-48).

e con su-per-bo scher-no mol-ti-pi-can-do ai mi-se-ri l'af-fanno queste

vo - cispargea l'em-pio, l'em-pio ti ran no, que-ste vo-ci spargea l'em -

pio, l'em-pio ti-ran - no, l'em - pio ti-ran - no

ESEMPIO 1 *Il Nerone* («Sopra un'eccelsa torre»): arioso alla fine del primo recitativo.

in questo caso d'obbligo, tanto più che, nella cantata in esame, Nerone è paragonato a Plutone, Roma agli Inferi e il Tevere all'Acheronte.

Concluso l'arioso, prima che Nerone prenda la parola, compare per la prima volta l'intonazione del *refrain*, che, nel tono esortativo del verso, ha tutta l'aria di essere una voce fuori campo, non appartenendo né al piano del narratore, né a quello del discorso diretto. La musica del ritornello, per sottolineare la contrapposizione fra due situazioni opposte – il godimento di Nerone e il crollo della città – alterna due stili musicali differenti: mentre la proposizione «Claudio rida» è intonata su un breve melisma in forma d'arco,⁵⁰ nello spazio modesto di una sesta, quella successiva, «e Roma avampi», è invece musicata su una linea sillabica, discendente, spezzata da ampi salti e pause, nell'intento di produrre un effetto ritmico incalzante [ESEMPIO 2].

Stradella, a differenza di Carissimi, non basa le sue cantate su strutture musicali prevalentemente strofiche, ma su altri principi

50] P. Mechelli, *op. cit.*, 241n, nota che anche Cesti, come Stradella, scrive un melisma nell'intonazione del *refrain*, ma non sottolinea che, il secondo collocandolo su «rida», anziché su «Claudio» (come il primo), imita con singolare efficacia teatrale il suono prodotto dalle risate di Nerone.

Clau-diori da, Clau-dio ri da e Ro-ma, e Ro-ma_a-vam-pi_e

Ro-ma, e Ro-ma_a-vam-pi. Clau-dio ri da, Clau-dio ri da, e

Ro-ma, e Ro-ma_a-vam-pi_e Ro-ma, e Ro-ma_a-vam-pi, e Ro-ma, e Ro-ma_a-vam-pi.

ESEMPIO 2 *Il Nerone* («Sopra un'eccelesse torre»): «Claudio rida e Roma avampi» (verso-refrain).

formali: o le organizza attorno a versi-*refrain*, come la cantata *Nerone*, oppure, nella maggior parte dei casi e in linea con la tendenza compositiva coeva, costruisce ampi brani in forma *durchkomponiert* (senza sezioni che si ripetono) a partire da singoli testi e da singole strutture drammatiche.⁵¹ Una poetica di questo tipo, in cui è la situazione drammatica del testo a determinare di volta in volta la successione di recitativi e di arie, ben si adatta a mettere in musica versi teatrali che danno voce a soggetti già noti nel repertorio operistico, come quelli storici e mitologici. Fra le cantate stradelliane basate su una forma musicale *durchkomponiert* vi è uno dei due componimenti dedicati al suicidio di Seneca (*Se Nerone lo vuole*), preteso dallo stesso Nerone, che accusò il filosofo di aver partecipato alla congiura dei Pisoni contro di lui. Buona parte del testo e dell'intonazione riflettono la fermezza stoica con cui Seneca affronta il suo fatale destino: egli continua a ripetere «non pavento quest'ora», «non mi duole / la mia tragica sorte», e sottolinea come «sotto un mal precipe la morte / primo giorno è di

⁵¹ *Ivi*, 38-40.

vita», ovvero come il suicidio possa essere un'ancora di salvezza di fronte alla perdita di libertà sociale, politica e morale, imposta dal potere. È da questo punto di vista che Seneca interpreta la crudele richiesta di suicidio, da parte di Nerone, non tanto come un gesto di sdegno o di rabbia dell'imperatore, quanto invece di pietà, perché, come dice il filosofo, il sovrano «sa che più d'ogni strazio odio il suo regno», ovvero il disprezzo per il suo governo supera ogni tormento. L'intonazione di quest'ultimo verso sottolinea efficacemente i due principali poli emotivi: una linea vocale discendente, in prevalenza di gradi congiunti, con frequenti appoggiature e intervalli di settima con il basso, caratterizza musicalmente l'idea del tormento, mentre il senso di odio per il governo di Nerone è reso attraverso una melodia continuamente spezzata da ampi salti della voce.

In un intervento successivo, «Oggi che le ruine», dopo l'iniziale senso di quiete dato da un recitativo su basso tenuto [ESEMPIO 3], l'intonazione si libera in un arioso contrappuntistico,⁵² con salti e sincopi, che enfatizza drammaticamente la concitazione di Seneca mentre afferma la sua superiorità emotiva e spirituale rispetto alla collera e alla violenza dell'imperatore («maggior della sua rabbia è la mia gioia»). La diretta conseguenza di questo stato d'animo si realizza nell'aria seguente («Con ciglio asciutto»), di nuovo in tempo ternario: l'avvio dal tono equilibrato e solenne, dovuto a movimenti melodici speculari, bilanciati, e ad un ritmo scandito da minime continuamente ribattute, allude con grande efficacia teatrale alla stoica fermezza con cui Seneca affronta psicologicamente l'idea del proprio suicidio. Tale concetto è poi ribadito, con lo stesso stile e con lo stessa struttura musicale nella seconda strofa dell'aria, che riconferma la distanza emotiva del filosofo dall'idea della morte («Di sì gran scempio / non mi lamento»).

[52] "Arioso" è il termine con cui oggi si indicano le sezioni di recitativo che, soprattutto nella musica teatrale della seconda metà del Seicento, spesso abbandonano l'andamento declamatorio per assumere caratteristiche ritmiche, melodiche e armoniche più simili allo stile di un'aria. Tuttavia il termine coevo con cui ci si riferiva a queste sezioni era quello di "cavata", ovvero di passo estratto dal normale contesto recitativo. Cfr. P. Fabbri, *Istituti metrici e formali*, in L. Bianconi, G. Pestelli (a c. di), *Storia dell'opera italiana*, vol. VI, *Teorie e tecniche: immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, 163-233: 182-185.

Og-gi che le ru-i-ne mar-che son d'in-no-cen-za non è la vi-o-

ten-za che Ne-ro-ne mi fa ca-gion di no-ia: mag-gior del-la sua rab-bia è

la mia gio-ia, è la mia gio-ia, mag-gior del-la sua rab-bia è la mia gio-ia, è

la mia gio-ia, è la mia gio-ia. Con ci-glio, a-sciut-to e sen-za

pian-to io mi do van-to di ver-sar tut-to quan-t'ho nel-le mie ve-ne

ESEMPIO 3 *Il Seneca* ("Se Nerone lo vuole"): «Oggi che le ruine» (recit.) e «Con ciglio asciutto» (aria).

La cantata che mette in scena i lamenti di Arianna abbandonata da Teseo (*Ferma, ferma il corso*), soggetto drammatico-musicale di monteverdiana memoria, ha caratteristiche che la rendono insolita nel repertorio cantatistico stradelliano, complici, fra altri fattori, la particolare lunghezza del testo (un'ottantina di versi), l'estremo virtuosismo e l'ampiezza dell'ambito vocale (Do₃-Re₅),⁵³

⁵³] Per la nomenclatura delle note facciamo riferimento alla convenzione invalsa d'indicare con pedice numerico l'ottava in cui si trova il suono: fissato il Do centrale in Do₃, le ottave più gravi sono contrassegnate da numeri inferiori al 3 e quelle più acute da numeri superiori.

tutte peculiarità che inducono a sospettare fosse destinata ad un interprete preciso, con determinate abilità vocali. Del resto, da una lettera di Stradella a Polo Michiel, si apprende che il compositore, come altri musicisti, usava informarsi presso i mecenati sulle peculiarità che doveva avere la composizione commissionata e sul cantante che eventualmente l'avrebbe eseguita: nella lettera chiede appunto al veneziano «se vuole ariette o cantate da cammera, longhe, bizzarre o pur malinconiche, se chi le deve cantare ha disposizione, se va in alto, che corde ha, in che voce» (Genova, 11 giugno 1678).⁵⁴

Le parti virtuosistiche della cantata dedicata ad *Arianna* fanno spesso riferimento ad un idioma compositivo di tipo strumentale, essendo il brano particolarmente ricco di arie di furore. «Vincerò di tua fierezza» è l'esempio di un'aria molto lunga preceduta da un'ampia introduzione strumentale che si trova con frequenza in serenate o in cantate di ampio organico (e con più personaggi), ma di rado in cantate a voce sola e basso continuo.⁵⁵ Poco comune, in quest'ultimo tipo di brani, è anche il livello di virtuosismo del tutto esasperato, raggiunto dalla parte vocale di quest'aria in corrispondenza della parola «furor». Un senso di tensione gradualmente crescente è costruito sugli ultimi due versi della quartina («e soggetta al mio furor / d'un crudel sarà l'asprezza»). La voce, inizialmente intonata su un'incalzante progressione ascendente di crome [ESEMPIO 4],⁵⁶ raggiunta la massima altezza sulla parola «furor» (Si₄), si libera in un lungo melisma rapidissimo (semicrome), accompagnato da un basso passeggiato (prima di crome e poi di semicrome), che asseconda omoritmicamente la parte vocale in un vorticoso movimento melodico, finché quest'ultima tocca la nota più acuta dell'aria (Re₅) e poi precipita.

In un'altra aria della cantata Stradella impiega, in corrispondenza della seconda strofa, un'elaborata scrittura musicale per intonare i seguenti versi: «ed in flebile tempesta / fa naufragio fune-

⁵⁴] Gianturco 1994, 282.

⁵⁵] Chaikin 1975, 27-30, utilizza *Vincerò di tua fierezza* come esempio di un'aria basata sulla forma ABB' con un percorso armonico che modula, non a una, ma a due tonalità relative (nelle sezioni B e B'), forma che secondo Jander 1962, I, 176, si troverebbe soprattutto nei brani più lunghi.

⁵⁶] Gli esempi sono ricavati da Chaikin 1975, 257-273.

e sog-get-ta_al mio fu - ror d'un cru-del, d'un cru - del sa-rà l'a-sprez-za

e soggetta, esog-getta, al mio fu-ror

d'un crudel sa-rà l'a-sprez - za

ESEMPIO 4 *Arianna* («Ferma, ferma il corso»): «Vincerò di tua fierezza» (aria).

bre il mio decoro». Il passo musicale è caratterizzato da una presenza massiccia di intervalli semitonali, sia diatonici che cromatici, di sincopi e ritardi, convenzionalmente impiegati nella prassi compositiva dell'epoca per connotare la sezione patetica di un testo [ESEMPIO 5]. Ma qui il compositore va oltre: sulle parole «fa naufragio funebre» costruisce una melodia vocale che precipita dall'alto su intervalli sempre più piccoli, facendo addirittura seguire ad un intervallo di terza uno cromatico. L'eccentricità di questo espediente riflette musicalmente l'idea di un collasso vocale incontrollato che si arresta maldestramente su «funébre» (notare lo slittamento dell'accento tonico) e suggerisce con grande efficacia, insieme ad un basso continuamente oscillante sulle stesse note, il concetto di un tragico naufragio.

L'idioma strumentale caratterizza, nella stessa cantata, anche l'aria «Esangue, insepolto», che a differenza della precedente («Vin-

ed in fle bi le tem-pe sta fa nau-fra gio fu-ne

bre il mio, il mio de co -(ro).

ESEMPIO 5 *Arianna* («Ferma, ferma il corso»): «Esangue, insepolto» (aria).

cerò di tua fierezza»), è in stile di danza: su un celere ritmo ternario (3/8), la voce ribatte in senso ascendente e discendente i gradi della triade di Re maggiore, mentre il basso strumentale esegue rapide figurazioni ostinate, tipiche dello stile concitato.⁵⁷ Arianna, alla fine del lungo lamento, esprime il suo sdegno contro Teseo augurandosi che la sua stupida testa rimanga insepolta, alla mercé di animali feroci: il brillante carattere di danza scelto da Stradella per quest'aria sembra sottolineare il senso di piacere che la donna ricava proprio dall'idea che colui che le causò dolore possa andare incontro a una fine cruenta, unica possibilità che potrebbe riscattarla.

Il *Damone* e una "scenarista" d'eccezione: Cristina di Svezia

La serenata di Stradella intitolata il *Damone* nasce da un'idea e da un canovaccio concepito da Cristina di Svezia:⁵⁸ Carolyn Gianturco ha ricostruito il processo creativo della composizione, dallo scenario della regina alla redazione poetica di Sebastia-

⁵⁷] Esempio ricavato da Chaikin 1975, 257-273.

⁵⁸] Sul mecenatismo musicale della regina svedese cfr. *Cristina e la musica* 1998.

no Baldini, fino all'intonazione di Stradella.⁵⁹ L'esistenza del canovaccio "reale" è nota dagli anni Sessanta del Novecento, quando Sven Stolpe intuisce che alcuni documenti manoscritti di Cristina, già segnalati da precedenti studiosi,⁶⁰ riguardano tutti la medesima «serenata», ma non chiarisce l'ordine cronologico dei documenti e quindi neppure la successione delle redazioni poetiche.⁶¹ Gianturco ha riconosciuto in questa «serenata» lo scenario della composizione stradelliana e ha ricostruito il percorso di origine dei versi, mettendo in evidenza come molte scelte musicali ed esecutive dipendessero da precise indicazioni della regina.

L'idea iniziale di Cristina è quella di concepire una «serenata a cinque voci» (per «due soprani, contralto, tenore e basso, accompagnati con li soliti instrumenti, e sinfonia») in cui la rappresentazione di due amanti, Clori e Damone, sia solo un pretesto per disquisire sull'amore, come avviene nella parte centrale della composizione. La regina infatti prescrive:

finita la sinfonia si canta a tre voci pari, delle quali il tenore dice che per viver felici bisogna fuggir l'amore. Il contralto risponde che per esser felici bisogna seguir l'amore. Il basso dice che l'amore, come la morte, non si può fuggire; che è saggio chi lo fugge, ma che è fortunato chi da lui non resta preso e vinto; che non si ama per elezione ma per destino.⁶²

59] Cfr. Gianturco 1998a (questo contributo rende superato quello che si legge, a proposito del *Damone*, in Gianturco 1994, 108-111).

60] L'esistenza di questi documenti fu inizialmente segnalata da J.W. von Arckenholtz, *op. cit.*, vol. IV (1760), 414-416, che considerava le varie versioni del canovaccio come testi differenti («un dialogue et en deux sérénades»). Nel 1881 un certo Westzynthius, catalogando i volumi contenenti i manoscritti di Cristina conservati a Montpellier, pur non rendendosi anch'egli conto che i vari fogli riguardavano uno stesso componimento, distinse il contenuto dei testi in modo più preciso (scenario, organico vocale per madrigali e sinfonia, due copie con scenario e organico vocale). Infine, l'intuizione fondamentale fu di S. Stolpe, *Kristina-Studier*, Uppsala, Almqvist & Wiksells Boktryckery, 1959, 203-212, che trascrisse lo scenario (pubblicato in traduzione inglese anche da T.E. Griffin, *The Late Baroque Serenata in Rome and Naples: a Documentary Study with Emphasis on Alessandro Scarlatti*, Ann Arbor, UMI, 1983, 62-66).

61] Cfr. Gianturco 1998a, 56-57.

62] J.W. von Arckenholtz, *op. cit.*, vol. IV, 416 (cit. con qualche variante in Gianturco 1998a, 51).

Infine, nel canovaccio predisposto da Cristina, come sottolinea Franco Piperno, «arie, duetti e terzetti vengono progettati con precisa, ancorché lessicalmente circoscritta indicazione dell'area affettiva di pertinenza». ⁶³ A questo proposito nello scenario si legge:

la serenata deve esser composta: d'una cantata tenera e patetica a due soprani; [da] un'altra cantata a voci pari dell'istesso stile; di tre recitativi, che fanno Clori e Damone e il basso ognuno per sé, in stile tenero e patetico; [da] una cantata a dui soprani e un basso. Si finisce tutta la serenata con un madrigale patetico cantato sopra la lira e la viola sola. Tutti i recitativi si devono cantar sopra la lira e la viola sola. ⁶⁴

In una versione successiva Cristina decide che la discussione, in difesa e contro l'amore, debba avvenire fra gli amanti e le personificazioni di Amore, Tempo e Fortuna «inanzi al tribunal della Ragione», precisando che «il soggetto di questa serenata è tolto da una canzone del Petrarca» («Quel'antiquo mio dolce empio signore»), la quale – aggiunge – è bene venga letta anche dal compositore in modo che «sappia valersi de' pensieri e nobilitarli meglio». ⁶⁵

Lo scenario è messo in versi da Baldini in un testo che ci è pervenuto in sei versioni manoscritte, alcune rivedute e annotate da Cristina stessa, che alla fine sembra soddisfatta del lavoro. Tuttavia, rispetto all'ultima redazione dello scenario, il testo poetico di Baldini non presenta personaggi allegorici, ma ripristina il dialogo fra i tre cantanti anonimi del primo canovaccio (contralto, tenore e basso) e presenta un ordine d'interventi parzialmente differente in rapporto a quello previsto dalla regina. Una copia manoscritta del testo, che si suppone corrisponda all'ultima redazione, è intitolata *La forza delle stelle* e si trova in una raccolta di poesie di Baldini datata 1673, lo stesso anno a partire dal quale Carlo Ambrogio Lonati lavora come direttore dell'orchestra d'archi di Cristina. È dunque possibile che l'indicazione su una delle copie del testo – in base alla quale doveva essere consegnato «al signor Carlo Ambrogio, mio signor, subito, ma subito di grazia» ⁶⁶ – faccia riferimento proprio a Lonati: forse quest'ul-

⁶³] Piperno 1998, 107.

⁶⁴] J.W. von Arckenholtz, *op. cit.*, vol. IV, 416.

⁶⁵] Gianturco 1998a, 52-53.

⁶⁶] *Ivi*, 62.

timo fu inizialmente incaricato di metterla in musica oppure di recapitarla a Stradella, visto il vivo rapporto che intercorreva tra i due.

Di fatto l'unica composizione pervenuta basata sullo scenario di Cristina e sul testo di Baldini è quella di Stradella. Di quest'opera, fra l'altro, esistono due versioni parzialmente differenti sia nella musica sia nel testo: una a sette voci (conservata a Torino) e l'altra a cinque (conservata a Modena).⁶⁷ Delle due partiture, però, solo quella modenese intona fedelmente il testo poetico di Baldini e quindi il soggetto commissionato dalla regina.

Considerando il forte carattere didattico e riflessivo che emerge dagli scenari concepiti da Cristina, è assai probabile che la serenata fosse destinata ad essere eseguita in una delle riunioni della nuova Accademia Reale (vedi figura 7), che, da lei fondata nel 1656, a partire dal 1674 visse una rinnovata stagione culturale.⁶⁸ A differenza di altre accademie romane, quella di Cristina prevedeva un ampio spazio dedicato alla musica, come si legge anche nel relativo statuto:

Ogni accademia commincerà con una felicissima sinfonia dopo la quale si canterà la prima parte del componimento musicale e destinata per l'academia di quel giorno. Finita questa prima parte si fa la lezione academica, dopo la quale si canta la seconda parte della composizione e così finisce con la musica comme principio. Quando il componimento non sarà diviso in due parti si commincerà pure con la sinfonia e in tal caso si leggerà parimente dopo la sinfonia.⁶⁹

Pur essendo di soggetto amoroso, come fa notare Arnaldo Morelli, e quindi lontana dalle tematiche filosofiche, mitologiche e morali più frequentemente affrontate nelle accademie,⁷⁰ l'opera fu concepita fin dall'inizio come un dibattito concettuale che forse non poteva avere altra sede se non l'accademia. Per altro, anche sul frontespizio della partitura modenese che tramanda la composizione si parla proprio di «accademia».

⁶⁷] Cfr. Gianturco - McCrickard 1991, 76-82.

⁶⁸] Cfr. Piperno 1998, 105, e Morelli 1998, 333-334.

⁶⁹] Pubblicato per la prima volta da J.W. von Arckenholtz, *op. cit.*, vol. IV, 28-32; cfr. anche M.T. Acquaro Graziosi, *L'Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma, Palombi, 1991, 71-72 (con il titolo errato di *Costituzione del 1680*, cfr. Piperno 1998, 105).

⁷⁰] Cfr. Morelli 1998, 334.

È facile a questo punto il parallelo con un'altra accademia di Stradella di argomento amoroso: l'*Accademia d'amore* su versi di Giovanni Pietro Monesio.⁷¹ È un'ampia composizione in due parti, la prima più narrativa e la seconda più meditativa, che si conclude anch'essa, come il *Damone*, con un madrigale a cinque voci, il genere compositivo prediletto da Cristina di Svezia.⁷² Non si può dunque escludere che, fino a prova contraria, anche l'*Accademia d'amore* possa fare riferimento a una committenza romana della regina svedese.⁷³

Lo schiavo liberato, un omaggio a Tasso

La collaborazione di Stradella con Sebastiano Baldini si rinnova in occasione di un'altra serenata, *Lo schiavo liberato*, per quattro voci e concerto grosso, che rielabora poeticamente una delle vicende letterarie topiche della cultura seicentesca: l'epilogo della vicenda amorosa fra Armida e Rinaldo (*Gerusalemme liberata*, XVI canto). Il libretto della serenata, del quale possediamo anche una versione autografa,⁷⁴ prevede quattro interlocutori: Armida, Rinaldo e i suoi compagni d'armi, Carlo e Ubaldo. Nella prima parte si assiste ad una scena tra i due amanti che si scambiano tenezze, dichiarazioni e profferte amorose, mentre sono osservati di nascosto dagli amici di Rinaldo, impazienti di liberarlo dall'incantesimo di Armida e di ricondurlo alle sue responsabilità militari. Nella seconda parte, approfittando della momentanea assenza della maga, gli amici escono allo scoperto, destano Rinaldo dal mal d'amore e dalla «virtù che langue» e fuggono insieme a lui, scatenando la disperazione e le invettive di Armida: il lungo la-

71] Cfr. Ziino 1969 e Gianturco 1994, 104-108. Jander 1975 (ed. 1993, 212-213) avanza l'ipotesi che *L'Accademia d'amore* sia stato uno dei primi lavori fatti eseguire da Francesco II in un incontro dei Dissonanti, cenacolo intellettuale estense, e che abbia ispirato lo sperimentalismo orchestrale di altre accademie musicali modenesi.

72] Cfr. Morelli 1998, 336-337.

73] In Morelli 1998, 325n, si legge: «Nonostante che un discreto numero di composizioni stradelliane (prologhi, serenate, oratori, cantate, madrigali) possano avere una connessione con la regina di Svezia, il problema di un possibile rapporto diretto del compositore con Cristina resta ancora oggi aperto».

74] Il testo autografo attesta però una versione differente della serenata rispetto a quello intonato da Stradella.

mento finale di quest'ultima è il nucleo drammatico principale della composizione.

Il testo di Baldini è molto raffinato ed è caratterizzato da una grande varietà metrica: vi sono arie in quinari, senari, settenari, ottonari, novenari ed endecasillabi, e i versi, oltre che piani, sono spesso tronchi o sdruciolli. In particolare, nella seconda parte della serenata, vi sono quattro sezioni intonate da Stradella in stile recitativo, formate, come di consueto, da endecasillabi e settenari, sebbene i versi, anziché essere sciolti, come avviene di solito in queste circostanze, sono organizzati secondo un preciso schema strofico in terzine (aBC aBC cDD).⁷⁵ Un caso simile si trova in un intervento di Rinaldo («Se queste luci») composto da due quartine di endecasillabi e settenari a rima alternata (abaB cdcD): il compositore, in questo caso, non rimarca il legame strofico fra le due sezioni, ma intona la prima quartina in stile recitativo e la seconda in forma d'aria ABB'. La scelta di Stradella dipende forse dal fatto che appena prima era terminata un'aria di Armida ed era quindi necessario creare una pausa, con un recitativo, prima di un'altra aria.

Il momento culminante della composizione, come accennato, si trova verso la fine, quando Rinaldo e i compagni fuggono dalla residenza di Armida, provocando l'ira della maga. L'aria che corrisponde alla fuga dei tre personaggi («Volando al naviglio») è formata da quattro novenari che terminano tutti con un verbo («si corra», «n'atterrisca», «s'aborra», «assalisca»), forse per porre l'accento sul momento dell'azione. L'aria è infatti basata su una scrittura musicale che suggerisce l'idea di un rapido movimento: i versi sono intonati con uno stretto contrappunto imitativo a tre voci (in crome), che si estende per diverse misure.

Conseguenza di questo episodio è il lungo lamento di Armida, che si protrae per più di un terzo della composizione. Armida, come altre eroine epico-mitologiche sedotte e poi abbandonate (Arianna e Didone), si dispera al punto di mutare il suo dolore in una rabbia tanto intensa da provocarle un irrefrenabile desiderio di vendetta

⁷⁵ Cito gli incipit delle quattro sezioni strofiche: «Usciam dal varco, Ubaldo» (Carlo), «La fronte che d'usbergo» (Carlo), «Mirati in questo specchio» (Ubaldo), «Ah, fermati! E per dove» (Armida).

contro l'amante. La metamorfosi psicologica della maga è sapientemente suggerita dall'alternanza di recitativi, arie e ariosi, e di stili musicali differenti, che preparano l'esecuzione di una grande aria di furore «concertata con il concerto grosso», quella con cui Armida conclude platealmente il suo intervento ed esce definitivamente di scena. L'aspetto interessante e suggestivo di quest'aria, composta da versi brevi, quattro terzine di quinari (AAB' CCB', ecc.), è l'effetto sonoro concitato e marziale ottenuto nell'intonazione grazie ad una scrittura vocale e strumentale, che richiama non tanto l'idioma degli strumenti ad arco, da cui per altro è accompagnata («concerto grosso»), quanto quello degli strumenti a fiato, proprio alla stregua di una fanfara [ESEMPIO 6].⁷⁶

Come il *Damone*, anche questo testo di Baldini è indicato nei manoscritti musicali non solo come «serenata», ma anche come «accademia», nonostante l'assenza nel testo di un vero dibattito concettuale. Tuttavia, la vicenda è la chiara rappresentazione di un valore etico molto importante per la cultura di *ancien régime* – l'amore che, vissuto come piacere fine a se stesso, distoglie l'uomo dai suoi doveri civili e sociali – e il messaggio morale, come commento alla vicenda, è collocato nel madrigale polifonico che conclude la composizione:

Quanto fu vergognoso
il viver tra' piaceri al gran guerriero,
tanto fu glorioso
alla virtù tornando il suo pensiero.
Quando talor si pente un nobil core,
per magia di virtù gloria è l'errore.

Come si legge in questi versi, benché i piaceri amorosi siano in un cavaliere motivo di vergogna, rispetto alle sue responsabilità civili, la consapevolezza di ciò è in un «nobil core» già segno di vittoria da parte della virtù. L'intonazione di questo madrigale affianca sezioni stilistiche contrastanti che differenziano i piani concettuali e le diverse immagini del testo. I primi due versi sono musicati in tempo binario con sincopi e ritardi alla maniera del madrigale primo seicentesco. La faticosa parola «guerriero»

⁷⁶ Gli esempi sono trascritti dal facsimile (Gianturco 1986, 157-259).

Al-men dai clau - stri voi, tor-bi d'Au-stri, u-sci-te

fuor, u-sci-te, u-sci-te fuor, u-sci-te, u-sci-te fuor, u-sci-te fuor,

ESEMPIO 6 *Schiavo liberato*, Armida: «Almen dai claustri» («aria concertata con il Concerto grosso»).

è sottolineata da una cadenza frigia e da un cambio di tempo (da binario a ternario) sull'ultima sillaba. La solennità del verso successivo («tanto fu glorioso») è invece suggerita con un brusco rallentamento del ritmo e con una polifonia omoritmica per gradi congiunti, che scandisce, con contegno e senza ripetizioni, le sillabe del verso. Dopo poche battute si avvia un lungo episodio in contrappunto imitativo con entrate vocali continue, distanziate e marcate da rapide scalette ascendenti o discendenti che intonano uno dei versi chiave di tutta la vicenda: «alla virtù tornando il suo pensiero» [ESEMPIO 7]. La sezione imitativa si conclude con

aHavir-tútor-nan-do il suo il suo pen sie-ro.
 al-lavirtútor-nan do, al-lavir-tútor-nan-do, il suo pen sie ro
 aHavir-tú,tor-nan do il suo pen ro
 al-lavirtútor-nan do il suo, il suo pen ro.

Quando ta - lor sipen teun nobil core
 per ma-giadi vir-tú glo
 Quando tal-or si penteun no-bil co - re

ria.è l'er-ro re.è l'er-ro re
 per ma gia-di vir tú glo ria
 per ma gia di vir-tú

un'emiolia di semibrevis («suo pensiero») che rallenta la declamazione del testo ed è seguita da un *bicinium* (canto-basso) di valori ampi sul penultimo verso («quando talor si pente un nobil core»): la riduzione ritmica e di organico, insieme all'andamento piano della linea vocale contribuiscono a creare, con grande efficacia drammatica, un breve momento "intimo", una pausa prima del frenetico episodio conclusivo («per magia di virtù gloria è l'errore»), caratterizzato da soggetti imitativi molto ampi e ritmicamente sempre più rapidi (dalla semibreve puntata alla semiminima).

MUSICA TEATRALE

Stradella è ben noto come compositore teatrale fin dalle prime fonti storiografiche settecentesche: Pitoni scrive ad esempio che «fece apparire sui teatri d'Italia la gran vivezza del suo artificioso talento» e Veracini lo definisce «il più stimato di quanti altri compositori andassero pel mondo teatrale a comporre». ⁷⁷ Rispetto alle conoscenze attuali, si presume che l'esperienza teatrale di Stradella inizi a Roma qualche anno prima del 1670 e si intensifichi durante la sua attività presso il Tordinona (1671-72): sotto le direttive dell'impresario Acciaiuoli e con la collaborazione del poeta Apolloni, egli si occupava di mettere in musica le parti di "contorno" e di "adeguamento" che permettevano di rappresentare a Roma, in un nuovo contesto culturale e per un nuovo pubblico, opere già allestite a Venezia. La sua carriera operistica raggiunge tuttavia la sua fase più piena e più feconda solo nel periodo da lui trascorso a Genova prima dell'assassinio: in questi anni non solo si dedica alla composizione integrale di almeno quattro delle sei opere da lui musicate nel corso della sua vita, ma gli viene anche assegnata l'organizzazione di una stagione del Teatro Falcone (1678-1679), la stessa per cui scrive personalmente le opere allestite.

⁷⁷] G.O. Pitoni, *Notitia de' contrapuntisti*, cit., 324; F.M. Veracini, *op. cit.*, 377. Anche Walther 1732, 581, lo cita come «Opern-Componist».

Musiche di scena: prologhi, intermezzi e ari

La sopravvivenza di musiche di scena composte da Stradella è un fatto alquanto singolare, non solo per la quantità di brani pervenuti di questo repertorio, ma anche per la loro concentrazione nella produzione dello stesso musicista. Questa tipologia di composizioni teatrali è solitamente concepita in momenti diversi rispetto all'opera, è spesso copiata in manoscritti differenti da quelli che tramandano la partitura del dramma, ed è considerata accessoria rispetto all'opera principale: è dunque una fortuna che tali brani si siano conservati fino ad oggi.⁷⁸ Essi sono in gran parte raccolti in due manoscritti – uno custodito a Modena (Mus. F. 1130) e l'altro, prevalentemente autografo, a Torino (Giordano 13) – e contano una ventina di prologhi e intermedi, oltre a una serie di arie aggiunte o sostituite alla versione originale dell'opera.⁷⁹

Fra i primi prologhi musicati da Stradella ve n'è uno composto su testo di Apolloni, *O di Cocito*,⁸⁰ per la rappresentazione romana del *Girello*, un «dramma burlesco» su versi di Acciaiuoli e musiche di Jacopo Melani, messo in scena a Palazzo Colonna nel Carnevale del 1668.⁸¹ Il prologo, che si svolge in un'ambientazione infernale, si apre con un numero a due fra i sovrani dell'Ade, Plutone e Proserpina, il cui stile musicale riflette una prassi compositiva frequentemente impiegata nelle scene oltretombali. La parte vocale di Plutone, come quella di Lucifero nelle composizioni sacre, è caratterizzata da una particolare scrittura – ovvero registro

78] Il primo studio che pone l'attenzione sulle musiche di scena stradelliane è la tesi di dottorato di Jander 1962, I, 150-194, da cui è ricavato Jander 1969a.

79] Per la consistenza e l'articolazione di questo repertorio cfr. McCrickard - Gianturco 1991, 136-152, 169-188.

80] Jander 1962, I, 165 (e Jander 1969a, 102) attribuisce il testo del prologo ad Acciaiuoli, in base all'indice del manoscritto torinese in cui il brano è conservato (indice riprodotto in Jander 1969a, tra 98 e 99) e al fatto che Acciaiuoli fu anche il librettista del dramma, ma la paternità è stata poi corretta da Gianturco - McCrickard 1991, 143, con quella di Apolloni, sulla scorta della fonte letteraria conservata alla Biblioteca Vaticana (Chigi L.vi.193).

81] Il *Girello* e il prologo stradelliano furono replicati a Modena nel 1675, come si ricava dalla copia del libretto di questa rappresentazione. Tuttavia, la partitura dell'opera conservata a Modena non contiene la musica del prologo, probabilmente annotato, ancora una volta, su fogli separati.

ampio e linea vocale che procede per salti e lunghi melismi (solitamente a fine frase) – che sottolinea la forza e il potere del personaggio [ESEMPIO 8a]: nel prologo, pur con intento parodistico, Plutone intima ai dannati e alle Furie di «infestar la terra». ⁸² Lo stesso stile musicale è applicato anche all'aria successiva di Proserpina («O d'Acheronte»), nonostante l'intonazione complessiva della strofa presenti alcune differenze rispetto a quella di Plutone: ⁸³ soprattutto all'inizio si coglie l'intenzione di Stradella di mantenere la stessa scrittura, la medesima base armonica e strumentale, ma di diversificare, con un andamento vocale contrario, il personaggio femminile da quello maschile [ESEMPIO 8b]. La coppia di arie si conclude con un duetto basato su quattro quinari sdruciolli («Sì, tremendi spiriti»), il tipo di verso che nei testi drammatici seicenteschi era convenzionalmente impiegato nelle scene soprannaturali e infernali e musicalmente caratterizzato dal ritmo puntato. ⁸⁴ Una serie di fattori musicali – salti sui gradi delle triadi (come nelle arie), declamazione prevalentemente in ottavi e incessanti imitazioni fra le voci – conferiscono a questo brano uno straordinario effetto concitato, che evoca all'ascoltatore la turbolenza dei dannati incitati da Plutone e da Proserpina a sfidare «a guerra il ciel».

Il prologo al *Girello*, insieme ad un altro (*Aita, numi, aita*) e ad alcune cantate sacre, attesta una certa ricorrenza nelle musiche drammatiche stradelliane di scene e personaggi infernali, frutto forse di una particolare ricezione della cultura controriformistica nella spettacolarità romana coeva. Il prologo «Aita, numi, aita», per la rappresentazione romana del *Tito* di Nicolò Beregan e di Antonio Cesti (nel 1672), oltre ad essere ambientato in una «scena infernale» (come si legge nel manoscritto), introduce una com-

82] Gli esempi del prologo *O di Cocito* sono trascritti da un manoscritto della Biblioteca Estense di Modena (Mus. F. 1130, cc. 28r-33v).

83] Cfr. Gianturco 1994, 170-171.

84] Sull'uso drammatico degli sdruciolli rinvio almeno ai seguenti contributi: S. Leopold, «*Quelle bazzicature poetiche, appellate ariette*», *Dichtungsformen in der frühen italienischen Oper (1600-1640)*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft» III (1978), 113-121; Idem, *Madrigali sulle egloghe sdruciolle di Iacopo Sannazaro. Struttura poetica e forma musicale*, «Rivista Italiana di Musicologia» XIV (1979), 75-127; W. Osthoff, *Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana* (1972), in L. Bianconi (a c. di), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986, 125-141: 127-130.

PLUTONE

O di Co-ci-to, o di Co-ci-to o - scure de-i - tà

PROSERPINA

Od' Ache-ron-te, od' Ache-ron-te fa - lan-gi tor-men - ta te

ESEMPIO 8a-b «O di Cocito» (prologo), Plutone e Proserpina (aria a due).

ponente comica, frequente nelle musiche di scena stradelliane.⁸⁵ Cecina, un personaggio secondario che si trova solo nella versione del *Tito* rappresentata al Tordinona, è inviata nell'Oltretomba dalla padrona Martia per chiedere l'aiuto di Plutone contro i sentimenti fluttuanti del marito Tito (sempre disattento e infedele). La serva entra negli Inferi sulla groppa di una vecchia capra barcollante e, dopo essere stata minacciata da un coro di diavoli, è avvicinata da Scazzacar, assistente di Plutone, che, sospettando sia venuta a conquistare il re dell'Ade, la avverte dell'ira di Proserpina. Lusingata dall'idea di essere seduttiva, la vecchia megera rugosa inizia ad amoreggiare con Scazzacar. Nel frattempo, Plutone, ricevuta la richiesta di aiuto, invia il mago Apollonio ad assistere la padrona di Cecina e, alla fine, i due novelli amanti, compiuta la missione, ripartono scambiandosi esagerate smancerie sull'orlo del ridicolo.

L'esecuzione del *Girello* è probabilmente una delle occasioni in cui Acciaiuoli ha modo di verificare le abilità teatrali di Stradella, decidendo nel 1671 di assumerlo come compositore ufficiale del nuovo teatro pubblico. Dal momento che tale teatro vive prevalentemente

85] Altri prologhi e intermezzi stradelliani caratterizzati da spunti comici sono: *Che fai, Dorilla mia?*, *La ruina del mondo*, *Che nuove? Oh, ragionevoli, Soccorso, aita, ohimè, Chi me l'avesse detto* (su quest'ultimo cfr. Bittasi 2004).

della riproposizione di opere veneziane, il musicista in quegli anni non ha la possibilità di mettersi alla prova nell'intonazione di un'intera opera, per la quale, tra l'altro, è forse ancora inesperto. Il primo dramma rappresentato al Tordinona, lo *Scipione affricano* di Minato e di Cavalli, è l'unico di cui ci sono pervenute tutte le musiche stradelliane di "contorno", ovvero il prologo (*Fermate, omai, fermate*) e due intermedii (*Amanti, che credete?* e *Su, su, si stampino*). Il prologo, nato forse dalla rielaborazione di un «componimento scenico» di Apolloni, intitolato *Marte placato*,⁸⁶ prevedeva una scena con «Venere e Amore in un carro guidato da due colombe, Marte in una nube». Il desiderio di Marte e Venere di rivedere in teatro i trionfi di Scipione, come memoria delle antiche glorie repubblicane, spinge Amore a cercare un luogo consono alla messinscena. Nel frattempo Marte e Venere invocano l'aiuto delle «stelle altere clementi» e delle «spighe d'oro», rendendo omaggio ai simboli araldici di coloro che permisero l'apertura del Tordinona e l'allestimento di quella stessa rappresentazione, rispettivamente papa Clemente X Altieri e Cristina di Svezia.⁸⁷ Non appena Amore trova il teatro (il Tordinona ovviamente), l'esecuzione dello *Scipione affricano* ha inizio.

Insolito e ingegnoso appare il prologo («Questo è il giorno prefisso») per la seconda opera della stagione, *Il novello Giasone* di Ciconini e Cavalli, uno dei drammi per musica più amati e più rappresentati nel Seicento. Il prologo, scritto da Apolloni e musicato da Stradella proprio per la replica romana, incomincia con gli stessi versi e con le stesse note di quello veneziano, ma ad un certo punto, mentre il Sole sta annunciando il soggetto del dramma, la scena crolla, «va in ruina il carro del Sole e tutto il palco e tutto in un tempo sparisce ogni cosa e comparisce la scena»:⁸⁸ un vero e proprio *coup de théâtre* che si avvale della componente metateatrale.⁸⁹

86] Cfr. Gianturco - McCrickard 1991, 141.

87] Cfr. A. Cametti, *op. cit.*, vol. II, 331.

88] È la didascalia scenica che si legge nel manoscritto del prologo conservato a Torino (cfr. Gianturco - McCrickard 1991, 143).

89] Cfr. Jander 1962, I, 162-164; Gianturco 1996, 24-25. Si noti che le copie del libretto che fanno riferimento alla rappresentazione romana del 1671 contengono invece la versione originale del prologo. L'espedito di interrompere all'improvviso la declamazione del prologo, a causa del crollo della scena, fu utilizzato anche nel prologo delle *Nozze di Teti e di Peleo* di Orazio Persiani e Francesco Cavalli (Venezia, 1639). Poesia, Pittura, Musica e Architettura sono già apparse in scena nel prologo di

Musica, Poesia e Pittura, disperate per la sciagura, accorrono in scena, ma tutto si risolve solo all'arrivo della quarta arte, Architettura, che, ricostruendo la scena, consente finalmente all'opera di avviarsi:⁹⁰

MUSICA	Che veggio? Ohimè?
POESIA	Che miro?
PITTURA	L'architetto dov'è?
MUSICA	Precipitato è il sole!
PITTURA	Ogni tela è per terra!
POESIA	Il palco sotto sopra!
TUTTI	Maladetti i compassi e chi l'adopra!
POESIA	O versi sfortunati!
MUSICA	O tempo indarno speso!
PITTURA	O colori gettati!
TUTTI	Tutta in rovina è l'opra.
POESIA	Maladette le rime.
PITTURA	Maladetti pennelli.
MUSICA	Maladetta cartella,
TUTTI	e chi l'adopra!
ARCHITETTO	Quai stridi, quai lamenti gite spargendo, o mie compagne, ai venti?
PITTURA	Vedi le prospettive!
POESIA	Mira il carro del sole!
MUSICA	Guarda il teatro tutto! È del danno commun. Pietà ti muova! Di tue false misure ecco la prova!
ARCHITETTO	O come stolte sete, s'alla apparenza sol belle credete. Cosí a finger si fa! Ecco, ogni linea al punto! All'opera olà!
TUTTI	O leggiadri artifizii! Son trionfi dell'arte i precipizi.

un'altra opera veneziana di Cavalli, il *Ciro* (1654), su libretto di Giulio Cesare Sorrentino (cfr. Jander 1969a, 97; E. Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991, 160).

90] Il testo del prologo è trascritto da Jander 1969a, 95-96.

ARCHITETTO Or che ci resta a dar principio.
 PITTURA Anch'io
 l'opra mia terminai. Pennelli, addio!
 POESIA Vorrei se pur si puote
 d'un aria al dramma aggiunta
 provar due sole note.
 MUSICA E io le note.
Qui ci va un'aria come piace e poi,
 PITTURA Or che si tarda più?
 POESIA Coi nomi di qua giú
 è vana ogni ragione.
 TUTTI Non piú prove, non piú! Viva, Giasone!

Una trovata teatrale di questo tipo seduceva il pubblico non solo attraverso l'effetto drammatico della sorpresa, ma anche attraverso le complesse macchine sceniche che permettevano mutamenti repentini.⁹¹ Si tratta tuttavia, come in alcuni dei casi precedenti, di una parodia del prologo nella sua forma tradizionale e aulica, mettendo in ridicola difficoltà proprio le arti che concorrono alla realizzazione dell'opera stessa. L'«aria al dramma aggiunta», di cui la Poesia vuole «provar due sole note», potrebbe essere una di quelle musicate da Stradella in occasione della rappresentazione romana («Destatevi, o sensi», «Dormite, occhi dormite» o «Che mi giovan le vittorie»), anche se l'indicazione scenica sulla partitura è piuttosto vaga («Qui ci va un'aria come piace»).

Oltre alle arie aggiunte, Stradella, per la messinscena del *Giasone*, compone di nuovo alcune arie già musicate da Cavalli (1649), forse perché la parte dell'eroe mitico, a Roma, non è cantata da un contralto come a Venezia, ma da un baritono: questa variante implica modifiche della partitura che possono richiedere la riscrittura di diversi numeri vocali. Fra i brani rimusicati vi è anche la nota aria «Delizie, contenti»: mettendo a confronto la versione di Cavalli con quella di Stradella emergono particolari compositivi in-

91] Su «come si possa far apparire che tutta la scena si demolisca» cfr. il relativo capitolo in uno dei piú importanti trattati di scenografia del Seicento: N. Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna, De Paoli e Giovannelli, 1638, libro II, 70-71.

teressanti.⁹² La linea vocale dell'aria composta da quest'ultimo impiega sui primi versi non solo lo stesso tipo di segmentazione e intonazione, gli stessi valori ritmici di quella di Cavalli, ma anche la stessa posizione e ruolo dei violini, che intervengono a cavallo delle parti vocali [ESEMPIO 9a-b]:⁹³ è chiaro che Stradella, nel momento in cui mette in musica l'aria, ha ben presente (probabilmente sott'occhio) la versione di Cavalli. Tuttavia, fra le due versioni vi sono alcune chiare differenze: mentre Cavalli propone una linea musicale piana e oscillante entro lo spazio di una sesta minore, sottolineando l'incantato torpore con cui Giasone emerge dal letto di Medea,⁹⁴ Stradella preferisce invece una linea melodica spezzata e basata su un ambito molto più ampio (una nona), quindi musicalmente più incisiva. Inoltre, ritardando di una battuta la declamazione di «fermate», Stradella rinuncia all'effetto teatrale dei violini che s'interrompono e poi riprendono (come in Cavalli), puntando invece ad una maggiore enfasi sull'imperativo, intonato sull'intervallo di una quinta mentre l'accompagnamento è sospeso.

Nella produzione teatrale stradelliana vi sono prologhi e intermezzi con riferimenti a vicende politiche contemporanee: valga fra gli altri l'esempio del prologo intitolato *La bottega della stufa* («Che nuove? Oh, ragionevoli»). Il testo, di cui purtroppo non si conosce l'autore, è piuttosto curioso: non c'è un'azione vera e propria ed è tutto basato sui pettegolezzi fra alcuni clienti e lo Stufarolo, ovvero il conduttore di un bagno pubblico di Roma. Solo alla fine, attraverso le loro parole, si apprende che nel bagno è scoppiata una risa e che i contendenti, nella foga di scappare e per non farsi riconoscere, si rivestono con abiti diversi dai propri, creando l'occasione per un siparietto mascherato (forse solo immaginario), sbeffeggiato dagli stessi interlocutori del prologo.⁹⁵ Proprio all'inizio un Cittadino che si trova in uno dei bagni di Roma chiede allo Stufarolo se

92] Jander 1962, I, 191-192 e Gianturco 1994, 207-208, accennano solo genericamente ad una relazione fra le due versioni.

93] L'aria di Stradella è trascritta sempre dal manoscritto modenese (Mus. F. 1130, c. 99), mentre quella di Cavalli dalla partitura del Giasone conservata alla Biblioteca Marciana di Venezia (It. IV, 363).

94] Cfr. Bianconi 1982 (ed. 1991, 221-222).

95] «Se maschere siete, / danzate, saltate, / vicini correte. / Messer Agabito, / che cattivo abito / facesti tu! Cateria bella / senza gonnella / vale un Perú!».

De - li-zie,e con - ten-ti che l'al-me be - a - te

fer - ma te, fer - ma te

ESEMPIO 9a Cavalli, *Giasone*, I.2, Giasone: «Delizie e contenti» (aria).

De - li-zie, con-ten-ti che l'al-me be - a - te

fer - ma - te fer - ma - te

ESEMPIO 9b «Delizie, contenti» (aria), in Cavalli, *Il novello Giasone*, I.2, Giasone.

ha qualche nuova notizia, e quest'ultimo risponde che «un gran preparamento / van facendo i piattelli e i piacevoli per la futura caccia [...] or che fatte le paci / son fra i Franchi e gl'Iberi».⁹⁶ È molto pro-

⁹⁶ Il testo integrale del prologo è riportato in Gallico 1993. Cfr. anche Jander 1962, I, 182; Jander 1969a, 93; Gianturco 1994, 175-176.

babile che la pace tra Francia e Spagna a cui si fa riferimento sia quella di Aquisgrana (2 maggio 1668), a conclusione della Guerra di Devoluzione. Ma nel testo c'è di più: è una sorta di satira politica contro la corruzione e probabilmente contro il risultato della Spagna alla vigilia di questo trattato. In effetti, il conflitto mosso dal sovrano francese Luigi XIV, che reclama, tramite il ramo parentale della moglie (figlia di Filippo IV di Spagna), il diritto ai Paesi Bassi spagnoli, una volta morto Filippo IV (1665), non si risolve positivamente per i francesi. Olanda, Inghilterra e Svezia si alleano con la Spagna contro la Francia, che è costretta a ritirarsi e a restituire la Franca Contea. Il prologo sembra una critica contro il fatto che la Spagna, forse in virtù del suo maggiore potere economico e di qualche meccanismo corrotto, abbia goduto dell'appoggio militare di altri stati: in un'aria accompagnata del prologo si canta infatti «Oggidí son piú scaltriti: non i polli di Romagna, / ma le doble della Spagna / fanno altrui vincer le liti».

Diverso, rispetto ai precedenti, è il caso di *Laurinda, ovvero Il Biente*, commedia in prosa per la quale Stradella ha messo in musica il prologo, tre intermedi e alcune canzoni o ariette, che all'interno dell'opera hanno quasi sempre una funzione scenica realistica.⁹⁷ Alcuni riferimenti del testo hanno fatto supporre che l'opera sia stata composta per festeggiare le nozze fra Filippo Colonna e Clelia Cesarini oppure tra Egidio Colonna e Tarquinia Altieri, rispettivamente avvenute nel febbraio del 1671 e del 1672.⁹⁸ Gli elementi testuali che alludono alla famiglia dei Colonna e a quella degli Altieri sono di due ordini: la Gloria che nel prologo canta su una «colonna» circondata da sei virtù con in testa una stella (le sei stelle sono il simbolo araldico degli Altieri); l'ambientazione della vicenda ad Oriolo, possedimento degli Orsini che proprio nel 1671 fu venduto agli Altieri. Viceversa, altri fattori della commedia sembrano richiama-

⁹⁷ Cfr. Jander 1962, I, 171-172, e II, 74-78 (trascrizione dei testi). L'opera è stata recentemente ripresa al Teatro Rossini di Lugo (novembre 1994), con la regia di Antonio Taglioni e la direzione musicale di Herbert Handt ed è stata oggetto di un recente intervento di Paolo Russo al convegno "Musica e drammaturgia a Roma al tempo di Carissimi", Parma 26-27 aprile 2005.

⁹⁸ L'ipotesi che il *Biente* sia stato eseguito per il matrimonio tra Colonna e Cesarini è sostenuta da Gianturco 1994, 179-180, mentre la destinazione alle nozze di Altieri e Colonna è avanzata da Vaccarini 1996, 150-151.

re la famiglia dei Cesarini: Laurinda è figlia del principe di Ardea, territorio che dalla metà del Cinquecento era di proprietà dei Cesarini; Delio è «principe di Cintiano», nome che ricorda Genzano, un altro feudo dei Cesarini.

Come sottolinea Marina Vaccarini «l'opera presenta una singolare commistione di elementi aulici e popolareschi, allegorici e realistici, articolati secondo uno schema drammaturgico complesso»⁹⁹ che ben richiama il gioco degli equivoci e la teatralità della commedia dell'arte. Il *couleur locale* è garantito dalle espressioni dialettali del servo Squarcetta che contrastano con il linguaggio raffinato dei personaggi seri e di quelli allegorici, così come l'astuzia del servo Biente emerge in contrapposizione all'ingenua stupidità del vecchio Pollione e dà origine a frequenti spunti di comicità.

L'aspetto interessante delle musiche di scena composte per il *Biente* è rappresentato dal fatto che prologo e intermedi sono connessi da un medesimo filo narrativo che coinvolge quattro personaggi: la Gloria e tre Genii, ognuno dei quali rappresenta una delle abilità cavalleresche del perfetto nobile – l'equitazione, la scherma e il ballo – che insieme alla musica erano parte fondamentale dell'educazione dei giovani aristocratici.¹⁰⁰ Ogni intermezzo è dedicato a uno dei tre Genii che a turno rivendicano il proprio riconoscimento come l'attitudine più importante per il nobile cortigiano: musica e teatro diventano, in questo frangente, espressione viva dell'identità aristocratica, probabilmente in onore dei personaggi di cui lo spettacolo festeggia le nozze.

Drammi musicali

Malgrado la notorietà coeva e postuma di Stradella come compositore teatrale, Burney è il primo, a fine Settecento, a citare il titolo di un'opera stradelliana, essendo in possesso del libretto del-

99] *Ibidem*.

100] Su questo complesso argomento cfr. S. Lorenzetti, «Per animare agli esercizi nobili». *Esperienza musicale e identità nobiliare nei collegi di educazione*, «Quaderni storici» XXXII (1997), 435-459, e il più recente Idem, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento: educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003.

la *Forza dell'amor paterno*¹⁰¹ (quello che, tra l'altro, gli permette di collocare con certezza la morte del musicista dopo il 1678). Quest'opera rimane, per più di mezzo secolo, l'unica attribuita a Stradella, finché all'inizio degli anni Sessanta dell'Ottocento, Fétis ne cita altre – il *Corispero*, l'*Orazio Cocle sul ponte* (oggi più conosciuta come le *Garre dell'amor eroico*),¹⁰² il *Trespole tutore* e il *Biante* – ricavandone l'informazione da una nota, fino ad allora ignorata, contenuta in un poemetto di Giovanni Battista Dall'Olio (1794).¹⁰³ La segnalazione di Dall'Olio trova poi conferma nel catalogo stradelliano pubblicato da Catelani (1865) che aggiunge all'elenco il *Floridoro*, altro titolo del *Moro per amore*. All'inizio del Novecento, le opere del compositore suscitano l'attenzione di Heinz Hess che pubblica, sull'argomento, una dissertazione specifica, contribuendo, da un lato, a tracciare un primo contorno storico attendibile della figura di Stradella e avviando, dall'altro, lo studio della sua produzione teatrale.¹⁰⁴

Con l'acquisizione, attorno agli anni Trenta, del fondo torinese Giordano-Foà, viene finalmente alla luce anche la partitura dell'opera già nota a Burney, la *Forza dell'amor paterno*, prontamente segnalata e pubblicata da Alberto Gentili in una trascrizione per canto e pianoforte (Milano, 1930).¹⁰⁵ Ma questa non è l'ultima scoperta. Nel 1938 Mario Tiberti annuncia il ritrovamento, nell'archivio musicale della cattedrale di Rieti, di una nuova opera di Stradella intitolata *Doriclea* e attribuita al compositore in base all'iscrizione sul dorso del volume e sul frontespizio interno.¹⁰⁶ La vicenda di quest'opera assume nella storiografia del Novecento contorni misteriosi: fino alla fine degli anni Ottanta la partitura è sempre

101] Cfr. Burney 1789, 105, (ed. 1935, 577).

102] Pirrotta 1966, 514, intuisce per la prima volta che la partitura stradelliana dell'*Horatio Cocle*, segnalata da Catelani 1865, 346, coincide con il dramma rappresentato a Genova nel 1679 con il titolo di *Garre dell'amor eroico*; l'intuizione è poi approfondita da Powers 1976, ma non è accolta da Gianturco 1971a e 1980, dove si suppone ancora che l'*Horatio* e le *Garre* siano opere distinte (cfr. Ivaldi 1989, 491n).

103] Nella nota di G.B. Dall'Olio, *op. cit.*, 65, in riferimento a Stradella si legge: «Fra i manoscritti musicali di questa Biblioteca Estense si conservano gli spartiti di quattro drammi da esso posti in musica».

104] Cfr. Hess 1906.

105] Cfr. Gentili 1927.

106] Cfr. Tiberti 1938.

dichiarata inaccessibile, ma non è mai rivelato il luogo di conservazione, e a partire dall'inizio degli anni Novanta è definitivamente classificata fra le opere perse;¹⁰⁷ solo di recente si sono trovate, con sorpresa, riproduzioni storiche dell'intero manoscritto.¹⁰⁸

Come ho già accennato, sebbene l'apprendistato teatrale di Stradella avvenga a Roma attorno agli anni Settanta, l'unico momento, oggi noto, in cui egli si sia dedicato alla composizione di opere integrali si colloca negli ultimi anni della sua vicenda biografica: a Genova scrive la *Forza dell'amor paterno* (1678), le *Garre dell'amor eroico* (1679), il *Trespole tutore* (1679) e il *Moro per amore* (1681).¹⁰⁹ Anche Pitoni, all'inizio del Settecento, scrive che il musicista, «giunto in Genova, operò molte composizioni teatrali». ¹¹⁰ Tuttavia, malgrado le opere genovesi abbiano oggi una datazione precisa, il *Corispero* e la *Doriclea* sono ancora difficili da collocare temporalmente. Del primo, a differenza di ciò che succede di solito, non sono rimaste copie del libretto ma solo la partitura manoscritta, che è probabilmente incompleta: il dramma, oltre ad essere insolitamente in due atti, anziché in tre, è privo di un processo risolutore finale e presenta al termine del secondo atto espliciti accenni che lasciano presumere un proseguimento dell'azione.¹¹¹ Gianturco accenna all'ipotesi che il *Corispero* possa essere l'opera su libretto di Gianfrancesco Saliti che Stradella mette in musica fra il 1677 e il 1678 (di questo libretto si parla in uno scambio epistolare fra Settimio Olgiati e Polo Michiel)¹¹² ma, in assenza di prove, la supposizione rimane tale.

107] Gianturco 1971b, 212, scrive: «Tiberti la portò a Roma per studiarla; purtroppo, pare non sia stato ancora possibile ad altri prendere visione della partitura»; Fabbri 1988, 79, dichiara che l'opera è «attualmente ancora inaccessibile», ma non dove si trovi; infine in Gianturco - McCrickard 1991, 249, è classificata fra le opere perse.

108] Ho ricevuto personalmente questa informazione da Esteban Velardi che ha curato la trascrizione dell'opera e ne ha diretto recentemente l'esecuzione al quinto festival *Luci e Tintinnii* di Siena (8 maggio 2004; la registrazione è di prossima uscita).

109] Il repertorio operistico di Stradella ha attratto nel corso del Novecento l'attenzione di diversi studiosi, che si sono occupati, a più riprese, di singoli drammi o della produzione teatrale nel suo complesso: Hess 1906, Roncaglia 1954, Jander 1962, Gianturco 1970, 1971a, 1971b, 1972, 1973, Powers 1976, Gianturco 1978a, Fabbri 1988, Morelli 1988, Ivaldi 1989, Leve 1998, Ivaldi 2004.

110] G.O. Pitoni, *Notitia de' contrapuntisti*, cit., 324.

111] Cfr. Fabbri 1988, 98.

112] Cfr. Gianturco 1994, 161.

Per quanto riguarda la *Doriclea*, secondo Tiberti (rimasto il primo e l'ultimo ad aver visto la partitura), il manoscritto non recherebbe alcuna informazione sull'origine dell'opera – né una data, né il nome del librettista – ma è possibile che i versi siano di Flavio Orsini, dato che fra i suoi libretti figura anche una *Doriclea*.¹¹³ Errata fu invece l'attribuzione a Stradella, per almeno un decennio, di un'opera intitolata *Rosaura*, rappresentata nel 1688 nel teatro interno al palazzo del cardinale Benedetto Pamphili.¹¹⁴

Giunto a Genova, Stradella è incaricato di organizzare la stagione del Teatro Falcone, che inizia alla fine del 1678 e prosegue fino al Carnevale del 1679. Per rispettare la consuetudine genovese di programmare ad ogni stagione un'opera «vecchia» e una «nuova»¹¹⁵ si avvale, forse per allestire quella «vecchia», dei collaudati libretti storici di Nicolò Minato, riprendendo un soggetto ellenistico che sviluppa il tema del protagonista vincitore di se stesso, il *Seleuco* (1666), e un argomento storico di ambientazione romana, il *Mutio Scevola* (1665). Il *Trespolo tutore* è invece probabilmente l'opera «nuova».

I libretti delle opere veneziane non sono ripresentati tali e quali, ma sono sottoposti ad una serie di modifiche che consentono di adattare il testo teatrale al gusto di un nuovo pubblico, che as-

113] La supposizione è avanzata da Gianturco 1971a, 130-131, in relazione ad un passo della *Bibliotheca romana* di Prosperio Mandosio in cui si parla di Flavio Orsi (Roma 1692, vol. II, 108-109; passo citato in Fabbri 1988, 92).

114] In L. Montalto, *Un mecenate in Roma barocca: il cardinale Benedetto Pamphili (1653-1730)*, Firenze, Sansoni, 1955, 327, si legge: «Sempre nel 1688 [nel repertorio teatrale di Benedetto Pamphili] incontriamo menzione della *Rosaura* di Stradella, data a palazzo [al Corso] secondo la precisazione del copista delle arie e quella del rilegatore dello spartito [...] Il conto presentato all'amministrazione dal libraio Giacomo Antonio Celsi nel 1689 ricorda, per la rilegatura eseguita, la *Rosaura* di Stradella». A partire da questa notizia la *Rosaura* compare in Pirrotta 1966, 515, e in Jander 1965, 1419, mentre Gianturco (1980, 191) avanza per la prima volta l'ipotesi di un'attribuzione ad Alessandro Scarlatti, confermata anche da Gianturco - McCrickard 1991, 266, dove l'opera compare definitivamente fra le *misattributions*.

115] In una lettera del compositore a Michiel, scritta a Genova il 30 aprile 1678, si legge: «Sono ancora con questa mia per supplicare Vostra Eccellenza di molte grazie: la prima si è che, dovendosi fare qua un'opera vecchia e un'opera nuova, si vorrebbe fare il *Seleuco*, opera del signor Minati e – credo io – la musica del signore Sartorio» (Gianturco 1994, 279).

siste alla rappresentazione vent'anni dopo la prima esecuzione e soprattutto fuori Venezia. Il libretto del *Seleuco*, musicato per la Serenissima da Antonio Sartorio, è il testo rielaborato per la rappresentazione genovese della *Forza dell'amor paterno*,¹¹⁶ mentre il libretto dell'opera *Mutio Scevola*, messa in musica a Venezia da Francesco Cavalli, è utilizzato per approntare il testo delle *Garre dell'Amore eroico* (*Horatio Cocle* in partitura).¹¹⁷ Le modifiche più frequenti consistevano, da un lato, nell'aggiunta di arie a conclusione di scene che terminavano con recitativi o in corrispondenza dell'uscita di scena di un personaggio e, dall'altro, nell'ampliamento dell'aspetto comico con l'inserimento di nuove scene o con lo sviluppo di quelle preesistenti.¹¹⁸ La librettistica veneziana, dalla fine degli anni Cinquanta, aveva la tendenza a comprimere le componenti comiche dello spettacolo, riducendo così il numero dei personaggi buffi o attenuandone i connotati ridicoli. Tuttavia, la presenza di tre parti comiche (due servi e un paggio) fa del *Seleuco* un caso eccezionale nella produzione librettistica veneziana, singolarità giustificata nella dedica con la provenienza napoletana del testo, che in realtà è probabilmente fittizia.¹¹⁹

Dal confronto con le versioni veneziane emerge che i libretti genovesi furono sottoposti a veri e propri interventi censori, forse per ridurre situazioni imbarazzanti e grottesche. Nella *Forza del-*

116] Della Corte 1931 pone per la prima volta la *Forza dell'amor paterno* in rapporto al *Seleuco* di Minato. Sulle caratteristiche della rielaborazione genovese di Stradella si vedano Gianturco 1972 e Fabbri 1988, 81-86 (schema delle modifiche al libretto del *Seleuco*).

117] Secondo Hess 1906, 19, il contributo di H. Kretzschmar, *Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's*, s.l., s.n., 1892, sarebbe stato il primo a identificare il *Mutio Scevola* di Minato come libretto base dell'*Horatio Cocle*. A Powers 1976 si deve invece la ricostruzione dell'articolato percorso rielaborativo subito dal *Mutio Scevola* nel corso del Seicento, compresa la versione di Stradella rappresentata a Genova, di cui si occupa anche Fabbri 1988, 86-89 (schema delle modifiche al libretto del *Mutio*). Lo studio di Powers 1976 è stato ripreso e approfondito in un recente contributo di Ivaldi 2004, che dedica ampio spazio al libretto musicato a Genova da Stradella, anche in rapporto al dedicatario e alla committenza del Teatro Falcone.

118] Cfr. Fabbri 1988, 83-84.

119] Cfr. L. Bianconi, *Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlatti's*, in W. Osthoff, J. Ruile-Dronke (a c. di), *Colloquium Alessandro Scarlatti. Würzburg 1975*, Tutzing, Schneider, 1979, 19; E. Rosand, *In Defense of the Venetian Libretto*, «Studi Musicali» IX (1980), 284; e Fabbri 1988, 85n.

l'amor paterno,¹²⁰ la scena in cui il vecchio re Seleuco, dando libera espressione al suo inopportuno amore senile, si cimenta in goffe danze (II.15) è soppressa e sostituita da una semplice canzonetta amorosa e da un breve dialogo. Analogamente avviene durante le scene di una festa (II.18-20), quando si esprimono piccanti commenti sulle follie amorose dell'anziano sovrano e sulla bizzarra situazione che vede padre e figlio pretendenti della stessa donna: al posto di tali scene, nell'opera di Stradella si sviluppa l'episodio della pazzia del figlio Antioco, che si imbatte in dialoghi improbabili con altri personaggi.¹²¹

Nonostante lo sforzo di epurare il *Seleuco* dagli elementi originali che potevano suscitare le critiche morali dell'aristocrazia genovese (dalla vita tutt'altro che virtuosa e compassata),¹²² i «Direttori delle comedie» in una polemica avvertenza *Al Lettore* (nel libretto) prendono indirettamente le distanze da una certa immoralità o scurrilità del dramma:

La comedia, sí come ha talvolta in bocca motti di scherzo, cosí pare che sempre porti in fronte marche di biasimo, particolarmente presso chi stima che non abbi altra divisa che il ridicolo e l'osceno. E pure non è ignoto a piú sensati ch'ella cominciò ad introdurre le scene de' satiri non per fomentare i vizi, ma per pungerli, pretendendo che la qualità degl'attori piú sconci fusse maggiormente atta a rappresen-

120] Nel libretto della *Forza dell'amor paterno* si narra che Antioco, figlio del re di Siria Seleuco e promesso sposo a Lucinda, quando vede la donna che dovrebbe sposare il padre, Stratonica, si innamora di lei, perché gli ricorda il ritratto di una giovane che aveva trovato su un campo di battaglia e di cui si era follemente infatuato. Consapevole dell'assurdità della situazione, Antioco non può rivelare i propri sentimenti a Stratonica ed entra in una profonda crisi. Nel frattempo, Arbante, un principe della corte, si innamora di Lucinda, che inizia a cedere alle sue attenzioni, e i due servi Rubia e Silo dichiarano di essere disponibili per chiunque. Il medico di corte, Ersistrato, incomincia a sospettare la causa della malattia di Antioco e trova il modo per comunicarla a Seleuco, che, dopo uno sfogo di gelosia, decide di rinunciare a Stratonica e di concedere questo privilegio al figlio. Quest'ultimo, tuttavia, nega inizialmente il suo amore per Stratonica, ma mentre sta rischiando di impazzire, la regina accorre da lui ed egli si riprende. Lucinda accetta felicemente l'amore di Arbante e Silo dichiara il suo amore per Rubia. Come dice Seleuco, «pietà sempre vince in nobil core e il paterno amor vince ogni amore». Cfr. Vaccarini 1996, 492-493.

121] Cfr. Fabbri 1988, 85.

122] Cfr. Ivaldi 1989, 456-458, 508-518.

tare la deformità de' costumi piú scorretti. Anche in certi medicamenti bisogna fraporre per temperamento il veleno.¹²³

Certo, come sostiene Ivaldi, il pubblico decoro era fondamentale nel codice di comportamento e nell'ideologia aristocratica della repubblica ligure, e quindi anche sul piano della committenza artistica, ma nel caso delle censure operate nelle opere stradelliane (cfr. anche il *Trespòlo tutore*) non si può del tutto escludere che i benpensanti genovesi volessero colpire l'eccessiva disponibilità professionale del compositore e la sua stessa condotta morale.¹²⁴

L'intento censorio è ancora piú evidente nelle *Garre dell'amor eroico*, dato che il libretto del *Mutio Scevola* prevede situazioni ben piú crude e scabrose rispetto a quelle del *Seleuco*. In particolare, l'episodio in cui Ismeno, capitano del re etrusco Porsenna, muove violenza verso la prigioniera Elisa, moglie di Orazio, è del tutto omesso, comportando la soppressione o la modifica di intere scene e di tutti i riferimenti e le implicazioni di quell'episodio nel corso del dramma.¹²⁵ Nella revisione genovese Elisa è solo minacciata e l'uccisione di Ismeno da parte di quest'ultima – che nella versione del 1665 avviene durante una mensa fatta imbandire dalla donna (che finge di cedere all'etrusco) – non è causata dal desiderio di vendetta e di riscattare l'onore perduto, ma è solo un gesto coraggioso di autodifesa. Per lo stesso motivo, Elisa nella scena finale non getta la testa recisa di Ismeno ai piedi del marito, in segno della sua lealtà, ma mostra semplicemente la spada insanguinata del delitto. Queste modifiche dipendevano forse dal fatto che, essendo l'opera genovese dedicata ad una novella sposa, Bianca Maria Spinola Fieschi, era opportuno evitare eccessive fonti di imbarazzo e allusioni potenzialmente equivocate.

Il *Trespòlo tutore*, «opera ridicola, ma bellissima»

La terza opera che Stradella mette in scena nella stagione fra il 1678 e il 1679 al Teatro Falcone è il *Trespòlo tutore*, una commedia

123] *Ivi*, 488n.

124] *Ivi*, 489-490.

125] Cfr. Powers 1976, 237-238; Fabbri 1988, 87; Ivaldi 2004, 629-633.

in musica rappresentata «per un capriccio, perché è un'opera ridicola, ma bellissima», come scrive il compositore in una lettera a Michiel qualche giorno prima dell'esecuzione (30-31 gennaio).¹²⁶ Stradella presume che quest'opera «farà scoppio infallibilmente», sposando appieno il gusto del pubblico genovese, che ha «molto genio alle cose ridicole». Il compositore era già entrato in contatto, a Roma, con un tipo di teatro musicale diverso da quello veneziano e molto ricco di elementi comici:¹²⁷ scrisse infatti il prologo per il *Girello* di Acciaiuoli e Melani (1668), uno dei più noti esempi di «drama burlesco», e musicò per le rappresentazioni al Tordinona almeno cinque brani, fra prologhi e intermezzi, dal carattere spiccatamente buffo. A questo proposito, il *Trespolo tutore*, come sottolinea Fabbri, «non si limita a ribaltare il tradizionale rapporto tra intrecci seri e diversioni ridicole, ma si fonda su una materia interamente di livello comico e spesso nutrita di umori parodistici, versi celebri e assodati *topoi* della coeva drammaturgia seria».¹²⁸ Quindi, sebbene nel Seicento sia fuori luogo parlare di opera comica o buffa come tipologia drammaturgica,¹²⁹ il *Trespolo*

126] La lettera, del 27 gennaio 1679, è trascritta in Gianturco 1994, 286. L'opera è stata recentemente messa in scena al Teatro Stabile dell'Umbria (1999), sotto la direzione di Leonardo Lollini, e al New College di Oxford (11 luglio 2004) sotto la direzione di Steven Devine.

127] Cfr. Fabbri 1990, 251-263, sulla presenza della componente comica nelle tendenze locali del teatro musicale seicentesco e in particolare sull'esperienza romana, dopo quella fiorentina di Giovanni Andrea Moniglia e quella milanese di Carlo Righenzi.

128] Fabbri 1988, 90.

129] Molti hanno definito il *Trespolo* una vera e propria opera buffa: cfr. Hess 1906 (28), Roncaglia 1954, Gianturco 1973 e 1978. L'annoso dibattito sull'esistenza o meno dell'"opera comica" nel Seicento è ancora vivo: da una parte, c'è chi, con posizioni più o meno estreme, sostiene che alcune opere seicentesche presentino già tutti gli elementi dell'"opera comica" successiva (R.L. Weaver, *"Il Girello", a 17th Century Burlesque Opera*, in *Memorie e contributi alla musica dal Medioevo all'Età moderna, offerti a F. Ghisi nel settantesimo compleanno, 1901-1971*, s.e., Bologna 1971, vol. II, 141-163; P. Micciché, *Aspetti dell'opera comica nel '600: Ferdinando de' Medici e la commedia per musica nella villa di Pratolino*, tesi di laurea in Lettere moderne, Università di Milano, a.a. 1991-92; Leve 1998) e dall'altra, vi è chi, come Bianconi (1982; ed. 1991, 217), afferma ragionevolmente che «esistono opere di soggetto comico, ossia opere intessute come commedie anziché come drammi. Ma per tutto il secolo esse non costituiscono una tradizione unitaria, come invece avverrà nel Settecento [...] Il Seicento conosce un'unica tradizione operistica continuata: quella del dramma per musica di tipo veneziano. Le opere "comiche" sono, rispetto a questa tradizione nazionale e pubblica, mere varianti cit-

ha tuttavia una serie di peculiarità testuali e musicali che lo distinguono dalla produzione teatrale più frequente.

Il libretto è del fiorentino Giovanni Cosimo Villifranchi, che mette in versi un testo in prosa di Giovanni Battista Ricciardi e lo licenzia a Bologna nel 1679 con il medesimo titolo: *Amore è veleno e medicina degl'intelletti, o vero Il Trespolo tutore*.¹³⁰ Questa stampa, sebbene sia dello stesso anno della rappresentazione genovese, non fu pubblicata in occasione di quest'ultima, ma solo per assicurarsi la paternità dell'opera; al contrario, una stampa successiva (del 1686) corrisponde al libretto di una replica modenese, probabilmente basata sulla musica stradelliana: è noto che il genovese Goffredo De Marini abbia inviato, nel febbraio del 1681, una copia della partitura del *Trespolo* al duca Francesco II, sottolineando che si trattava di una «composizione non divulgata, tutta nuova e diversa dall'ordinario stile de' teatri dell'Italia». ¹³¹ Nella stessa lettera che annuncia la spedizione, De Marini aggiunge inoltre che, qualora il duca voglia metterla in scena, egli si renderebbe disponibile a condurre personalmente a Modena il compositore stesso: la replica però avviene soltanto dopo la morte del musicista. Dal momento che De Marini aveva deciso di promuovere il *Trespolo* fuori Genova, è possibile supporre che l'opera abbia ottenuto al Falcone il successo previsto dal compositore, benché non sia stata risparmiata dall'attività censoria degli inquisitori genovesi, superata invece dalle due opere precedenti: in una seduta del Senato, dell'inizio di febbraio del 1679, si decide infatti di «risecare da essa [*Trespolo*] quello [che si] stimerà contrario all'onestà e buoni costumi». ¹³²

La commedia racconta le vicende di Trespolo, vecchio tutore di Artemisia, la quale, follemente innamorata di lui, tenta in tutti i

tadine o private del teatro d'opera, varianti volutamente e accentuatamente autoctone in opposizione al cosmopolitismo delle opere veneziane d'esportazione. Tra di esse non v'è rapporto alcuno». Dello stesso avviso è anche Fabbri 1990, che sottolinea come le tendenze locali autonome non riescono – «data la minore forza ed aggressività del loro sistema produttivo – a farsi consuetudine realmente alternativa» (251).

¹³⁰] In realtà, il titolo *Amore è veleno e medicina degl'intelletti, o vero Il Trespolo tutore* è quello delle copie manoscritte della commedia di Ricciardi, giacché la medesima, scritta prima del 1666, fu stampata a Bologna nel 1669 e nel 1683 semplicemente con il titolo di *Trespolo tutore* (Leve 1998, 205).

¹³¹] Lettera trascritta in Lucchi 1985, 108, e Ivaldi 1989, 458.

¹³²] La decisione del Senato è citata da Ivaldi 1989, 494.

modi di farglielo capire, ma egli, fraintendendo le sue dichiarazioni indirette, presume che la giovane si sia innamorata prima di un pazzo, Ciro, poi del fratello Nino, che, inizialmente sano, esce anch'egli di senno, e infine della vecchia balia di Nino, Simona. Trespolo, stoltamente, non si accorge delle profferte amorose della sua bella pupilla, tutto preso dal desiderio di sposare l'astuta Despina, figlia di Simona. Sebbene la madre preme per un matrimonio di convenienza fra la figlia e il tutore, Despina è innamorata di Nino, che a sua volta arde d'amore per la bella Artemisia. Ad un certo punto Nino decide di dichiararsi all'amata, è respinto ed ammatitisce; viceversa il fratello Ciro, inizialmente pazzo, rinsavisce grazie all'amore per Artemisia (qui si chiarisce il titolo della commedia di Ricciardi: l'amore agisce come «veleno» per l'intelletto di Nino e come «medicina» per quello di Ciro). Gli equivoci continuano a moltiplicarsi finché Artemisia decide improvvisamente di sposare Ciro, e Despina, essendo Nino ormai impazzito, accetta a sua volta di sposare Trespolo, che corona così il suo sogno.

Siccome la trama del *Trespolo* «è tutta giocata su una serie di situazioni assurde tendenti a stravolgere l'agire dei personaggi», la sua comicità «non deriva tanto dalla raffigurazione caricaturale dei vari caratteri, quanto dall'anormalità della situazione, che costringe i personaggi ad assumere atteggiamenti paradossali». ¹³³ A questo proposito, vi sono due episodi esemplari: da un lato, il momento in cui Artemisia detta a Trespolo una lettera indirizzata a un presunto amante, tentando con ogni mezzo di fargli intendere che è lui in realtà il vero destinatario della missiva (I.II); dall'altro, la scena in cui il tutore legge il testamento lasciato dal padre di Artemisia e si cimenta in una sua personalissima traduzione dal latino (III.9).

Prima di Stradella il testo di Villifranchi era già stato musicato da Pasquini in una versione parzialmente modificata, e rappresentato a Roma nel 1677 e a Napoli nel 1679. ¹³⁴ Rispetto a questa intonazione quella stradelliana si distingue per la particolare efficacia nel cogliere e nel valorizzare, quando possibile, gli spunti umoristici del testo teatrale: del resto, il compositore aveva già

¹³³] Vaccarini 1996, 1266.

¹³⁴] Sull'opera musicata da Pasquini e sul suo rapporto con quella di Stradella, cfr. Gianturco 1973 e 1978a, e Leve 1998, 239-247.

acquisito, dopo l'esperienza romana, una certa dimestichezza nella caratterizzazione drammaturgico-musicale di personaggi comici. Nonostante lo stile di Stradella abbia sempre una sua uniformità e coerenza complessive, egli differenzia, attraverso mezzi musicali, le arie serie da quelle comiche: le prime sono basate su strutture ritmiche complesse ed eleganti, mentre le altre sono caratterizzate da ritmi poco armoniosi, da melodie semplici e da goffi salti vocali.¹³⁵ Vi sono, per esempio, arie in cui Trespolo cerca di darsi un contegno da vero corteggiatore, ma fallisce, declamando in modo impacciato versi poeticamente "fuori registro":

Ah, Despina, che per te
ho nel corpo una cucina,
dove Amore
il mio core
arrostitisce sul trepiè.

[II.2]

Che musica bella
mi fanno a due voci
la Fame e l'Amore:
lui suona 'l mio core
e lei le budella.
Che musica bella.

[III.12]

I versi romantici, o comunque più seri, della prima aria («Ah, Despina, che per te», «dove Amore / il mio core») sono intonati da linee vocali di andamento lirico ricercato (moto contrario fra le parti e appoggiature), mentre i due rimanenti, che inseriscono nella dichiarazione d'amore immagini di poco gusto («ho nel corpo una cucina» e «arrostitisce sul trepiè»), sono caratterizzati da una linea vocale raddoppiata dal basso o sviluppata per moto retto rispetto al medesimo, e da una goffa cadenza in emiolia proprio su una delle parole "fuori contesto" («cuçina» [ESEMPIO 10]).¹³⁶ Nella seconda aria, Trespolo associa i sintomi dell'amore a quelli della fame e li

¹³⁵ Cfr. Leve 1998, 232-233.

¹³⁶ L'esempio è riportato e discusso da Leve 1998, 234-235, 621-626.

Ah, De - spi - na, ah, De - spi - na cheper te, cheper te

ho nel cor-po, ho nel cor po u - na cu ci na, do-ve-A-

mo re il mio co re ar - ro sti sce sul trè-piè.

ESEMPIO 10 *Il trespolo tutore*, II.2, Trespolo: «Ah, Despina che per te» (aria).

rappresenta musicalmente attraverso brevi episodi, molto semplici, in registri vocali differenti («mi fanno due voci»): rispetto al registro principale, medio (Sib_2 - Mi_3), i versi «qui suona il mio core» e «qui le budella» sono intonati rispettivamente in falsetto il primo (Fa_3 - Do_4) e in registro grave il secondo (Sol_1 - Mi_b2), producendo un effetto drammatico caricaturale e grottesco.

Se la musica del *Trespolo* nel complesso è abbastanza semplice e lineare, senza particolari espedienti compositivi, vi è tuttavia qualche episodio più elaborato, come le scene di follia di Nino (III.5 e III.15), aggiunte di proposito da Villifranchi per compiacere i compositori.¹³⁷ Stradella approfitta del delirio di Nino – che, dopo aver perso Artemisia, vaneggia in preda alle allucinazioni – per giustapporre una serie di arie che rappresentano un compendio quasi completo delle diverse convenzioni operistiche della tradizione veneziana: vi sono un'aria di pazzia («Così sta»; III.5), un'aria in cui la linea vocale imita l'idioma strumentale del-

¹³⁷ Nella dedica di Villifranchi a Ricciardi, in *Amore è veleno e medicina degli intelletti* (Bologna 1679), si legge: «Avendogliene partecipato (perché io so che rispetto si deve agli autori e particolarmente viventi) la ridussi in drama senza aggiungervi concetto alcuno di mio, fuor che qualche cosa indifferente nella pazzia di Nino per far qualche soddisfazione al musico» (6-7; cit. in Leve 1998, 217n).

la tromba («Tarapatà»; III.15),¹³⁸ un'aria di sonno («Fa la nanna»; *ibidem*) e due arie di furore («Ma dove andate» e «Venghino in questo circolo»; *ibidem*).¹³⁹ L'aria di follia, in cui Nino chiede ad Astolfo di cercare il suo cervello (esplicito riferimento all' *Orlando furioso*), è basata sulla successione di cinque sezioni liriche stilisticamente contrastanti e divise da ritornelli strumentali che rappresentano i vari stadi psicologici vissuti in breve tempo dal personaggio.

Fra i quattro innamorati il ruolo di Ciro sembra essere uno di quelli musicalmente più interessanti, soprattutto se valutato nell'economia dell'opera. Mentre nel caso di Nino la pazzia è rappresentata facendo ricorso, nel momento specifico, alle forme della tradizione, il miglioramento della condizione mentale di Ciro è invece reso con un passaggio da arie di stile comico (atto I e II) ad arie dal tono serio (atto III). Queste ultime, riflettendo il contegno di Ciro come innamorato, servono a creare una tensione crescente che si risolve solo con la fuga dei due amanti (alla fine scappano per sposarsi).¹⁴⁰ Del resto la contrapposizione di modi diversi con cui i due fratelli, Ciro e Nino, esprimono il proprio amore ad Artemisia è enfatizzato da Stradella già nel primo duetto fra i due pretendenti («Mostro terribile / Nume adorabile», II.12): alle immagini poetiche enfaticamente contrastanti corrispondono linee melodiche, poste continuamente a confronto, di andamento nettamente differente.

Il *Moro per amore*, un'opera «mai comparsa sulle scene»

Di tutte le opere di Stradella che ci sono pervenute, il *Moro per amore* risulta essere l'ultima composta. Fra l'altro, per una bizzarra coincidenza, è anche l'unica di cui possediamo più di una copia della partitura (ben quattro),¹⁴¹ malgrado non sia mai stata rappresentata; lo rivela l'autore dei versi Flavio Orsini, che,

138] Cfr. Cavallini 1985, 93-94.

139] Cfr. Leve 1998, 237.

140] Cfr. Leve 1998, 236-237.

141] Cfr. Gianturco - McCrickard 1991, 134. Due copie della partitura riportano titoli diversi da *Moro per amore*: una è intitolata *Floridoro* (Modena) e l'altra *Rodrigo* (Parigi), entrambi nomi d'interlocutori del dramma. Di quest'opera esistono un'edizione anastatica della partitura (Brown 1979) e un'edizione critica (Gianturco 2003a).

nell'avvertimento *Al lettore* del libretto (1697), scrive: «L'opera non è mai comparsa su le scene ed, essendosi mutato il gusto di componere dal buon stile di prima, ho solo voluto stampar le parole, perché non portasse tedio agli uditori la composizione in musica». ¹⁴² L'opera fu commissionata dallo stesso Orsini che, alla fine di maggio del 1681, riceve da Stradella la partitura conclusa, con la preghiera di occuparsi personalmente della copiatura (impossibile a Genova) e di rispedirgli l'originale, essendo l'unica copia in possesso del musicista. ¹⁴³ Data l'identità del committente, l'opera era probabilmente destinata ad una rappresentazione privata.

Anche il libretto del *Moro per amore*, come quello del *Trespolo*, diverge dai modelli dominanti in laguna, ma, mentre quest'ultimo appartiene ad un tipo di drammaturgia lontana dal teatro musicale della Serenissima, il primo è invece legato a tendenze veneziane «superate e riassorbite in rinnovate formule di teatralità», ¹⁴⁴ dopo la grande fortuna ottenuta fino ai primi anni Sessanta del Seicento, per merito soprattutto di Giovanni Faustini.

Nell'opera si narra che Eurinda, erede al trono di Sicilia, è destinata sposa al conte Rodrigo, consigliere della corona, ma ella rifugge l'idea di vincoli amorosi. La fama della sua bellezza giunge a Floridoro, figlio del nemico re di Cipro, in procinto di muovere guerra al re-

¹⁴²] Flavio Orsini (con lo pseudonimo di Filosinavoro), *Moro per amore*, Bernabò, Roma 1697, 4 (rist. anastatica in Brown 1979). A Firenze si conserva anche una copia manoscritta della prefazione (Archivio di Stato, Miscellanea Medicea 506).

¹⁴³] In una lettera del 24 maggio 1681, Stradella da Genova scrive ad Orsini: «Non voglio estendermi per renderla persuasa dell'affetto e l'attenzione con la quale l'ho fatta, perché sapendo Vostra Altezza già quanto sono grandi le mie obbligazioni suppongo le possa considerare da sé. Vi ho composto con straordinaria soddisfazione e per essere comando di Vostra Altezza e per esser in sé bella l'opera [...] desidero che prima di sentirne cosa alcuna la faccia ben copiare, acciò chi canta e chi suona non abbia da stentare, onde Vostra Altezza ne possa veramente godere [...] Più presto non l'ho finita, perché Vostra Altezza ha avuto la bontà di non mostrarne fretta e io, avendo avuto molto da fare e per qua e per altre bande, mi son servito dell'autorità che m'ha concessa; ma ho tardato ancora perché l'ho voluta fare senza scrivere necessitato e per farla a modo mio ben considerata e nel miglior modo che ho saputo. Vostra Altezza però sa che quando volesse esser servita velocemente, saprei metter l'ali alla penna e compire ai suoi comandi, ma quando vi è tempo stimo si possano far sempre le composizioni con più giudizio e più considerate» (Gianturco 1994, 295-296).

¹⁴⁴] Fabbri 1988, 91.

gno di Sicilia. Attratto da tale bellezza, Floridoro si traveste da moro e, insieme al paggio Fiorino, giunge alla corte nemica con il nome di Feraspe, mettendosi al servizio di Filandro, ambasciatore del re di Napoli che si trova in Sicilia per chiedere, per conto del suo sovrano, la mano di Eurinda. Qui iniziano gl'intrighi. La nutrice Lindora s'innamora di Feraspe e la regina per compiacerla lo prende alle sue dipendenze, rimanendo anche lei conquistata, oltre alla cortigiana Lucinda. Quest'ultima, che respinge le profferte amorose di Filandro, rifiutata da Feraspe e gelosa del suo amore per la regina, decide di allontanarlo, inviandolo presso i presidi di guerra a recapitare una lettera a Rodrigo. Feraspe è però catturato dai compagni ciprioti che lo smascherano e lo riportano alla corte di Messina, dove Fiorino svela i motivi del travestimento del principe. Floridoro (Feraspe), giunto a corte, narra di persona la versione dei fatti e dichiara il suo amore alla regina, che naturalmente accetta di sposarlo. Lucinda ripiega infine il suo amore su Filandro e Fiorino ricambia quello di Lindora.

Orsini si dimostra fedele ad un ideale drammaturgico rappresentato essenzialmente dall'accumulazione di equivoci e di simulazioni, cari proprio a Faustini. La vicenda è basata sull'amore contrastato della coppia Eurinda-Floridoro (Feraspe), la cui lieta soluzione è inizialmente impedita da due ostacoli: Floridoro non può sposare Eurinda, in quanto nemica, ed Eurinda, in quanto regina, non può sposare Floridoro finché costui si finge servo. L'intreccio della coppia, come in ogni dramma di questo tipo, è complicato da altri elementi: la regina è sollecitata da Rodrigo e Filandro a sposarsi, mentre Feraspe è oggetto di attenzioni da parte di Lindora e Lucinda. L'interrelazione di questi elementi contribuisce a creare i nodi della vicenda, che raggiunge il culmine drammatico nella quarta scena del terzo atto, quando la situazione è ormai così intricata da sembrare irresolubile: Eurinda, dopo aver appreso che Feraspe è stato catturato dai Ciprioti si abbandona inizialmente ad un'aria di lamento («A che tardi morir»), poi ad un'aria di furore in versi sdruciolli («Furie terribili») e infine ad un dialogo "in eco" nella forma più tradizionale della prassi pastorale («Che fa, dunque, che fa»). Il lamento, accompagnato dai violini e dal continuo, è costruito su linee melodiche che procedono per gradi congiunti ribattuti, prevalentemente discendenti, e con un frequente ricorso ad appoggiature, rivelando musicalmente il clima di profonda desolazione della scena. La nutrice Lindora tenta di conso-

lare la regina, ma peggiora la situazione quando insinua che «degnò non è di regio ciglio il pianto per un moro»: l'affermazione scatena la rabbia di Eurinda che si sfoga nell'aria di invocazione delle Furie infernali («Furie terribili»). Nella partitura, in corrispondenza di quest'aria, è riportata l'indicazione autografa «spiritoso e prestissimo» (vedi figura 17): il primo aggettivo potrebbe sottolineare un intento parodistico del compositore nei confronti della regina, la quale, inizialmente rifiuta, in nome della libertà, l'idea di qualunque coinvolgimento sentimentale, ma appena dopo s'innamora, soffrendo tanto da confessare ambigualmente a Lindora «moro per amore», gioco di parole in cui «moro» indica sia Feraspe sia il suo stato d'animo (di qui il titolo dell'opera). Sempre a proposito della stessa scena è curiosa la presenza di un episodio musicale, il recitativo "in eco", che proviene dalla tradizione del dramma pastorale e che si trova frequentemente nelle opere all'inizio del Seicento. Pare verosimile interpretare questo dialogo, che Eurinda intrattiene con Eco, come un episodio di tipo allucinatorio, diretta conseguenza della rabbia accumulata. La conferma di ciò proviene anche dalla nutrice che, presente in scena, canta proprio nell'aria successiva: «con folle pensiero / d'amor nell'impero / regina in recinto / del gran laberinto / uscirne non sa».

Nonostante la scena commentata corrisponda al punto culminante del dramma, l'agnizione e lo scioglimento finale, in cui i personaggi apprendono che Feraspe è in realtà Floridoro, sono ritardati da scene che sviluppano situazioni più distese e legate alle coppie di amanti secondarie (come avviene nella quinta e nella settima scena): tale strategia drammaturgica permette al librettista di mantenere costante la tensione drammatica e di aumentare nello spettatore l'attesa di una risoluzione finale, sempre più necessaria. Un altro aspetto singolare della conclusione del dramma è il fatto che, a partire dal riconoscimento di Floridoro, per quasi due scene non vi sono altre arie (eccetto una di Fiorino) fino al coro che chiude l'opera.

Oltre ad equivoci e simulazioni, come ha ben osservato Fabbri, vi sono nel testo di Orsini altri elementi drammatici e situazioni sceniche che si pongono direttamente in rapporto con la librettistica veneziana di Faustini: la confessione ambigua del personaggio che assume falsa identità per avvicinare la persona amata, insieme alla dissimulazione che lo porta a sfogare i propri sentimenti in frequenti

“a parte”; l'avvio dell'opera con l'indifferenza all'amore da parte di uno dei protagonisti, tipica di molte tragicommedie pastorali; la meditazione all'inizio di una scena sulle ultime parole pronunciate da altri alla fine della scena precedente.¹⁴⁵ L'assiduo ricorso ad elementi della favola pastorale (versi sdrucchioli, recitativo “in eco”) è invece il segno di un gusto romano mai tramontato, e destinato a un rilancio, alla fine del secolo, sulla scorta degli ideali della nuova accademia arcadica, di cui Orsini sarà infatti membro.

DRAMMI DI ARGOMENTO SACRO

Durante il Seicento, al filone della drammaturgia profana, che si sviluppa nel teatro musicale, si contrappone quello della drammaturgia sacra, che prende invece forma nell'oratorio, un genere di spettacolo privo, rispetto all'opera, di un allestimento scenografico e basato sull'alternanza tra una dimensione epica e una drammatica. Se il primo filone mira all'intrattenimento o alla celebrazione di qualche evento/persona, il secondo nasce invece per fini devozionali e con scopi morali specifici, pur perdendoli gradualmente nel corso del secolo e nel continuo confronto con il primo. Spesso l'oratorio sostituisce il dramma musicale (negli anni santi o nei periodi in cui quest'ultimo era vietato) e i fattori di contaminazione fra i due generi di conseguenza aumentano.

La Roma controriformistica è il contesto originario dell'oratorio e uno dei suoi principali centri di produzione, e Stradella, insieme a Carissimi, Pasquini, Alessandro Scarlatti e Antonio Caldara, è uno dei compositori più importanti che l'oratorio romano della seconda metà del Seicento possa vantare.¹⁴⁶ Allo stato attuale

¹⁴⁵] Cfr. Fabbri 1988, 99-100.

¹⁴⁶] Sull'oratorio seicentesco cfr. lo studio ampio, ma ormai datato, di Smither 1977 e alcuni dei contributi più recenti: A. Morelli, *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, «Studi Musicali» XXVI (1997), 105-186; G. Massenkeil (a c. di), *Oratorium und Passion*, 2 voll., Laaber, Laaber-Verlag, 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 10); P. Besutti (a c. di), *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII-XVIII)*, Convegno internazionale, Perugia 1997, Firenze, Olschki, 2002; S. Leopold, U. Scheideler (a c. di), *Oratorienführer*, Stuttgart-Kassel, Metzler-Bärenreiter, 2000; S. Franchi (a c. di), *Percorsi dell'oratorio romano: da "historia sacra" a melodramma spirituale*, Atti della giornata di studi, Viterbo 11 settembre 1999, Roma, Ibimus, 2002; Speck 2003.

delle ricerche egli risulta autore di ben otto oratori,¹⁴⁷ ma soltanto di sei possediamo partiture manoscritte (sebbene in qualche caso forse incomplete), mentre dei due rimanenti – uno dedicato a santa Caterina e l'altro in latino commissionato dalla Confraternita del Santissimo Crocifisso – abbiamo soltanto informazioni archivistiche.

La notizia che Stradella, nel febbraio del 1667, abbia messo in musica un oratorio per la Confraternita del Crocifisso (vedi figura 3), ritenuto attualmente il primo lavoro del compositore di cui si conosca la datazione, si ricava da un documento della congregazione medesima, nel quale sono stati verbalizzati, in seguito ad una consulta, i musicisti e i librettisti che dovevano occuparsi di scrivere gli oratori per i successivi venerdì di Quaresima:

Adí 11 febr[aio] 1667 fu tenuta Cong[regazione] nella quale [...] furono despensati l'oratorii soliti farsi nella Quaresima alli infr[ascritti] m[aest]ri di capella: primo al signor Carlo [Caproli] delli Violini con parole sue proprie; 2° al signor Stradella con parole del Lotti [Giovanni]; al signor Stamignia [Stamegna] con parole dell'illustrissimo signor suddetto Carlo [Caproli].¹⁴⁸

Dal passo citato si apprende che Stradella, indicato come «maestro di cappella», fu invitato a comporre un oratorio su testo di Giovanni Lotti per il secondo venerdì di Quaresima dello stesso anno. Mancano tuttavia prove evidenti che la commissione andò a buon fine, dato che nei documenti di pagamento della confraternita per quel ciclo di oratori si legge che il «maestro di cappella» che diresse il secondo oratorio, quello teoricamente composto da Stradella, fu Giovanni Bicilli.¹⁴⁹ Non vi è altra prova che l'oratorio diretto da

147] Nell'elenco degli oratori riportato da Schmidl 1929, II, 554, si cita anche una *Maddalena* (Modena, 1686), ma non è affatto chiara la fonte da cui lo studioso possa aver ricavato la notizia.

148] Cit. da D. Alaleona, *Studi sulla storia dell'oratorio musicale in Italia*, Torino, Fratelli Bocca, 1908 (rist. *Storia dell'oratorio musicale in Italia*, Milano, Bocca, 1945, 342), riprodotto in Giazotto 1962, tav. XXVII, e verificato da Simi 1988, 75.

149] I documenti di pagamento relativi all'esecuzione di questo oratorio sono trascritti da A. Liess, *Materialien zur römischen Musik-geschichte des Seicento*, «Acta Musicologica» XXIX (1957), 144. Nello stesso contributo si apprende inoltre che, in occasione di quell'esecuzione, gli organisti erano Pasquini, Ercole Bernabei e Giovanni Battista Fede.

quest'ultimo sia stato proprio quello commissionato a Stradella,¹⁵⁰ come si è invece ritenuto finora.¹⁵¹

L'altro oratorio di cui si hanno solo notizie archivistiche è quello di *Santa Caterina*, attestato in un documento, del novembre 1683, relativo alla confraternita fiorentina di San Bernardino e di Santa Caterina (la stessa confraternita per cui Scarlatti compose la *Giuditta*):

Terminata la compieta si diede principio ad una zinfonia, quale terminata, si diede principio all'oratorio sopra *Santa Caterina*, messa in musica dallo Stradella di Roma e guidato dal signor Pietro Salvetti, aiutante di camera del serenissimo Gran Principe [Ferdinando de' Medici], stimato universalmente bellissimo, e a mezzo l'oratorio il signor B[erna]rdo del signor Simon Peruzzi fece il panegirico sopra la detta Santa, senza muoversi dal desco [banco] di dove era governatore. Fornito che fu il panegirico, si seguì l'altra parte dell'oratorio e avanti le tre ore di notte restò tutto terminato.¹⁵²

Non vi sono dubbi sul fatto che la santa, su cui era basato l'oratorio, fosse Caterina da Siena, dato che la confraternita da cui fu commissionato era a lei intitolata. Purtroppo di questo oratorio si sa soltanto quando fu eseguito, ma non si sono conservati né il libretto né la partitura.¹⁵³ Al contrario, di altri quattro oratori stra-

150] Cfr. S. Franchi, *Musiche per feste e spettacoli a Roma durante il pontificato di Alessandro VII Chigi (1655-1667)*, in Burden - Radicchi 2004, 549-593: 593, nella *Cronologia delle feste* cita in corrispondenza dell'11 marzo 1667 (presso l'Oratorio di San Marcello) un «oratorio in musica di Giovanni Bicilli, anziché quello previsto di Alessandro Stradella». Giazotto 1962, 274, pone questo oratorio in rapporto con uno di cui è sopravvissuta la partitura, *San Giovanni Crisostomo*, ma dovendo essere in latino, secondo l'uso invalso alla confraternita del Crocifisso, non può trattarsi della stessa composizione.

151] Cfr. Gianturco 1994, 20-21, 187.

152] Il documento è trascritto da P. Guasconi, *L'oratorio musicale a Firenze dalle origini al 1785*, tesi di laurea, Università di Firenze, 1978-1979, XXXII-XXXIII, e da J.W. Hill, *Oratory Music in Florence, III: The Confraternities from 1655 to 1785*, «Analecta Musicologica», LVIII, 1986, 137n. Guasconi trascrive la data del documento come 23 novembre, mentre Hill come 28.

153] Secondo Speck 2003, 392-393, l'anonimo oratorio di *Santa Caterina* di cui si conserva una partitura presso la Biblioteca Vaticana (Barb. lat. 4209), posta da Gianturco 1994, 69, ipoteticamente in relazione con l'oratorio di Stradella, sarebbe invece da attribuire a Marco Marazzoli, come già supposto in Smither 1977 (ed. 1986, 191).

delliani – *Ester*, *Santa Editta*, *Santa Pelagia* e *San Giovanni Crisostomo* – possediamo partiture e libretti,¹⁵⁴ ma non abbiamo notizie sul giorno e sul luogo di esecuzione. Degli oratori di *Santa Editta* e di *Santa Pelagia* ci è giunta una copia dei libretti stampati a Modena, dopo la morte del compositore, in occasione di una replica, ma il primo fu sicuramente concepito a Roma, data la provenienza del librettista Lelio Orsini (fratello di Flavio, autore e committente del *Moro per amore*).¹⁵⁵ Analogo destino ebbe *San Giovanni Battista*, eseguito a Roma nel 1675 e poi ripreso a Modena e a Firenze nell'ultimo quindicennio del secolo, come testimoniano le copie dei libretti pervenuti. *Susanna* è invece basata su un testo del segretario ducale di Modena, Giovanni Battista Giardini, e fu composta proprio per la corte di Francesco II.

Gli oratori di Stradella hanno caratteristiche testuali e drammatiche differenti, ma tutte ricorrenti in questo genere di repertorio. Riguardo alle fonti letterarie dei soggetti, uno degli oratori è tratto dal Nuovo Testamento (*Giovanni Battista*), due dal Vecchio Testamento (*Susanna* ed *Ester*), mentre la maggior parte è basata su fonti agiografiche (*Giovanni Crisostomo*, *Editta*, *Pelagia* e *Caterina*), come era consuetudine alla fine del secolo. Dai titoli degli oratori è evidente nei soggetti selezionati una netta predominanza di protagoniste femminili (cinque su sette), tendenza che trae ulteriore conferma dal ruolo chiave giocato dalle donne anche nei libretti rimanenti: Salome ed Ero-

154] Per un'edizione moderna delle partiture di *Ester* e di *Santa Editta* cfr. rispettivamente Bianchi 1969 e 2000.

155] L'attribuzione del libretto di *Santa Editta* a Lelio Orsini si ricava dal frontespizio della partitura manoscritta («Parole del signor don Lelio Orsini prencipe», cfr. Gianturco - McCrickard 1991, 166), mentre i libretti stampati a Modena di ciò tacciono, come già segnalato da Catelani 1865, 341, n. 118, che aggiunge: «Non comprendo come Giovanni Battista Dall'Olio in un suo indice manoscritto dei *Melodrammi della Biblioteca Estense* attribuisca il libretto della *Santa Editta* al conte Giovanni Battista Rosselli Genesini». A partire da Giazotto 1962, 778-779, sulla base di un introvabile *Libro dei Mandati per le fontioni in Santa Maria Valicella e al Crocefisso* (teoricamente conservato all'«Archivio Segreto Vaticano»), si è diffusa la notizia (ripresa da Jander 1965, 1419, e da Pirrotta 1966, 512) che *Santa Editta* sarebbe stata eseguita nella Quaresima del 1665 all'oratorio del Crocefisso, dove nel 1675 avrebbe avuto luogo anche l'esecuzione di *Santa Pelagia* (Giazotto 1962, 806, e poi Pirrotta 1966, 513). Il motivo per cui l'ipotesi è altamente improbabile è sempre il medesimo: all'oratorio del Crocefisso si eseguivano solo composizioni in latino.

diade in *San Giovanni Battista* ed Eudoxia in *San Giovanni Crisostomo*. In particolare, la presenza di figure notoriamente avvenenti (come Ester, che con la bellezza salva il suo popolo) o di personaggi conturbanti (come Susanna, che discinta fa il bagno in giardino e seduce lo sguardo indiscreto dei vecchi; come Pelagia, che per la grazia appariscente distrae il vescovo in processione; e come Salome, che esibisce la sua sensuale fisicità in una danza seducente) conferma una predilezione del compositore, o comunque della committenza, per quello che all'inizio del Novecento fu definito "oratorio erotico".¹⁵⁶ In realtà, sono ben note le inclinazioni libertine dell'ambiente ecclesiastico e cardinalizio della Roma barocca ed è forse proprio il dilagare di gusti dissoluti che induce Arcangelo Spagna a raccomandare, all'inizio del Settecento, che

volendosi rappresentare, per cagione d'esempio, qualche azione o di Santa Maria Maddalena o dell'Egiziaca, nella quale per necessità abbiano da esprimersi amori profani, si faccia più alla sfuggita che si può e col semplicemente accennarli, e il maggior fondamento sia di mostrare la penitenza e le virtù.¹⁵⁷

Santa Editta e *Santa Pelagia*, a differenza degli altri oratori, non sono basate su personaggi reali, ma su personificazioni di vizi e virtù che dialogano con la santa, in linea con il gusto controriformistico per gli aspetti ascetici e mistici della vita. Editta, ad esempio, ascolta i consigli di Umiltà e le voci interiori con cui Dio le si rivolge, e respinge la vita mondana che le è proposta da Grandezza, Nobiltà, Sensualità e Bellezza.¹⁵⁸ Come si può facilmente immaginare, questi libretti, in cui non c'è azione ma una continua discussione morale e intellettuale, il livello drammatico è molto debole rispetto ad oratori come *San Giovanni Battista* e *Susanna*, che meritano per questo un'analisi a parte.

¹⁵⁶] Cfr. A. Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1911, 84-85 (rist. anastatica Wiesbaden, Olms, 1966) e il più recente Smither 1977, ed. 1986, 247. Sulla presenza della donna nell'oratorio di Stradella cfr. Crowther 1988.

¹⁵⁷] A. Spagna, *op. cit.*, 18.

¹⁵⁸] Cfr. Smither 1977 (ed. 1986, 246).

Pur rispettando l'indicazione di Arcangelo Spagna, secondo cui un oratorio dovrebbe avere dai tre ai cinque personaggi¹⁵⁹ (e gli oratori di Stradella ne prevedono quasi tutti cinque, tranne la *Pelagia* che è per quattro cantanti), metà dei libretti stradelliani includono nel *cast* una figura tanto aborrita dal teorico e drammaturgo romano, il Narratore.¹⁶⁰ Tra l'altro, quest'ultimo ha un registro vocale sempre differente: contralto in *Susanna*, tenore in *San Giovanni Crisostomo*, basso e soprano in *Ester* (rispettivamente nella prima e nella seconda parte).¹⁶¹ È forse possibile che il suo registro fosse scelto solo in un secondo momento, in base alla parte vocale mancante per completare quartetti o quintetti di commento, generalmente cantati non da un coro autonomo, ma da un ensemble dei solisti stessi.

San Giovanni Battista, ovvero Salome in scena

Composto in occasione dei festeggiamenti dell'anno santo (1675) per la Confraternita della Pietà dei Fiorentini, l'oratorio di *San Giovanni Battista* è la composizione che per secoli fu maggiormente legata al nome di Stradella¹⁶² e quella di cui si è parlato più spesso anche in ambito storiografico:¹⁶³ la quantità di copie sopravvissute, compilate nei diversi secoli, è un chiaro segno della sua diffusione.¹⁶⁴ Già dopo qualche anno dalla morte di Stradella, Ottavio Pitoni cita nella *Guida armonica* (1690) alcuni passi dell'oratorio come esempi di contrappunto;¹⁶⁵ lo stesso fa padre

159] Cfr. A. Spagna, *op. cit.*, 16.

160] *Ivi*, 4-6.

161] Cfr. Gianturco - McCrickard 1991, 157, e l'edizione di *Ester* (Bianchi 1969).

162] Ad esempio, J.B. de La Borde, *op. cit.*, vol. III, 237, scrive che di Stradella «si loda soprattutto un oratorio per San Giovanni Battista a Roma» (notizia ripresa da Gerber 1792, Teil 2, 134, e da Choron - Fayolle 1811, II, 348). La popolarità novecentesca di questo oratorio è anche legata alla rappresentazione avvenuta a Perugia nel 1949 con Maria Callas nel ruolo di Salome.

163] Daniels 1963, Smither 1977 (ed. 1986, 256-265), Tasini 1986, Gianturco 1994, Del Vita 2000, Leopold 2000, 697-698.

164] Cfr. Gianturco - McCrickard 1991, 162-164.

165] Cfr. G.O. Pitoni, *Guida armonica. Libro primo*, s.l., s.n., 1690 ca. (rist. anastatica *Guida armonica: facsimile dell'unicum appartenuto a padre Martini*, a c. di F. Luisi, Lucca, LIM, 1989): i passi citati sono tratti dalle arie «Tuonerà» (22-23), «Provi pur le mie vendette» (28) e «Sorde dive» (62), e dal madrigale «Clori son fido» (59).

Martini in un trattato sul contrappunto della seconda metà del Settecento, nel quale trascrive uno dei duetti che poi ebbe ampia diffusione in antologie sette-ottocentesche, ovvero «Nel seren de' miei/tuoi contenti».¹⁶⁶

Circa un secolo dopo la pubblicazione del trattato di Martini, Burney si occupa dell'oratorio di *San Giovanni Battista* in un capitolo della *General History* dedicato proprio all'"Origine e al progresso dell'oratorio", dove ammette che *San Giovanni* è «l'unico oratorio stradelliano di cui abbia notizia e di cui possieda una partitura».¹⁶⁷ Lo storico inglese riferisce inoltre che tale oratorio «è di solito ritenuto quello che una volta salvò la vita di questo affascinante compositore, grazie agli effetti sui cuori dei primi assassini incaricati di ucciderlo a Roma la notte della rappresentazione».¹⁶⁸ In altre parole riporta l'opinione diffusa che identifica *San Giovanni Battista* con l'"oratorio" che, secondo il racconto di Bonnet-Bourdelot, sarebbe stato eseguito nella chiesa di San Giovanni in Laterano.¹⁶⁹ Certo, era una delle poche musiche stradelliane conosciute, ma è possibile che sia diventato leggendario anche in virtù della sua alta qualità musicale, tale da lasciar immaginare che potesse agire direttamente sul cuore e sulle menti, mutando affetti e intenzioni poco benevole. Non è un caso che anche lo stesso Stradella la ritenga la sua opera migliore.

Burney avanza la prima datazione ipotetica dell'oratorio, che si differenzia casualmente di un solo anno da quella effettiva: avendo stabilito che Stradella non possa essere morto prima del 1678,

166] Cfr. G.B. Martini, *Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*, 2 voll., Bologna, Dalla Volpe, 1774-1775, vol. II, 17-20. Il duetto trascritto fu poi pubblicato anche da Burney 1789, 118-120.

167] Cfr. Burney 1789, 105 (ed. 1935, 578). In Gianturco - McCrickard 1991, 163-164, si suppone che la copia della partitura appartenuta a Burney sia quella oggi conservata alla British Library di Londra (Add. 45882).

168] Burney 1789, 105 (ed. 1935, 578).

169] Bonnet-Bourdelot 1715, ed. 1725, I, 42. Catelani 1865, 342, sottolinea come: «Secondo i biografi ed i drammaturghi il *San Giovanni Battista* dello Stradella è l'oratorio che si eseguì a Roma in San Giovanni in Laterano e che commosse i sicari colà spediti per assassinare il compositore» e in G. Roberti, *La cappella regia di Torino*, Torino, Roux e Favale, 1880, 23, si legge: «Una sera nella chiesa di San Giovanni in Laterano, mentre lo Stradella faceva eseguire il suo Oratorio *San Giovanni Battista* i due scellerati stavano appiattati in un angolo, pronti a piombare sulla loro vittima».

lo storico colloca l'esecuzione dell'oratorio (e l'attentato scampato) qualche anno prima di tale data, vale a dire attorno al 1676, dato che il compositore, a detta dello storico, «disse di essere sopravvissuto al piano del suo assassinio a Roma per due o tre anni». ¹⁷⁰ La fonte che fissa in modo definitivo luogo e data di esecuzione dell'oratorio è segnalata solo nel 1936 da Raffaele Casimiri, che pubblica un documento sul ciclo di oratori eseguiti, durante la Quaresima del 1675, all'Oratorio della Pietà, legato alla chiesa di San Giovanni dei Fiorentini (vedi figura 3). ¹⁷¹ Da questa attestazione archivistica, che è la lista dei pagamenti per i vari oratori, si ricava che la composizione di Stradella fu eseguita il 31 marzo di quell'anno, domenica della Passione, e che autore del testo fu l'«abate Ansaldi». L'identità del librettista ha però fatto discutere: c'è chi ipotizza che si tratti di Giraldo (o Gerardo) Ansaldi (1654-1692), ¹⁷² un francescano catanese attivo a Roma, e chi ritiene che possa invece identificarsi in Ansaldo Ansaldi (1651-1719), ¹⁷³ fiorentino che ebbe una brillante carriera ecclesiastica nella città pontificia.

La vicenda del libretto è tratta dal *Vangelo* di Marco (6.17-19) e narra che Giovanni, lasciati i discepoli in un ameno luogo agreste e raggiunta la corte di Erode, cerca di convincere il sovrano ad abbandonare i «piaceri molesti» e a tornare sul sentiero della virtù, suscitando in questo modo la rabbia della consorte Erodiade, già sposa del fratello defunto. Ella, ben conoscendo l'influenza del profeta su Erode e temendo che il proprio consorte possa ricredersi, convince la figlia Erodiade (oggi più nota come Salome) a chiedere al padre la testa del Battista. Durante la festa per il genitico di Erode, la figlia sfoggia tutta la sua grazia in conturbanti danze, seducendo il padre e convincendolo a realizzarle un desiderio, qualunque esso sia. Quando Salome chiede al sovrano la testa di Giovanni, egli inizialmente esita, ma poi esaudisce la richiesta della figlia. Eseguita la decollazione, Erode è però improvvisamente vittima di rimorsi, angoscia e pentimento.

170] Burney 1789, 108n, (ed. 1935, 580n). Lo storico inglese non specifica tuttavia la fonte di questa affermazione.

171] Cfr. Casimiri 1936.

172] Ipotesi avanzata *ivi*, 161, e poi ripresa in Rostirolla 1989, 588.

173] Cfr. Gianturco 1994, 29; Del Vita 2000, 25.

La scelta di mettere in musica un oratorio sul tema del Battista è probabilmente legata al fatto che san Giovanni è il patrono di Firenze, ovvero di tutti coloro che, durante l'anno santo, contribuirono economicamente al ciclo di oratori organizzato a Roma dalla Confraternità della Pietà, detta appunto della Nazione fiorentina e prevalentemente composta da nobili fiorentini residenti nella città pontificia.¹⁷⁴ Giovanni Battista è inoltre il santo dedicatario della chiesa in cui fu eseguito il ciclo di oratori, non a caso chiamata «dei Fiorentini». In tale occasione le diverse confraternite toscane insediate a Roma avevano il compito di offrire e organizzare l'ospitalità dei pellegrini conterranei che giungevano nella Città eterna.

Fra gli aspetti rilevanti di questo oratorio vi è il fatto che si tratta della prima di una serie di composizioni che per secoli hanno avuto come soggetto le vicende di Giovanni Battista, Salome, Erode ed Erodiade, fortuna che meriterebbe senz'altro un'indagine approfondita.¹⁷⁵ Vi è un altro aspetto che ha reso celebre l'oratorio stradelliano: è stato a lungo ritenuto una delle prime opere della storia della musica in cui si sia impiegata un'orchestra divisa in «concertino» e «concerto grosso». È l'unico oratorio di Stradella con questo tipo di organico (gli altri prevedono solo il continuo e l'accompagnamento di due violini) ed è anche l'unica partitura sopravvissuta del ciclo di oratori eseguiti nel 1675 presso l'oratorio romano di San Giovanni.

Dai documenti di pagamento di questo ciclo si ricavano informazioni utili sull'esecuzione: si apprendono i nomi dei cantanti e degli strumentisti, che complessivamente erano 27, inclusi «10 instrumenti presi di più dal signor Stradella».¹⁷⁶ A parte un oratorio di Antonio Masini (per la quarta domenica) che prevedeva

¹⁷⁴] Cfr. Rostirolla 1989, 584-585.

¹⁷⁵] Su questo argomento esiste solo un contributo: G. Tintori, *Note sulla tradizione musicale di Salome, del Battista, di Erode e di Erodiade*, in B. Brumana, G. Ciliberti (a c. di), *Musica e immagine: tra iconografia e mondo dell'opera. Studi in onore di Massimo Bogianckino*, Firenze, Olschki, 1993, 197-208. Cito qualche altro oratorio settecentesco sul medesimo soggetto: l'*Erodiade* di Giovanni Legrenzi (Venezia 1678), *La decollazione di San Giovanni Battista* di Tommaso Antonio Ingegneri (Bologna 1699) e di Antonio Maria Bononcini (Vienna 1709) e il *Battista* di Antonio Caldara (Venezia 1727), su libretto di Apostolo Zeno.

¹⁷⁶] Casimiri 1936, 165.

l'aggiunta di ben 24 strumenti, quello di Stradella contava sull'organico più ampio dell'intero ciclo. È inoltre noto che Lelio Colista e Carlo Ambrogio Lonati parteciparono come strumentisti a tutti gli oratori del ciclo, ma il coinvolgimento di Arcangelo Corelli, troppo spesso ritenuto assodato,¹⁷⁷ può essere invece solo ipotizzato. Dalle liste di pagamento, si sa soltanto che fra i 24 musicisti aggiunti all'esecuzione dell'oratorio di Masini, vi era un «Bolognese», oggi identificato con Corelli; posto ciò, non è detto che i 10 strumentisti richiesti in più da Stradella siano stati scelti fra i 24 citati¹⁷⁸ e che fra questi 10 vi fosse proprio «Il Bolognese».

Recentemente è stata avanzata l'ipotesi, ancora da dimostrare, che tra il 1675 e la prima metà del Settecento, siano esistite due differenti versioni dell'oratorio di *San Giovanni Battista*, rispettivamente legate a tradizioni omogenee e coerenti: una più ridotta, erroneamente ritenuta incompleta e ricollegabile all'esecuzione romana durante l'anno santo, e un'altra più ampia – l'unica finora considerata – che circolò a Modena negli anni Ottanta e sarebbe riconducibile alla rappresentazione del 1688.¹⁷⁹ Non si esclude tuttavia che proprio quest'ultima possa essere stata la prima versione composta da Stradella, poi forse ridotta per motivi censori (personaggi negativi) in occasione della rappresentazione romana del 1675. La differenza fra le due tradizioni consiste nella presenza o assenza di arie, recitativi e duetti finali, brani che mutano in parte la struttura drammaturgico-musicale e il messaggio stesso dell'opera. Nella versione romana, priva dello scioglimento della vicenda e del duetto finale, «il penti-

177] L'informazione si trova, in questi termini, in Jander 1968, 173 («Si può dire con certezza quasi assoluta che Corelli fu coinvolto nella prima esecuzione del *San Giovanni Battista*»), in Gianturco 1978b, 55 («secondo gli elenchi dei pagamenti per la serie di oratori presentata a San Giovanni dei Fiorentini a Roma per l'anno santo 1675, "Il Bolognese" suonava il violino per tutta la serie e di certo quindi una volta sotto la guida dello Stradella che dirigeva il suo *San Giovanni Battista*»), ripresa in Gianturco 1980, 189, e in Gianturco 1994, 68; in M. Privitera, *Arcangelo Corelli*, Palermo, L'Epos, 2000, 28, 119-120, che cita a sua volta come fonte P. Buscaroli, *Corelli, Arcangelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 49.

178] Cfr. Rostirolla 1989, 590-591.

179] Cfr. Del Vita 2000, 31-77.

mento di Erode ha una funzione catartica, quasi di ammonimento cristiano», mentre nella versione modenese lo spettatore rimane «in bilico tra la condanna di Salome», che gioisce per aver ottenuto ciò che ha chiesto, e «la pietà per Erode, incapace di giudicare, travolto dalla potenza drammaturgica del duetto conclusivo». ¹⁸⁰

A dispetto del titolo, il personaggio dell'oratorio di maggior rilievo non è Giovanni Battista, bensì Salome, che supera di gran lunga anche il ruolo assunto dalla madre Erodiade. Mentre Giovanni mantiene in tutta la composizione un tono misurato, composto e quasi assente, padre e figlia mostrano una gamma di sentimenti eccezionalmente ampia e in questo senso stimolano maggiormente le potenzialità compositive di Stradella. Se Erode scoppia in eccessi d'ira o di malinconia come una marionetta con scarso controllo sulle sue passioni, la figlia sembra invece calcolare cinicamente ogni propria oscillazione d'animo. ¹⁸¹ Salome è infatti musicalmente rappresentata da brani di carattere molto differente: dai più intimi, come il suo primo intervento "in scena", una variazione strofica per voce e continuo di gusto primo seicentesco («Volin pure lontano dal sen»), ai più gioiosi e brillanti, come l'aria in stile di danza che seduce Erode («Vaghe ninfe del Giordano»), passando attraverso arie di falso lamento («Queste lagrime e sospiri»), di vittoria («Su, coronatemi») e di furore, come il duetto in cui esorta l'uccisione del profeta («Morirai, morirai»).

L'episodio in cui Salome si finge contrita, affinché il sovrano si convinca ad esaudire il suo crudele desiderio, è composto da un recitativo-arioso seguito dall'aria «Queste lagrime e sospiri». La sezione in stile recitativo («Deh, che più tardi») è densa di mezzi musicali che anticipano il clima emotivo dell'aria: linee melodiche ossessivamente discendenti su un basso statico («a consolar la speme / di questo afflitto core»); moto contrario fra voce e basso strumentale, a suggerire l'idea di una tensione sempre crescente («che più viver non può»); intenso cromatismo su «discolora», a evocare l'immagine di una progressiva metamorfosi

¹⁸⁰] *Ivi*, 69.

¹⁸¹] Cfr. Leopold.2000, 697-698.

Tre stromenti soli del Concertino e il violino primo del Concerto grosso

Que ste la gri-me e so-spi-ri

ESEMPIO 11 *San Giovanni Battista*, II, Erodiade figlia: «Queste lagrime e sospiri» («aria concertata con il Concerto grosso»).

emotiva; concitazione ritmica e intervallare negli ultimi versi, a sottolineare un senso di paura sempre più intenso che alla fine si libera in un lungo melisma. All'andamento esagitato del recitativo segue l'aria di lamento «Queste lagrime e sospiri», in metro lento e ternario, concertata con strumenti ad arco e prevalentemente basata su movimenti congiunti, ritardi, sincopi e cromatismi, alla maniera del madrigale tardo-cinquecentesco [ESEMPIO 11].¹⁸²

La variabilità emotiva appare, come accennato, non solo nel personaggio di Salome, ma anche in quello di Erode: il sovrano, dapprima esitante rispetto alla richiesta di Salome, giunge ad un momento di apparente determinazione, per poi pentirsene subito dopo la morte di Giovanni. L'aria «Tuonerà tra mille turbini», accompagnata dall'organico completo («concertino» e «concerto grosso»), esibisce, soprattutto nello stile vocale, l'immagine di Erode in tutta la sua potenza regale: la linea vocale, che richiama l'idioma strumentale della tromba, tocca prevalentemente i gradi della triade di Re maggiore, alternando, nella prima frase, misure

¹⁸²] Ho ricavato gli esempi dell'oratorio dall'edizione curata da Del Vita 2000.

ERODIADE Allegro Adagio

Che gio i - re, che con ten - to,

ERODE

Che mar ti re,

che gio che con ten - to, che gio - i - re, che con ten - to

che tor men to, che tor men to

ESEMPIO 13 *San Giovanni Battista*, II, Erodiade-Erode: «Che gioire/martire, che contento/tormento» (duetto).

viene nel duetto finale fra padre e figlia («Che gioire/martire»). Qui il diverso stato d'animo dei due personaggi è rappresentato attraverso linee vocali nettamente distinte: rapida, brillante e in forma di danza la melodia intonata da Salome; gradualmente discendente e con valori ritmici ampi e costanti (minime puntate) quella di Erode [ESEMPIO 13].

La conclusione dell'oratorio ha sempre attirato molta attenzione¹⁸³ per il fatto che il testo drammatico del duetto, terminando con la domanda «Perché?» sui motivi di gioia di Salome, ma soprattutto dell'angoscia di Erode, ha suggerito a Stradella l'idea di una mezzacadenza sul quinto grado della tonalità, anziché di una cadenza autentica sul primo (Re).¹⁸⁴ In questo modo, l'oratorio poteva assumere pienamente non solo una funzione devozionale, ma anche didattica, esortando il pubblico ad interrogarsi su una possibile risposta all'inquietante domanda.¹⁸⁵

183] Cfr. Jander 1962, 121-122; Smither 1977, (ed. 1986, 265); Tasini 1986, 183; Gianturco 1994, 192; Del Vita 2000, 63, 69.

184] Vi è un'altra composizione stradelliana che si conclude con una cadenza sul quinto grado della tonalità: si tratta della serenata *Vola, vola in altri petti* (cfr. Jander 1962, 121-122 e Daniels 1963, 12-15).

185] Cfr. Leopold 2000, 697-698.

La Susanna, una "fantasia a tre"

A differenza dell'oratorio di *San Giovanni Battista*, ma anche di altri oratori stradelliani, quello dedicato a Susanna¹⁸⁶ non nasce nel contesto della Roma pontificia, ma in quello di una corte dell'Italia settentrionale: dalla prima stampa del libretto si ricava che l'oratorio è rappresentato a Modena nel 1681, che i versi sono di Giovanni Battista Giardini, segretario del duca estense Francesco II, e che quest'ultimo è il dedicatario dell'opera. Non essendo menzionate nella dedica esecuzioni precedenti, quella modenese è sicuramente la prima.¹⁸⁷ Durante il governo di Francesco II (1674-1694) Modena è uno dei principali centri di produzione e di consumo dell'oratorio italiano:¹⁸⁸ *Susanna* è il quinto di almeno 45 lavori eseguiti, durante quel periodo, presso l'oratorio estense di San Carlo Rotondo e, insieme al *Transito di San Giuseppe* di Giovanni Paolo Colonna (1678), è una delle prime composizioni commissionate a musicisti forestieri.

Nel 1681 Stradella si trova a Genova, ma sono diversi i fattori che pongono il compositore in rapporto alla corte modenese: primo fra tutti un castrato al servizio del duca Francesco II, Marc'Antonio Orrigoni, che, come racconta il compositore stesso,¹⁸⁹ aveva partecipato come primo soprano alla stagione operistica da lui

186] La prima rappresentazione di *Susanna* in epoca moderna avviene al Perugia Festival a metà del Novecento. L'oratorio gode oggi di un'ampia visibilità grazie alla fortuna editoriale della partitura (rist. anastatica Callegari 1982a; ed. critica Crowther 2002) e di numerosi contributi specifici: Callegari 1982b, Crowther 1992 (40-57), Gianturco 1994 (193-198), Crowther 2002, Fabbri 1998, Leopold 2000 (699-701), Mattei 2003.

187] La dedica dell'oratorio si legge in Crowther 2002, 168. Cade l'informazione riportata in Giazotto 1962, 780, ed entrata negli studi successivi (ad esempio Pirrotta 1966, 512), secondo cui *Susanna* sarebbe stata commissionata da Cristina di Svezia nel 1666: la notizia si baserebbe su un introvabile *Avviso* del Raggi (del 5 maggio 1666: «L'oratorio della Reggina sarà fatto dal Stradella, giunto in questi giorni da Firenze, per ordine del Contestabile»). Callegari 1982b, 77-79, pur citando la datazione proposta da Giazotto, ritiene «molto più plausibile [...] una matrice modenese della *Susanna*», che giustifica meglio Giardini come librettista; la studiosa tenta di avallare la datazione tarda anche in base ad osservazioni stilistiche (l'impiego ormai maturo del basso ostinato e dell'arioso che connette recitativi e arie), pur esprimendo le sue perplessità su questo tipo di approccio, non sempre univoco nei risultati e quindi poco obiettivo.

188] Cfr. Crowther 1985, Crowther 1992, e l'intervento inedito di A. Morelli, *L'oratorio a Modena: osservazioni e prospettive*, presentato al convegno "Fonti e vita musicale della Modena estense", Modena 6-8 maggio 1998.

189] La lettera del 27 gennaio 1679 a Polo Michiel è trascritta in Gianturco 1994, 286.

organizzata a Genova fra il 1678 e il 1679. Orrigoni è tra l'altro colui che nel febbraio del 1681 recapita al duca estense, su ordine del genovese Goffredo de Marini, la partitura del *Trespolo*. Dopo qualche mese, tuttavia, anziché il *Trespolo*, di cui il duca si dice compiaciuto e disponibile ad un allestimento,¹⁹⁰ a Modena è invece eseguito l'oratorio dedicato a Susanna, commissionato al compositore dal duca medesimo: poiché la dedica è datata 16 aprile 1681, lo stesso anno che compare anche nella partitura manoscritta,¹⁹¹ fu probabilmente composto a Genova qualche mese prima.

Il celebre episodio biblico di "Susanna e i vecchioni", spesso raffigurato dai pittori seicenteschi, è narrato nel *Libro di Daniele* (13), ma, rispetto alla versione ufficiale, il protagonista del libretto di Giardini non è il giovanissimo profeta Daniele, di cui si racconta la precoce attitudine profetica, bensì Susanna, "colpevole" e "vittima" al tempo stesso di troppa bellezza. Secondo l'antefatto del dramma, due vecchi giudici, incaricati di governare gli ebrei esiliati nell'antica Babilonia, frequentano spesso la dimora del ricco Gioacchino, la cui bellissima moglie, Susanna, suscita da tempo le loro segrete fantasie. Un giorno, dopo aver scoperto di essere entrambi innamorati di lei, la spiano mentre, discinta, s'immerge nel ruscello del suo giardino privato. A un certo punto decidono di uscire dal nascondiglio e di dichiararle la loro attrazione, minacciandola di accusarla di adulterio nel caso non si conceda. Susanna, spaventata e indignata allo stesso tempo, respinge le avances e chiede soccorso, ma le pubbliche accuse dei giudici le costano l'arresto e un'ingiusta incarcerazione (fine I parte). Condotta in giudizio, il capo d'accusa è riconfermato e Susanna è condannata a morte senza appello, se non fosse per l'intervento di Daniele che compare fra la folla sul luogo della lapidazione, impugna la sentenza e impone una revisione del processo, interrogando personalmente e separatamente i due giudici. La differente versione dei fatti fornita dai due vecchi convince la folla della loro falsa testimonianza e la sentenza alla fine si ribalta: i due sono condannati a morte e Susanna è proclamata innocente.

190] La risposta della corte estense a Goffredo de Marini, dell'8 marzo 1681, è segnalata *ivi*, 53.

191] Sulla partitura conservata alla Biblioteca Estense di Modena (Mus. F. 1137) si legge: «La Susanna. Oratorio sacro per musica del signor Alessandro Stradella dell'anno 1681» (cfr. Crowther 2002, 166, ma già segnalato in Catelani 1865, 343).

Nel dramma sviluppato da Giardini la vicenda è “epicamente” guidata da un personaggio esterno ai fatti, il Testo, che non assume solo il ruolo di narratore, ma anche quello di regista che spiega l’antefatto, che introduce e collega i vari episodi, che coordina gli interventi dei personaggi e commenta di tanto in tanto quello che accade. Il narratore, insieme al coro, spesso non riflette, a dispetto del genere sacro, su questioni spirituali, ma su aspetti laici: l’amore impuro si è sempre rivelato fatale; la bellezza femminile può essere pericolosa; la giustizia terrena, al contrario di quella divina, si dilunga inutilmente ed è spesso corrotta.¹⁹² Sempre a questo proposito, il Testo si chiede ragionevolmente «come può la castità essere difesa quando gli stessi amministratori della giustizia sono i primi ad essere corrotti?». ¹⁹³ Insomma, si tratta di affermazioni polemiche molto audaci per essere quelle di un segretario ducale, tuttavia questi temi non appaiono fuori luogo se si pensa che

le esecuzioni oratoriali di Modena, promosse dal duca regnante, erano una forma di devozione per così dire “di Stato”, in cui elementi civili e politici potevano infiltrarsi nel contesto sacro non solo inopportunamente, ma in maniera funzionale alla circostanza.¹⁹⁴

Altri elementi interessanti del testo drammatico sono i particolari tecnico-scientifici e medico-anatomici emergenti qua e là e ben evidenziati da Fabbri:¹⁹⁵ per spiegare l’irrefrenabilità dell’insana passione senile, Giardini fa ricorso al fenomeno che si presumeva fosse all’origine della formazione dei fulmini («Poiché pugnando col gelo del petto / quel foco ristretto / acceso in fulmini / scoppia d’ognor», vv. 258-261); per verificare se la compresenza di due sintomi contrari «Freddo gelo e fiamma interna», che «sforza l’anima a penar», non sia causa della «febbre d’amor» uno dei

192] Riporto le parole declamate dal Testo: «Con tal prestezza / nel pretorio del ciel vanno i processi; / non così nella terra / ove, stancati e smunti, egualmente puniti / i rei sono e gli attori, ove alle liti / si dà vita immortale / col balsamo dell’oro, / e con gola venale / le sostanze contese assorbe il foro» (vv. 460-469; cfr. l’edizione del libretto in Crowther 2002, XXII-LII).

193] Crowther 2002, VIII.

194] Fabbri 1998, 255.

195] *Ivi*, 256-257.

due giudici invoca la consulenza di «fisici esperti» (vv. 44-50); per giustificare l'improvviso arrossire di Susanna, quando è sorpresa durante il bagno, tenta una meccanicistica spiegazione dell'afflusso sanguigno verso le zone periferiche del corpo («indi, sbrigato il sangue / dagli uffici del core, / corse agli estremi, e con amico zelo / là velò di rossore», vv. 185-188).

La scelta del soggetto tradisce, ancora una volta, l'interesse del librettista e del committente per l'oratorio "erotico", che sfrutta, in un contesto sacro, la sensualità dei personaggi femminili e le scene amorose tipiche del genere melodrammatico. Susanna offre di fatto l'occasione di mettere in scena una figura femminile conturbante e al tempo stesso casta (quindi moralmente inattaccabile). È forse proprio per evitare eventuali accuse di licenziosità o interventi censori che Giardini aggiunge ai margini del libretto i passi della *Vulgata* a cui, di volta in volta, il testo drammatico fa riferimento.¹⁹⁶ Vi sono una serie di fattori in base ai quali è verosimile credere che il duca di Modena fosse piuttosto interessato a questo soggetto:¹⁹⁷ l'oratorio di Stradella, dopo una probabile replica nel 1687, è riproposto nel 1692;¹⁹⁸ nel 1694 il tema è ripreso a Modena in un altro oratorio scritto da Giovan Battista Bottalino e musicato da Bernardo Vinaccesi;¹⁹⁹ e ancora, nella biblioteca musicale di Francesco II era presente una partitura omonima di un compositore bolognese, Giovanni Battista Borri.

Purtroppo non ci sono giunte informazioni sull'esecuzione del 1681, a parte il curioso commento di una persona che ha assistito ad una prova dell'oratorio in casa Giardini e che scrive in una lettera di essere rimasto «estatico per le sinfonie, per la varietà delle arie, per l'isquisitezza del recitativo e per la diversità e bizaria de' soggetti e

196] Ipotesi avanzata da Crowther 1992, 44. I versetti sono riportati in appendice all'edizione del libretto (*Ivi*, XLIX-LII), ma in questa posizione perdono la funzione sinottica originaria.

197] In realtà, la fortuna di Susanna nella musica barocca è molto ampia: cfr., per esempio, il contributo di S. Dunlap, *Susanna and the Male Gaze: The Musical Iconography of a Baroque Heroine*, «Women and Music» V (2001), 40-98.

198] Della replica del 1692 abbiamo una copia del libretto, mentre di quella avvenuta nel 1687 abbiamo notizia solo da G. Tiraboschi, *Biblioteca Modenese*, Modena, Società Tipografica, 1781-1786, vol. II (1782), 404 (rist. anastatica Bologna, Forni, 1970), dove però è omessa la fonte dell'informazione.

199] Già segnalato da Catelani 1865, 343.

per la rarità del basso continuo»: ²⁰⁰ un'attestazione interessante per capire come fosse percepita, all'epoca, la musica di Stradella.

Susanna può essere interpretata come una composizione eccezionalmente ibrida, ²⁰¹ o meglio sincretica, giacché si trova a metà strada fra il genere dell'oratorio e quello dell'opera. Pur avendo tutte le caratteristiche formali dell'oratorio (il soggetto apparentemente sacro, la presenza di un narratore, la divisione in due parti, il numero dei personaggi, l'abbondanza di duetti e terzetti ecc.), essa presenta anche elementi di solito più frequenti in ambito operistico, come l'ampia scena del lamento della giovane e la caratterizzazione spesso grottesca e comica dei due vecchi lascivi, malgrado la loro elevata posizione sociale e il contesto sacro non permetterebbero toni "leggeri".

L'aria «Da chi spero aita, o Cieli», che caratterizza la scena del lamento, è il brano più ampio dell'oratorio, in metro ternario, da eseguirsi in modo «mesto ma con moto» (così nel manoscritto) e basato sul principio compositivo della variazione strofica: la melodia vocale si sviluppa sopra una formula strumentale che si ripete continuamente [ESEMPIO 14]. ²⁰² La fisionomia del basso modulare è riconducibile a quella del tetracordo minore discendente, formula di accompagnamento tipica della tradizione del lamento, di cui il *Lamento della Ninfa* di Monteverdi (1638) è un esemplare autorevole: ²⁰³ la formula strumentale dell'aria di *Susanna* è sostanzialmente costruita sul tetracordo Do, Sib, Lab, Sol (Fa e Mib sono note di passaggio e di volta), anticipato già all'inizio del brano dal secondo violino e in forma trasposta dal primo (Sol, Fa, Mib, Re).

La rappresentazione musicale dei giudici è multiforme, ma prevalentemente negativa e beffarda. Solo all'inizio dell'oratorio essi godono di una propria aria, poi invece si esprimono sempre in

200] Lucchi 1985, 110.

201] Cfr. Leopold 2000, 699-700.

202] Ho ricavato l'esempio dall'edizione di Crowther 2002.

203] Sul lamento come *topos* operistico seicentesco cfr. Bianconi 1982 (ed. 1991, 219-235); E. Rosand, *The Descending Tetrachord: an Emblem of Lament*, «The Musical Quarterly» LV (1979), 346-359; Idem, «Il lamento»: *the Fusion of Music and Drama, in Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991, 361-386.

Da chi spe-ro a i-ta, o Cie-li, da

chi, da chi, da chi da chi spe-ro a - i - ta, o Cie-li

ESEMPIO 14 *La Susanna*, II, Susanna: «Da chi spero aita, o Cieli» (aria).

duetti.²⁰⁴ La prima aria solistica cantata da uno dei giudici, «Freddo gelo e fiamma interna» (Giudice I, es. 26), ha quasi il tono grave e sostenuto di un lamento ed è probabilmente nell'intenzione del compositore una parodia dell'aria patetica (da eseguirsi in modo «flebile ma con moto»): il vecchio giudice esterna in questo brano le proprie angosce amorose per la giovane donna. Di contro, i duetti successivi sono basati su formule musicali dal carattere di danze, con profili melodici prevalentemente semplici, lineari e ricchi di progressioni, che riflettono la banalità discorsiva dei loro interventi. Esemplare in questo senso è la frivolezza del loro primo duetto «Chi dama / non ama», in cui i due vecchi si esibiscono alternativamente in una sorta di cantilena, dai versi brevi, dalle rime scontate e dalla saggezza spicciola: «Chi dama / non ama, / villano si fa. / Chi vede / né cede, / macigno sarà».

²⁰⁴ Cfr. Leopold 2000, 699-700. Cfr. Mattei 2003, 121-122, per una sintesi della struttura musicale dell'oratorio.

MOTTETTI E CANTATE SPIRITUALI

Nonostante il rispettabile numero di oratori e il fatto che Stradella sia stato talvolta definito «maestro di cappella», la sua produzione sacra è quantitativamente assai inferiore rispetto a quella secolare ma non per questo meno interessante. Mottetti e cantate stradelliani sono noti soltanto a partire dalla *recensio* archivistica di Angelo Catelani (1865) e ad oggi tale repertorio conta più di una ventina di mottetti (due mai pervenuti e tre di attribuzione incerta),²⁰⁵ e cinque cantate, fra cui quelle ampiamente conosciute per la notte di Natale.²⁰⁶ Fino a qualche decennio fa, nel catalogo delle opere, comparivano anche tre messe, ma due sono state ritenute apocriefe e una, a otto voci, non è mai pervenuta.²⁰⁷ Purtroppo, come nel caso della cantata seicentesca, l'assenza di uno studio critico generale sul mottetto italiano, per non dire romano, della seconda metà del Seicento non permette di contestualizzare in modo opportuno la produzione stradelliana nel panorama compositivo coevo e di valutare, oltre alle peculiarità musicali, anche le occasioni a cui tale produzione

205] I mottetti di cui abbiamo solo notizia (*Ad arma volate, Expugnate, debellate, Tantum ergo* a 4) sono segnalati nell'inventario tardo-seicentesco di musiche stradelliane (cfr. Jander 1969b, 18) e in quello settecentesco di manoscritti estensi (cfr. Luin 1936, 431-432). I brani di attribuzione incerta (*Laudate Dominum omnes gentes* e *Lux perpetua*) entrano nel catalogo del compositore a partire da Hess 1906 e sono tramandati da fonti né modenesi, né italiane: seri dubbi sulla paternità stradelliana di queste composizioni sono avanzati da Witzenmann 1988, 334-335.

206] Mentre le cantate sacre godono attualmente di un'edizione critica (McCrickard 2004a), dei mottetti esistono solo le edizioni di quattro brani (Sacchetti 1980 e 1986), in attesa del volume completo curato da D. Torelli e previsto nell'*opera omnia* (Pisa, ETS). I mottetti, finora, non hanno neppure ricevuto approfonditi studi critici, ma solo qualche indagine generica, come quella di Arnold 1985, Witzenmann 1988 e Gallico 1989.

207] L'attribuzione a Stradella della *Missa Ad te clamamus*, a 16 voci, si trova già in W.H. Rubsamen, *Music Research in Italian Libraries*, «Notes» VI (1949), 543-569: 548, ma è criticata da L. Feininger, *Zu einigen Handschriften der Biblioteca Vaticana (Fondo Cappella Giulia)*, «Analecta Musicologica» IX (1970), 295-298, e corretta con Orazio Bentivoglio da Gianturco - McCrickard 1991, 267. In *ibidem* si legge anche l'attribuzione a Francesco Feo di una *Missa defunctorum* che W. Wörmann, *Katalog der Santini-Bibliothek*, 3 voll. (dattiloscritti), collegava a Stradella. La *Messa a 8 voci* è invece citata nell'inventario di musiche stradelliane acquisite da Francesco II appena dopo la morte del compositore (cfr. Jander 1969b, 18).

era destinata.²⁰⁸ Tuttavia, è possibile riflettere su alcuni aspetti testuali e musicali che consentono di inquadrare questo repertorio e di sfatare qualche luogo comune.

Alcuni mottetti sono basati su testi liturgici: è il caso dell'antifona *Ave regina coelorum*, dell'inno *Tantum ergo* per la benedizione del Santissimo Sacramento, del cantico evangelico *Benedictus*²⁰⁹ e della *Lamentatione per il mercoledì santo*. Il *Benedictus*, ovvero il cantico di Zaccaria destinato all'ufficiatura delle Lodi, non essendo concluso in questo caso dall'intonazione della dossologia minore, il *Gloria Patri*, con molta probabilità fu concepito da Stradella per la Settimana Santa.

La presenza di un testo liturgico non è però un presupposto sufficiente per stabilire che tali composizioni siano state tutte eseguite in un contesto rituale: è il caso della *Lamentatione*. Pur intonando una lettura del primo notturno della *Feria V in coena Domini*, ovvero del giovedì santo, nel manoscritto della *Lamentatione* vi è un riferimento al mercoledì: questo aspetto riflette la consuetudine, risalente almeno al XV secolo, di anticipare il Mattutino del Triduo santo alla sera del giorno precedente per consentire la partecipazione dei fedeli al culto.²¹⁰ Le lamentazioni stradelliane – che attestano, insieme a quelle di altri contemporanei, un rinnovato interesse, nella seconda metà del Seicento, per questo tipo

208] Fra i pochi contributi esistenti sul mottetto seicentesco di ambito romano cfr. quelli contenuti in F. Carboni, V. De Lucca, A. Ziino (a c. di), *Tullio Cima, Domenico Massenzio e la musica del loro tempo*, Atti del convegno internazionale, Ronciglione 30 ottobre - 1 novembre 1997, Roma, Ibimus, 2003 (in particolare di A. Delfino, J. Kurtzman, D. Torelli e S. Gmeinwieser), e in A. Botti Caselli (a c. di), *Francesco Foggia: fenice de' musicali compositori nel florido Seicento romano e nella storia*, Atti del primo convegno internazionale di studi nel terzo centenario della morte, Palestrina e Roma 7-8 ottobre 1988, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina 1998 (in specie di G. Morche e W. Witzmann).

209] Anche il *Benedictus*, aggiunto al catalogo stradelliano da Eitner 1903, vol. IX, 110, è contenuto in manoscritti conservati fuori dall'Italia e potrebbe essere apocrifo, ma secondo Jander 1969b, 4, il volume in cui si trova è coevo al compositore e di origine romana.

210] A questa consuetudine fa riferimento il *Caerimoniale episcoporum* (1600), rist. anastatica a c. di M. Sodi e A.M. Triacca, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2000, libro II, cap. XXII, (passo segnalato in R. Tibaldi, *La musica sacra italiana del XVII secolo: riflessioni e considerazioni su alcune recenti edizioni moderne*, «Polifonie: storia e teoria della corallità», 1, 2001, 133-162: 152).

di brani²¹¹ – intonano soltanto quattro versetti del testo biblico, quelli relativi alle lettere ebraiche *Vau*, *Zain*, *Heth* e *Teth*, corrispondenti ad una sola lettura del Mattutino. La limitazione ad una singola lettura può dipendere dal fatto che i versetti rimanenti erano forse musicati da altri compositori oppure dal fatto che, essendo destinate ad un contesto non rigidamente liturgico, in cui era ammesso solo il repertorio monodico, era assai frequente assistere a tagli e riduzioni del repertorio musicale.²¹² I melismi concepiti da Stradella sulle lettere ebraiche che precedono i versetti non presentano tracce della formula melodica utilizzata in ambito monodico per intonare questi elementi testuali (il *tonus lamentationum*)²¹³ e, come spesso accadeva, hanno ciascuno una propria fisionomia musicale [ESEMPIO 15].²¹⁴ Per quanto riguarda la struttura formale della *Lamentatione* i primi tre versetti sono intonati in stile recitativo, mentre l'ultimo in forma d'aria e in tempo ternario (3/2).

Il mottetto *O vos omnes qui transit*, nonostante l'incipit faccia riferimento ad un'antifona del repertorio liturgico, in realtà non è basato su un testo rituale, poiché la parte dopo l'incipit risulta essere di nuova composizione e, secondo il manoscritto che la tramanda, le «parole» sarebbero proprio di Stradella («A.S.»), come nel caso di altri tre mottetti: *Care Jesu suavissime*, *Dixit angelis* ed *Exultate in Deo*.²¹⁵ La notizia che Stradella fosse autore di alcuni testi non è nuova: già in un *Musikalischer Almanach* di Forkel (1783) si legge che Agostino Steffani si servì di testi stradelliani per sue composizioni, malgrado tali testi non siano ancora stati identificati.²¹⁶

211] Cfr. H.J. Marx, *Monodische Lamentationen des Seicento*, «Archiv für Musikwissenschaft» XXVIII (1971), 1-23. Solo per citare qualche nome, si pensi a quelle manoscritte di Carissimi, Frescobaldi, Marazzoli, Giovanni Francesco Marcorelli, Carlo Rainaldi, Gaetano Veneziano e a quelle a stampa di Azzolino Bernardino Della Ciaia (1650), Pietro Cesi (1653), Carlo Donato Cossoni (1668), Maurizio Cazzati (1668), Francesco Cavanni (1689) e Giovanni Paolo Colonna (1689).

212] Cfr. R. Tibaldi, *op. cit.*, 152.

213] Cfr. H.J. Marx, *Monodische Lamentationen...*, cit., 8.

214] L'esempio è stato trascritto dal manoscritto conservato a Modena (Mus. F. 1140, cc. 41-48).

215] I quattro testi attribuiti a Stradella si trovano tutti nello stesso manoscritto estense (Mus. F. 1140), quindi la responsabilità è di un unico copista.

216] Cfr. J.N. Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784*, Leipzig, Schwickertschen Verlag, 1783 (ed. 1786, rist. anastatica Hildesheim - New

The musical score consists of four systems, each representing a different Hebrew letter (Vau, Zain, Heth, Teth). Each system has a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The first system is labeled 'Va' under the vocal line. The second system is labeled '[Za' and 'in.]' under the vocal line. The third system is labeled 'Heth' and has a line under the vocal line. The fourth system is labeled 'Teth.' and has a line under the vocal line. There are various musical notations including notes, rests, and accidentals.

ESEMPIO 15 *Lamentatione per il mercoledì santo*: melismi sulle quattro lettere ebraiche (Vau, Zain, Heth, Teth).

Oltre all'antifona *Ave regina coelorum*, si individua un ampio gruppo di brani devozionali dedicati alla Vergine: *Sistite sidera*, di cui nei manoscritti si legge genericamente «pro festività Beatissimae Virginis Mariae», due mottetti destinati alla festa dell'Immacolata (8 dicembre), ovvero *Sinite lacrimari* e *Convocamini, congregamini*, e due brani i cui testi fanno altrettanto riferimento a Maria, *Nascere virgo potens* (battesimo: 8 settembre) e *In tribulationibus*. Il mottetto *Care Jesu suavissime* ha invece una dedica insolita rispetto agli altri: come si legge nel manoscritto è stato

York, Olms, 1974, 173): «Talvolta egli [Steffani] si servì di famosi versi di altri maestri, tra cui i più nobili erano il principe di Venosa, Carlo Gesualdo, insieme al cantante e virtuoso all'arpa Alessandro Stradella» (traduzione dell'autore). Roncaglia 1941-1942, 135, scrive che «i testi di varie opere vocali, così profane che sacre, tanto in italiano che in latino, sono dello Stradella medesimo», ma non dà conto della fonte su cui basa l'affermazione.

composto «per San Filippo Neri» (26 maggio) e quindi si pone in rapporto diretto con il contesto devozionale romano dei Filippini.

Pur avendo notizia che Stradella, durante il soggiorno torinese, compose qualche mottetto (per altro non ancora identificato), è assai probabile che la maggior parte di essi sia stata concepita a Roma, ma soltanto di un brano conosciamo il giorno preciso dell'esecuzione: è quello che Stradella scrisse per il monacato di Angelica Lante, avvenuto a Roma il 28 gennaio 1675 nella chiesa dei Santi Domenico e Sisto.²¹⁷ Data la solennità della celebrazione e l'importanza dei committenti, la composizione è a quattro voci accompagnate da un concerto grosso, senza dubbio un organico d'eccezione. Oltretutto è l'unico mottetto stradelliano in forma drammatica: «mette in scena» la vittoria della nuova monaca, «Maria Christina nella religione», in una battaglia contro le tentazioni umane, rappresentate dal Mondo, dalla Carne e dal Demonio, alternando sezioni in prosa, intonate in stile recitativo, a forme poetiche chiuse, musicate in forma d'aria.²¹⁸

Delle cinque cantate sacre di Stradella, due sono legate alla celebrazione del Natale (*Si apra al riso* e *Ah, troppo è ver*), due riguardano i defunti, o meglio le «anime del Purgatorio» (*Crudo mar* ed *Esule dalle sfere*) e l'ultima, molto breve, è dedicata all'episodio della «Crocifissione e morte di Giesú Christo» (*Da cuspide ferrate*), eseguita con molta probabilità durante la Settimana Santa.²¹⁹ A parte la cantata *Ah, troppo è ver*, che prevede, come organico strumentale, l'abbinamento «concertino» - «concerto grosso», le altre sono tutte accompagnate soltanto da due violini e dal basso continuo ed erano forse destinate ad occasioni meno solenni o più «private» della prima.

I versi delle due cantate sulle anime del Purgatorio sono gli unici di cui è nota l'identità del poeta: si tratta di Pompeo Figari,²²⁰

217] Cfr. Gianturco 1994, 28.

218] Cfr. Witzmann 1988.

219] Potrebbe essere stato eseguito alla corte del cardinale Ottoboni: cfr. H. J. Marx, *Die Musik am Hofe...*, cit., 139.

220] Figari fu autore di versi sacri anche durante il suo soggiorno romano. In particolare si conoscono i testi di due cantate natalizie eseguite presso il Palazzo Apostolico di Roma nel 1689 e nel 1704: *La fede consolata* di Flavio Carlo Lanciani, che a quella data era al servizio del cardinale Pietro Ottoboni, e *Il genere umano consolato* di Quirino Colombani (cfr. C. Gianturco, «*Cantate spirituali e morali*», with a *Description of the Papal Sacred Cantata Tradition for Christmas 1676-1740*, «*Music & Letters*» LXXIII (1992), 1-31: 4-5, 14, 16).

un ecclesiastico genovese che negli anni Ottanta del Seicento si trasferisce a Roma e partecipa alla fondazione dell'Arcadia. È probabile che Stradella venga in contatto con i testi di Figari durante il soggiorno a Genova, come confermerebbe, da un lato, la datazione «1680» nel manoscritto modenese che tramanda *Esule dalle sfere* e, dall'altro, un riferimento toponomastico contenuto nella medesima cantata («Su ligustico altare in picciol ostia / tramontana s'è fatto il mio Signore»).

I due testi di Figari, pur riguardando lo stesso soggetto, hanno ampiezza e impostazione drammatica differenti. «Crudo mar» è il monologo di un'Anima (basso) che invoca gli astri affinché essi, accogliendola in Paradiso o provocando il suo definitivo «naufragio» agli Inferi, pongano fine ai tormenti a lei causati dalle «fiamme orribili» del Purgatorio; in realtà, nel momento stesso in cui l'Anima si rende conto che il suo destino dipende dal «Facitore eterno» scorge la luce che le indica la direzione della salvezza («porto») e la composizione si conclude con un'aria di gioia. *Esule dalle sfere* è invece un ampio dialogo fra più personaggi: Lucifero (basso), per vendicarsi dell'esilio divino, ordina ai suoi seguaci di tormentare gli «spiriti purganti» (soprano, basso e coro a quattro voci), che, lamentandosi di pene e martiri, invocano con insistenza l'aiuto divino finché dal cielo giunge un Angelo (soprano) a scacciare «l'aspre pene, i rii tormenti» e a condurre le anime in Paradiso, mentre il primo, nuovamente sconfitto, si rassegna a ritornare agl'Inferi. La cantata, che è un piccolo capolavoro di abilità «registica», si apre con il personaggio più «teatrale» e d'effetto del testo drammatico, ovvero con Lucifero, tratteggiato, attraverso una serie di artifici musicali, come un vero e proprio ruolo di carattere: la voce di basso, recitativi basati su un ampio registro vocale (Mi₃-Sol₁) e su continui salti repentini, e lunghi melismi di bravura sono alcuni degli elementi impiegati per evocare il suo incedere arrogante e prepotente.

Una peculiarità della composizione, rispetto ad altre cantate di Stradella e anche agli oratori, è la frequente presenza di brevi sezioni corali in stile madrigalistico (sette interventi in tutto), che, intonando un distico, non solo suggeriscono l'idea di una turba di anime, ma costituiscono anche un'efficace variante alla successione di arie e di recitativi. Fra questi episodi corali, uno in particolare, «Pene rie, crudi ardori, / cessate per pietà, non più rigori!»,

ha un effetto espressivo, descrittivo e drammatico degno di nota. Il primo verso è intonato da una breve struttura contrappuntistica caratterizzata da una declamazione di velocità moderata, da frequenti movimenti semitonalmente e dalla temporanea conclusione su una cadenza frigia, tutti elementi che concorrono a colorare pateticamente le dure parole del testo [ESEMPIO 16].²²¹ Il secondo verso, in cui le anime esprimono un'accurata supplica di pietà, è invece musicato attraverso un'ampia sezione in contrappunto fugato con entrate progressive dalla voce più acuta a quella più grave. Il ritmo rapido del soggetto e il suo movimento ascendente, prima per gradi e poi per salti, sottolinea il senso di esasperata concitazione della "scena" («cessate per pietà») e rappresenta l'ossessivo vociare delle anime; il controsoggetto risolve invece la tensione accumulata dal soggetto con una linea melodica più rallentata e piana che rende musicalmente il forte desiderio di pace e tranquillità delle anime («non più rigori!»).

Dopo un intervento di Lucifero, la supplica, affinché i tormenti cessino, è nuovamente ripresa da una singola anima che, in un recitativo, incita le Pene e intima loro di inasprirsi, se questa è l'unica possibilità per sperare che poi smettano («Ma se pure inferite / sempre v'incrudelite, / né impietosirvi al mio pregar volete, / io vel concedo, o rie. / Su, su, crescete, accendete, abbracciate, / saziatemi alfin, ma poi cessate»). Il distico finale, come avviene spesso nelle composizioni vocali di Stradella, è intonato in forma di arioso e attraverso cambi di tempo e di stile melodico, che aumentano la percezione della situazione drammatica. La progressiva tensione e concitazione evocata dal verso «su, su, crescete, accendete, abbracciate» [ESEMPIO 17] è ottenuta con un tempo ternario (3/8), di velocità sostenuta («presto»), e con una linea vocale sempre ascendente per salti e in progressione, che si interrompe solo sulla nota più acuta («alfin»). Il senso di tranquillità espresso dal secondo verso («saziatemi alfin, ma poi cessate») è invece reso con un ritorno del tempo binario (c) e con una declamazione rallentata («adagio»), interrotta da pause, che si conclude su ampi valori ritmici. L'arioso è seguito da un'aria di sdegno («Crude

²²¹ Gli esempi citati relativi alle cantate sacre sono ricavati dall'edizione di McCrickard 2004.

Pe-ne rie, pe-ne rie, cru-di ar-do-ri ces-sa-te per pietà, non più

Pe-ne rie, pe-ne ri-e, crudi-do-ri ces-

Pe-ne - e, pe-ne rie, crudi ar-do-ri

[basso seguente] Pe-ne e, crudi ar-do-

non più ri go ri ces-sa-te per pie-

sa-te per pie-tà non più, non più go ri!

ces-sa-te per pie-tà non più ri go

ces-sa-te per pie-tà non più

ESEMPIO 16 «Esule dalle sfere», Anime: «Pene rie, crudi ardori» (coro).

Adagio

Su, su, cre-sce-te accen-dete abbru-ciate, sa-zia-te-voi al fin. Ma poi, ma poi, ma poi ces-

sate. Cru-de vo-ra-gi-ni, cru-de vo-ra gi-ri

di fo-co bar-ba-ro, di fo-co bar-ba-ro, ces-sa-te un di, ces-sa-te un di

ESEMPIO 17 «Esule dalle sfere», Anima: «No, no, non più rigori» (recit-arioso) e «Cru-de voragini» (aria).

voragini») in versi brevi e prevalentemente sdruccioli: la linea vocale del basso, che ben si presta a parti virtuosistiche e di carattere, rappresenta proprio all'inizio, con un arpeggio discendente sulla triade di re minore, l'idea della profondità degli abissi, e il lungo melisma successivo, seppur ascendente, serve probabilmente a suggerire l'assenza di un limite di questa profondità.

La presenza di Lucifero nei testi teatrali sembra essere, come nel caso di *Esule dalle sfere*, un ottimo pretesto per Stradella per creare, a livello musicale, situazioni di contrasto drammatico e quindi espressivo con altri personaggi. È quello che succede anche nella cantata natalizia *Ah, troppo è ver*, in cui, sebbene Lucifero non sia direttamente in rapporto al tema della natività, è tuttavia il personaggio che apre la composizione e pure in modo prorompente: Stradella si è divertito a collocare il suo primo attacco vocale già sull'ultimo accordo della sinfonia iniziale. Idealmente collegato alla figura di Lucifero è il coro delle Furie («Al cenno orribile»), da lui chiamate per contrastare la venuta del Salvatore. Tale coro è composto da senari sdruccioli, assegnati appunto a figure infernali e intonati da linee vocali che descrivono l'idea di movimento in essi contenuta [ESEMPIO 18]: i rapidi melismi oscillanti e sovrapposti alludono al repentino intervento delle Furie («corran»), mentre le linee discendenti successive, in uno stretto contrappuntistico, disegnano sonoramente l'immagine di una violenta e incessante «pioggia» di fulmini («scagolino»).

Dopo che Lucifero ha inviato le Furie sulla terra, interviene un Angelo che annuncia ai pastori la nascita di Cristo: essi si recano in adorazione presso il «vil tugurio» e sono colpiti dalla dolce maternità della Vergine che si presenta loro con un'aria soave, «Sovrano mio bene», accompagnata contestualmente dal Concertino e dal Concerto Grosso, «che suona sempre pianissimo». La composizione è introdotta dagli archi del concertino, seguiti poco dopo dagli strumenti del concerto grosso e infine dall'ingresso della voce [ESEMPIO 19]; il tempo ternario (3/2), i valori ritmici molto ampi, il continuo gioco di ritardi, il pedale affidato agli strumenti più gravi e l'andamento ondulato della linea vocale concorrono a creare l'effetto di una ninna nanna, interrotto solo dall'irruzione temporanea di un sentimento più gioioso e meno contemplativo («quest'alma che in calma / gioisce per te, /

cor ran, cor ran, cor
cor - ran, cor ran, cor-ran,
cor
cor ran, cor-ran,

ran le Fu-ri-e e con ter-ri-bi-le va-lo-re in-tre-pi-do sca
cor-ran le Fu-ri-e e con ter-ri-bi-le va-lo-re in-tre-pi-do
ran le Fu-ri-e e con ter-ri-bi-le va-lo-re in-
cor-ran le Fu-ri-e e con ter-ri-bi-le

gli-no, sca gli-no ful-mi-ni, sca (gli-no)
sca gli-no ful-mi-ni, sca (gli-no)
tre pi-do sca gli-no ful-mi-ni,
va-lo-re in-tre pi-do sca gli-no ful mi-ni,

Concertino

So-vra-no mio bene, mia

Concerto grosso

spe-me, mio cor,

ESEMPIO 19 «Ah, troppo è ver», Maria Vergine: «Sovrano mio bene» (aria).

dal seno materno / l'interno suo amor»), sottolineato dal cambio di tempo (3/8) e da una linea vocale in stile di danza (con movimento "ad arco" e ritmo puntato). Terminato questo breve episodio, a cavallo della parola «amor», il tempo e lo stile iniziali sono ristabiliti. Questo esempio dimostra come Stradella sia propenso a rappresentare non solo un singolo sentimento immutabile, ma anche variazioni d'animo che, senza soluzione di continuità, possono avvenire in uno stesso personaggio. L'aria è poi seguita dall'intervento di un Pastore e dal recitativo di Giuseppe, e la cantata si conclude con un madrigale concertato a cinque voci, in cui si afferma definitivamente la supremazia del cielo sugli abissi.

MUSICA STRUMENTALE E TENDENZE COMPOSITIVE

Oltre a varie sinfonie e ritornelli che introducono, suddividono e intercalano opere vocali e drammatiche di Stradella, il musicista compose una serie di brani strumentali autonomi, che spesso condividono con i primi la medesima idea compositiva, sia sul piano stilistico che su quello formale. Vi è poi il caso singolare di alcune sinfonie in apertura di opere vocali (in particolare, di *Susanna* e di *Esule dalle sfere*) che all'epoca comparvero in raccolte antologiche di musica strumentale come sonate a tre in quattro movimenti e furono fra l'altro le uniche composizioni di questo genere ad essere pubblicate.²²² L'analisi dei brani strumentali offre l'occasione per accennare a un discorso più ampio sul rapporto fra le scelte d'orchestrazione, la prassi compositiva e una specifica idea musicale che sembra emergere dalla produzione stradelliana nel suo complesso.

Tanto per avere un'idea dell'ampiezza, il repertorio strumentale stradelliano attualmente noto è costituito da 24 composizioni fra «sinfonie» solistiche (per violino e continuo), «sinfonie» a tre, composizioni di ampio organico e una toccata per tastiera. Due sono i manoscritti che contengono la maggior parte delle musiche strumentali: uno si trova a Torino (Foà II) e l'altro a Modena (Mus. F. II29).²²³ Come emerge dai documenti, probabilmente sono andate perse due raccolte di brani per clavicembalo e organo, originariamente conservate alla Biblioteca Estense,²²⁴ che confermerebbero le diverse notizie settecentesche sull'abilità di Stradella «nel maneggiar li tasti con velocità e arteficio mara-

222] Si tratta della sinfonia introduttiva ad *Esule dalle sfere*, stampata in M. Silvani (a. c. di), *Scelta delle suonate a due violini, con il basso continuo per l'organo, raccolte da diversi eccellenti autori*, Bologna, Monti, 1680, sonata sesta (rist. anastatica Bologna, Forni, 1974) e di quella introduttiva alla *Susanna*, licenziata in *Sonate a tre di vari autori*, [Bologna?], s.n., [1700 ca.].

223] Un'edizione moderna della musica strumentale di Stradella è stata prima approntata nella tesi di dottorato di McCrickard 1971 e poi pubblicata in McCrickard 1980 (da cui ho ricavato gli esempi). Cfr. anche Gianturco - McCrickard 1991, 209-247.

224] Cfr. Jander 1969b, 17, circa la presenza di queste raccolte nell'inventario manoscritto delle partiture presenti nella biblioteca del duca di Modena appena dopo la morte di Stradella (si tratta dell'inventario forse donato dal fratello del compositore). Cfr. inoltre Gianturco - McCrickard 1991, 250.

viglioso» (Pitoni) e come «sonatore di mano sul cimbalo senza eguale» (Veracini).²²⁵

Si è cercato più volte di chiarire in campo strumentale il suo contributo stilistico²²⁶ e d'individuare, per quanto possibile, il suo ideale compositivo in rapporto alle caratteristiche funzionali, strutturali ed estetiche della musica di quel periodo e in particolare di quella composta a Roma.²²⁷ Innanzi tutto, si è messo in evidenza come la musica di Stradella, sia quella vocale accompagnata che quella strumentale, presupponga due elementi tipici del comporre seicentesco: l'idea della policoralità da un lato e il principio del concerto dall'altro.²²⁸ Da essi deriverebbe la frequente tendenza a contrapporre fonti sonore timbricamente e spazialmente distinte che si osserva in modo evidente nelle composizioni che impiegano una strumentazione suddivisa in «concertino» e in «concerto grosso». Fra queste è importante citare le seguenti: la *Sonata di viole*, l'oratorio *San Giovanni Battista*, la cantata natalizia *Ah, troppo è ver*, il mottetto *Pugna certamen*, il *Damone*, lo *Schiavo liberato*, l'*Accademia d'amore*, le serenate *Vola, vola in altri petti*, *Qual prodigio* e *Chi resiste al dio bendato*. L'importanza attribuita ad alcune di queste composizioni è legata al fatto che le relative partiture sono le prime a riportare indicazioni esecutive con esplicito accenno a un «concertino» e ad un «concerto grosso», sebbene si sia poi dimostrato che un'orchestrazione di questo tipo fosse già attestata in oratori eseguiti a Roma attorno agli anni Sessanta.²²⁹

L'ipotesi di un ideale riferimento di Stradella alla prassi policorale²³⁰ trae conferma ad esempio dalla partitura della *Sonata a quattro* [ESEMPIO 20], composta per «due violini e due cornetti divisi in due chori», ciascuno con il proprio basso continuo, oppure

225] Cfr. F.M. Veracini, *op. cit.*, 377; e G.O. Pitoni, *Notitia de' contrapuntisti*, cit., 324.

226] Cfr. Roncaglia 1940-1941 e McCrickard 1979.

227] Cfr. Piperno 1989, Barnett 1996, Piperno 1998 e D'Ovidio 2004.

228] Cfr. Piperno 1989 e Piperno 1991.

229] Jander 1968, 171, fa riferimento agli oratori per la confraternita del Santissimo Crocifisso: a partire dal 1666 tali oratori prevedevano un'orchestrazione che si avvaleva di due violini, di cinque viole, oltre agli strumenti del continuo (A. Liess, *op. cit.*, 144 ss.).

230] L'ipotesi è avanzata già da Roncaglia (1940-1941, 89), ma è sviluppata solo da Piperno 1989.

Primo choro. Violini

Secondo choro. Cornetti

ESEMPIO 20 *Sonata a quattro, per due violini e due cornetti divisi in due chori*, I movimento.

dalla *Sonata a otto viole con una tromba*, in cui le viole sono «divise in due chori» (in questo caso il basso continuo, che in realtà è quasi seguente, è lo stesso per tutto l'organico).²³¹ Nel primo caso, l'alternanza dei due cori è anche enfatizzata dal contrasto timbrico, essendo essi formati rispettivamente da strumenti ad arco e da strumenti a fiato: questo è forse il motivo per cui la ripresa, nel secondo “coro”, del passo già esposto dal primo non necessita di essere eseguita nella tonalità del quinto grado, come avviene invece nel secondo caso, basato su due *ensemble* omogenei.²³²

Le musiche stradelliane che impiegano contestualmente “concertino” e “concerto grosso” sono dunque un caso specifico di com-

231] Sull'uso della tromba nel repertorio stradelliano cfr. Cavallini 1985.

232] *Ivi*, 80, si legge: «La generica denominazione “viole” nel ms. torinese non aiuta a risolvere i dubbi circa le parti di mezzo annotate con chiavi di mezzosoprano e contralto, le quali farebbero pensare a due viole, ma si adattano altrettanto bene all'estensione del duetto violino-viola».

posizioni fondate sul principio della policoralità strumentale: è questo aspetto che, per qualche decennio, distingue i brani di Stradella dai *Concerti grossi* di Corelli (pubblicati postumi nel 1714). Mentre nelle composizioni corelliane il concertino è una parte "obbligata" ed è perciò sempre presente, senza mai lasciare spazio solo al concerto grosso e creando una contrapposizione fra sezione virtuosistica e di ripieno, nei brani di Stradella i due gruppi strumentali hanno entrambi un ruolo ancora paritetico, esponendo e sviluppando lo stesso materiale tematico, e il contrasto nasce di conseguenza dall'alternanza fra "cori" di timbro e spessore sonoro differenti. Tale contrasto è particolarmente evidente nelle composizioni in cui il concertino è formato da due violini e il continuo, e il concerto grosso da un violino, due viole e un basso, vale a dire da sezioni di sonorità chiaramente diverse.

Si suppone che Stradella in quegli anni non abbia ancora coscienza che un organico di questo tipo possa essere il presupposto per sviluppare non solo una tecnica compositiva, bensì un genere strumentale vero e proprio, come poi avviene in Torelli e Corelli. A conferma di questa inconsapevolezza vi è il fatto che le composizioni stradelliane in cui sono previsti il «concertino» e il «concerto grosso», a parte la *Sonata di viole*, sono tutte vocali (oratori, cantate, serenate e accademie).²³³ Stradella ha il merito di sperimentare nuove combinazioni strumentali, spesso imposte dai motivi più disparati (committenza, luogo, disponibilità e qualità degli esecutori), ma probabilmente anche apprezzate dai mecenati e dal pubblico. Come suggerisce Piperno, Stradella «va visto protagonista all'interno di questo contesto, in cui esigenze di natura pratica si mescolano ad esigenze di natura estetica ed assieme concorrono alla formazione di uno stile».²³⁴ Nella serenata *Qual prodigio*, ad esempio, i gruppi strumentali, per ragioni di natura spettacolare, sono fisicamente disposti su due carri («cocchi»): sul primo si trovano i cantati e un «concertino», sul secondo un «concerto grosso di viole».

L'attenzione di Stradella agli effetti esecutivi dell'*ensemble* strumentale d'accompagnamento e la sua inclinazione a concertare differenti tipologie di organico in funzione espressiva e drammatur-

233] Cfr. Jander 1968, 169-170.

234] Piperno 1989, 410.

gica, appaiono in modo chiaro anche dalle indicazioni esecutive che si leggono nei manoscritti. Riporto solo qualche esempio. Nell'oratorio di *San Giovanni Battista*, l'aria di Salome «Queste lagrime e sospiri» [vedi ESEMPIO 11] doveva essere

concertata con il concerto grosso, ma però con due violini e il contralto, cioè li violini del concertino fanno il primo violino e l'altro [il secondo] lo fanno i violini del concerto grosso.²³⁵

In altre parole, Stradella prescrive per quest'aria l'accompagnamento di un concerto grosso, in cui le parti superiori, anziché essere un violino e due viole, sono due violini e una viola, ovvero la compagine strumentale che dagli anni Ottanta del Seicento si impone definitivamente sull'organico del concerto grosso. Nella successiva aria di Erode «Provi pur le mie vendette» si aggiunge all'*ensemble* precedente una seconda parte di viola nel registro di tenore, che porta quindi l'accompagnamento a cinque parti. Ancora: nella partitura del *Barcheggio*, in corrispondenza del duetto «Con la sposa» tra Nettuno e Anfitrite, si legge:

si sona, quando canta la parte, con due violini all'unisono, e, quando non canta, sonano tutti con la tromba – la quale comincia prima – e trombone.²³⁶

Stradella, in questa circostanza, voleva chiaramente evitare che la tromba e il trombone, suonando durante il canto, ne disturbassero l'esecuzione e l'ascolto: per una maggiore chiarezza nel manoscritto sono indicati tutti i punti in cui la tromba «sona» oppure «tacet».

Vale la pena infine citare una didascalia che si trova nella partitura manoscritta dell'*Accademia d'Amore* in corrispondenza della prima sinfonia di «viole» e che fissa in modo scrupoloso le caratteristiche dinamiche con cui devono essere eseguite le misure d'avvio [ESEMPIO 21]:

Si comincia assai piano rinforzando sempre sino al più forte. Si dividono le viole in tre corpi e si fanno entrare a un corpo per volta, cioè

235] Del Vita 2000, 220.

236] Bernstein - Zolesi 1997, 316.



ESEMPIO 21 *Accademia d'amore*, sinfonia di «violet».

una battuta dopo l'altra, ma insensibilmente devono entrare dal piano al fortissimo. La divisione in tre corpi dura sino al segno [fine della seconda battuta].

Gli esempi potrebbero continuare, ma quelli riportati sono sufficienti per sottolineare come l'esperienza di Stradella sia essenziale per comprendere i presupposti compositivi che portarono allo sviluppo del "concerto grosso" come forma e genere.

Anche la sonata a tre, come il concerto grosso, non avrebbe avuto il percorso evolutivo che ebbe in Corelli uno dei suoi maggiori esponenti senza il contributo di Stradella:²³⁷ ciò che cambia fra il primo compositore e il secondo non sono tanto i materiali musicali e le tecniche, quanto la strategia e il metodo con cui sono gestiti. Nelle «sinfonie» stradelliane la dialettica stilistica principale si basa in prima istanza sulla contrapposizione fra movimenti in tempo binario e in tempo ternario, e solo in seconda istanza sul contrasto tra movimenti lenti e veloci, tra sezioni omofoniche e polifoniche o fra andamenti di danza e fuggati. Al contrario, nelle sonate di Corelli – che da un lato assorbono non solo le idee compositive di Stradella, ma anche quelle di Lonati, di Lelio Colista e di Carlo Mannelli, e che dall'altro risentono delle nuove poetiche classicistiche e antimarinistiche perseguite dall'accademia di Cristina di Svezia – si mira a raggiungere un maggiore senso di una regolarità e di equi-

²³⁷] Allsop 1992 è il primo studio in cui il repertorio stradelliano delle sonate a tre appare inserito nel contesto più ampio della produzione strumentale italiana della seconda metà del Seicento.

librio, soprattutto attraverso l'alternanza tra movimenti lenti e veloci.²³⁸

La regolarità con cui Stradella organizza la struttura formale delle sinfonie (generalmente in quattro movimenti: il primo in tempo binario e di lunghezza omogenea, il terzo fugato, e l'ultimo solitamente bipartito e basato su ritmi di danza) è compensata da un'ampia varietà nell'articolazione dei singoli movimenti, nella scrittura e nel modo di utilizzare le risorse contrappuntistiche. I fugati sono quelli da cui emergono in modo più chiaro le tendenze specifiche dello strumentalismo stradelliano, fra cui spicca l'estrema libertà nell'uso degli elementi contrappuntistici: le soluzioni compositive di Stradella sembrano voler scardinare di volta in volta la logica imitativa, alterando sapientemente l'equilibrio e la gerarchia fra gli elementi della scrittura fugata (soggetto, motivi secondari e loro elaborazione), tutti posti sullo stesso piano.²³⁹

Gregory Barnett ha messo in evidenza come Stradella e Corelli, nelle sinfonie e nelle sonate a tre, cerchino entrambi di sedurre l'ascoltatore, giocando in modi differenti sul suo "orizzonte di attesa", ovvero sulla sua familiarità alle formule di danza più comuni: il primo sembra voler stupire l'ascoltatore in modo stravagante e bizzarro offuscando e smontando i *topoi* ritmico-melodici che appartengono al bagaglio sonoro comune, mentre il secondo punta a creare un senso di tensione e di ambiguità temporale alterando in modo sottile e raffinato la struttura tradizionale di questi stessi *topoi*.²⁴⁰

I rapporti stilistici fra le sonate a tre di Stradella e quelle di altri esponenti dello strumentalismo romano precorelliano sono stati analizzati in un ampio studio che ha evidenziato l'assenza nel panorama romano di un unico modello formale, ma l'esistenza di varie declinazioni e percorsi individuali, sottolineando da un lato l'importanza di Lelio Colista come punto di riferimento per alcuni compositori e, dall'altro, l'impossibilità di incanalare lo stile stradelliano in schemi troppo preordinati.²⁴¹ In altre parole, se Colista, ad esempio, punta ad un gusto più tradizionale che si

238] Cfr. Piperno 1998, 110-112.

239] Cfr. D'Ovidio 2004, 143-157.

240] Cfr. Barnett 1996.

241] Cfr. D'Ovidio 2004, 173-183.

esprime nella messa in risalto di artifici contrappuntistici, Stradella mostra invece l'adesione ad un «gusto esibito per la teatralità del gesto strumentale»,²⁴² incarnando una concezione musicale legata alla poetica effimera del Barocco, quella destinata a sollecitare primariamente la sfera sensuale del fruitore. Come scrive Piperno:

Stradella seduceva il suo ascoltatore con la facilità melodica, col brillante idiomatismo, col fugato lineare e piano, con le godibili movenze della danza [...] la melodiosità belcantistica di matrice vocale, la ripartizione ritornellata dei movimenti, il ricorso a capricciosità e a bizzarrie ritmiche, elementi tutti volti a sollecitare un godimento di natura prevalentemente edonistica.²⁴³

A partire da Lonati, invece, sotto l'influenza di un ambiente che vive i primi fermenti classicistici della riforma arcadica, si va formando un nuovo progetto compositivo che culmina in Corelli e che abbandona l'estetica della seduzione, per individuare nell'ordine, nell'equilibrio, nella razionalità alcuni dei principi estetici del nuovo strumentalismo a cavallo fra i due secoli.

MADRIGALI

Si può dire che Stradella in campo musicale non si sia fatto mancare proprio nulla. Benché il madrigale sia un genere in declino fin dal secondo quarto del Seicento e del tutto in via di estinzione nella seconda metà, anche Stradella, come pochi altri, si cimenta in quella che era considerata la tipologia compositiva più raffinata e intellettuale dell'epoca e forse proprio per questo ormai fuori moda.²⁴⁴

²⁴²] *Ivi*, 177.

²⁴³] Piperno 1998, 121-122. Forse non è un caso che nella prima sinfonia del *Barcheggio* compaiano indicazioni esecutive che rimarcano il legame con un ambito di tipo espressivo: «si suona con gusto» oppure «spiritosa e staccata».

²⁴⁴] Cfr. G. Rose, *Polyphonic Italian Madrigals of the Seventeenth Century*, «Music & Letters» XLVII (1966), 153-159. Per alcune osservazioni sul madrigale «tardo» e in particolare su quello stradelliano cfr. Allen 1988.

Il numero di madrigali a lui attribuiti, come nel caso delle cantate, è stato soggetto a diverse oscillazioni, ma negli ultimi decenni si è progressivamente ridotto da 46 a 8,²⁴⁵ tutti tramandati da un manoscritto modenese (Mus. F. 1154) che dovrebbe essere la fonte più remota.²⁴⁶ Di tutti i testi intonati solo di uno è nota la paternità, ovvero del madrigale «Feritevi, ferite» di Giambattista Marino, l'ultimo dei poeti più frequentati dai madrigalisti prima della crisi di questo genere musicale.²⁴⁷

Ciò che appare più singolare da questo ridotto repertorio di madrigali, a tre e a cinque voci, è il fatto che, eccetto due casi («Piangete, occhi dolenti» e «Sperai nella partita»), la maggior parte non sono concertati, ossia non prevedono l'accompagnamento del continuo secondo la prassi compositiva più recente (primo seicentesca), ma impiegano tutt'al più un basso seguente *ad libitum*, che raddoppia di volta in volta la nota più grave dell'*ensemble* vocale. Una scelta, dunque, molto conservativa quella di comporre ancora, nella seconda metà del secolo, madrigali «a tavolino», ovvero senza strumenti. Severo Bonini, se fosse vissuto poco più a lungo, avrebbe senz'altro apprezzato il recupero, seppur occasionale, della prassi cinquecentesca, visto che attorno al 1660 si lamenta del fatto che

i madrigali da cantarsi al tavolino senza concertarsi si sono mandati in oblio, così ancora le musiche a cappella, standosene tutti al composto. E così a poco a poco si andrà perdendo simil arte, poiché la fatica par oggi non troppo sana, avendo dato un calcio alle regole del

245] Oltre agli 8 madrigali conservati a Modena (segnalati da Catelani 1865, 340-341), che sono quelli da sempre attribuiti con certezza a Stradella, Hess (1906, 67-68) ne cataloga 38 in più, contando anche brani custoditi a Oxford e Cambridge (così Pirrotta 1966, 523), Jander (1965, 1419) cita il numero complessivo di 21, Gianturco (1988, 493) ne elenca in tutto 11, e infine in Gianturco - McCrickard 1991 sono posti in dubbio tutti quelli non modenese.

246] *Ivi*, 191-196.

247] «Feritevi, ferite» è fra l'altro uno dei testi mariniani intonati più frequentemente nel corso del Seicento (R. Simon, D. Gidrol, *Appunti sulle relazioni tra l'opera poetica di G. B. Marino e la musica del suo tempo*, «Studi secenteschi» XIV (1973), 81-187: 161-162), quindi non riflette, in questo senso, un gusto letterario particolare alla fine del Seicento. Sul madrigale di Marino musicato da Stradella cfr. Minardi 1988.

~~Zarlino et a quanti libri si trovano di regolisti, governandosi di loro proprio capriccio.~~²⁴⁸

Nonostante Pitoni nella *Guida armonica* (1701-1708ca.)²⁴⁹ citi solo una composizione di Stradella («Clori, son fido») come esempio di «madrigale a tavolino» della seconda metà del Seicento, Stradella non è in realtà il solo a confrontarsi con questo genere musicale. Vi sono, fra le altre, raccolte a stampa di Domenico Dal Pane (1652, 1678), di Lodovico Cenci (1647), di Pier Francesco Valentini (1654), di Mario Savioni (1668), di Giovanni Maria Bononcini (1678) e composizioni manoscritte di Alessandro Scarlatti, che come Stradella ha avuto rapporti professionali con Cristina di Svezia. Quest'ultimo dato può essere significativo se si considera che la ex regina, come riferisce Alessandro Scarlatti in una lettera a Ferdinando de' Medici, si «compiaceva più di ogni altra composizione» proprio dei «madrigali a tavolino, compiacimento di purgatissimo conoscimento dell'arte speculativa del comporre».²⁵⁰ Siccome sembra che la polifonia di sole voci abbia «occupato i primi luoghi nelle accademie», come afferma il musicista romano Domenico Dal Pane nella dedica del *Secondo libro de' madrigali a cinque voci* (1678),²⁵¹ è verosimile supporre che Stradella e Scarlatti possano aver composto, almeno parte dei loro madrigali, proprio «per il personale godimento di Cristina» o per le sedute dell'Accademia reale da lei fondata.²⁵²

248] S. Bonini, *Discorsi e regole sopra la musica et il contrappunto*, a c. di L. Gallelli Luisi, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1975, 83 [56v-57r].

249] Cfr. G.O. Pitoni, *Guida armonica. Libro primo*, cit., 59.

250] M. Fabbri, *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*, Firenze, Olschki, 1961, 83.

251] La dedica è citata in traduzione inglese in G. Rose, *Polyphonic Italian...*, cit., 154.

252] Cfr. Morelli 1998, 336-337. Già Allen 1988, 155-156, suggeriva l'idea che i madrigali della seconda metà del Seicento, proprio per la loro esiguità e per la loro circolazione prevalentemente manoscritta, venissero composti di volta in volta, e non in serie, per eventi specifici, incontri di accademie o feste aristocratiche.

ELENCO DELLE OPERE

AVVERTENZA

La compilazione di questo elenco è in gran parte basata sul catalogo tematico delle opere stradelliane (Gianturco - McCrickard 1991) a cui rinvio per ogni dettaglio sulle relative fonti. Come ho accennato nel corso del lavoro, un problema di questo repertorio, trasmesso solo in forma manoscritta, è quello della paternità delle composizioni contenute soprattutto in raccolte miscellanee con brani di diversi musicisti. Sebbene l'elenco qui proposto si limiti a dar conto soltanto delle opere sicuramente attribuibili a Stradella, esso non rappresenta affatto un quadro stabile e definitivo della produzione musicale del compositore. Tra virgolette si riportano eventuali annotazioni presenti nelle fonti originali, ogni altra annotazione è dell'autore.

Per concisione si sono utilizzate le seguenti sigle: S (soprano), Mez (mezzosoprano), A (contralto), T (tenore), Bar (baritono), B (basso), bc (basso continuo), vlo/vli (violino/i), vla/vle (viola/e), vlc (violoncello).

MUSICHE DI SCENA

Aita, numi, aita (F. Acciaiuoli), "Prologo del "Tito" di Beregan-Cesti (Roma, Teatro Tordinona, 12 febbraio 1672)

Amanti, che credete? (G.F. Apolloni?), "Intermedio" per *Scipione Affricano* di Minato-Cavalli, fine II atto (Roma, Teatro Tordinona, 8 gennaio 1671)

Ardo, sospiro e piango (N. Minato), duetto dell' *Artemisia* di Minato-Cavalli, I.17

Biante (Il), "Trattenimento semidrammatico" / "Commedia in prosa e in musica" (Roma, Palazzo Colonna, attorno al 1670-71)

Che fai, Dorilla mia?, "Intermedio" per *La Dori* di Apolloni-Cesti (Roma, Teatro Tordinona, 31 dicembre 1671)

Che mi giovan le vittorie, aria aggiunta al *Novello Giasone* di Cicognini-Cavalli, I.3 (Roma, Teatro Tordinona, 24 gennaio 1671)

Che nuove? Oh, ragionatevoli, "Prologo" (Roma, attorno al 1668)

Chi me l'avesse detto, "Intermedio"

Chi mi conoscerà (G.F. Apolloni?), "Intermedio" per *Scipione Affricano* di Minato-Cavalli, forse fine II atto, ma non usato (Roma, Teatro Tordinona, 8 gennaio 1671)

Chi mi disse che amor, aria

Con meste luci (F.M. De Luca Sereni), "Prologo per musica" per il *Purismondo* di De Luca Sereni (Roma, ?; Bologna, novembre 1672)

Dal luminoso impero, "Prologo" / "Cantata"

Deh, vola, o desio, aria

Delizie, contenti (G.A. Cicognini), aria del *Novello Giasone* di Cicognini-Cavalli, I.3 (Roma, Teatro Tordinona, 24 gennaio 1671)

- Destatevi, o sensi*, aria aggiunta al *Novello Giasone* di Cicognini-Cavalli, II,14 (Roma, Teatro Tordinona, 24 gennaio 1671)
- Dormi, Titone, addio* (G.F. Apolloni), "Prologo fatto per "La Dori"" di Apolloni-Cesti (Roma, Teatro Tordinona, 31 dicembre 1671)
- Dovunque il piè rivolgo - Dormite, occhi, dormite*, recitativo e aria aggiunti al *Novello Giasone* di Cicognini-Cavalli, III,14 (Roma, Teatro Tordinona, 24 gennaio 1671)
- E dovrò dunque*, "Prologo" (2 versioni)
- Fermate, omai, fermate* (G.F. Apolloni), "Prologo per lo "Scipione", dramma del signor conte Minato" e di Cavalli (Roma, Teatro Tordinona, 8 gennaio 1671)
- La ruina del mondo*, "Principio d'un intemedio al qual segue una serenata"
- Lasciai di Cipro il soglio*, "Prologo", forse per *la Prosperità di Elio Seiano* di Minato-Sartorio
- O di Cocito oscure deità* (G.F. Apolloni), "Prologo", forse per il *Girello* di Acciaiuoli-Melani (Roma, Palazzo Colonna, 4 febbraio 1668)
- Oh, ve' che figuracce!* (F. Acciaiuoli), "Intemedio per il "Tito"" di Berregan-Cesti, fine II atto (Roma, Teatro Tordinona, 12 febbraio 1672)
- Questo è il giorno prefisso* (G.F. Apolloni), "Prologo" per il *Novello Giasone* di Cicognini-Cavalli (Roma, Teatro Tordinona, 24 gennaio 1671)
- Reggetemi, non posso più* (F. Orsini), "Prologo a 2"
- Soccorso, aita, ohimè* (G.F. Apolloni), "Intermedio"
- Su, miei fiati canori*, "Intermedio ad una sola voce"
- Su, su, si stampino* (G.F. Apolloni?), "Intermedio nel primo atto del "Scipione"" di Minato-Cavalli (Roma, Teatro Tordinona, 8 gennaio 1671)
- Torna, Amor*, aria

DRAMMI MUSICALI

Corispero

Doriclea

Forza dell'amor paterno, rappresentato a Genova, Teatro Falcone, 10 novembre 1678; libretto tratto dal *Seleuco* di N. Minato (Venezia 1666) e stampato a Genova nel 1678; dedica a T. Raggi Saoli

Garre dell'amore eroico / Porsenna / Oratio, rappresentato a Genova, Teatro Falcone, 1 gennaio 1679; libretto tratto dal *Mutio Scevola* di N. Minato (Venezia 1665) e stampato a Genova nel 1679; dedica a B.M. Spinola Fieschi

Moro per amore / Rodrigo / Floridoro (F. Orsini), non rappresentato; libretto stampato a Roma nel 1697; facs. in Brown 1979, ed. in Gianturco 2003a

Trespole tutore (G.C. Villifranchi), rappresentato a Genova, Teatro Falcone, 30/31 gennaio 1679; libretto tratto da *Il trespole tutore balordo* di G.B. Ricciardi (Bologna 1669) e stampato a Modena nel 1686

ORATORI

[?oratorio latino (G. Lotti)], Roma, Oratorio di San Marcello, 4 marzo 1667

Ester, liberatrice del popolo ebreo (L. Orsini), rappresentato a Roma prima del 1677; ed. in Bianchi 1969

San Giovanni Battista (A. Ansaldi), rappresentato a Roma, Oratorio della Pietà, 31 marzo 1675; a Modena 1688 e 1693, a Firenze 1695; ed. in Daniels 1963 e in Del Vita 2000

San Giovanni Crisostomo, rappresentato a Roma prima del 1677

Santa Editta, vergine e monaca, regina d'Inghilterra (L. Orsini), rappresentato a Roma prima del 1677, a Modena nel 1684 e 1692; ed. in Bianchi 2000

Santa Caterina, rappresentato a Firenze nel 1683, 1687 e 1690

Santa Pelagia, rappresentato a Roma prima del 1677, a Modena nel 1688

Susanna (G.B. Giardini), rappresentato a Modena, oratorio di San Carlo, attorno al 16 aprile 1681; a Bologna nel 1690 e a Modena nel 1692; facs. in Callegari 1982, ed. in Crowther 2000

MOTTETTI

Ad arma volate, segnalato in Luin 1938, 431: non pervenuto

Ave regina coelorum, antifona, S, A, bc

Benedictus, segnalato in Eitner 1903, IX, 306, cantico evangelico, "Alessandro Stradella ... a 2 canti e alto", S, A, bc

Care Jesu suavissime, "Parole e musica del signor Alessandro Stradella ... Per San Filippo Neri" (26 maggio), S, A, 2vli, bc

Convocamini, congregamini, "In Conceptione Beatae Mariae semper Virginis" [8 dicembre], 2S + SATB, 2vli, bc; ed. in Sacchetti 1980

Dixit angelis suis iratus Deus, "Parole Alessandro Stradella", S, bc
Vau. Et egressus est a filia Sion, "Lamentatione per il Mercordì santo", A, bc

Expugnate, debellate segnalato in Luin 1938, 431: non pervenuto
Exultate in Deo, fideles, "Per il Santissimo [Natale] ... Parole [di] Alessandro Stradella", B, 2vli, bc

In tribulationibus, in angustis, 2S, A, T, B, 2vli, bc; ed. in Sacchetti 1980

Laudate Dominum omnes gentes, salmo, segnalato in Hess 1906, 61, ma attribuzione incerta (cfr. Witzenmann 1988), 8 voci, bc

Locutus est Dominus, "1683", S, 2vli, bc

Lux perpetua, segnalato in Hess 1906, 61, ma attribuzione incerta (cfr. Witzenmann 1988), 6 voci, bc

Nascere virgo potens, per la nascita della Vergine (8 settembre), 2S, B, bc

O vos omnes, qui transitis, "Parole [di] Alessandro Stradella", A, 2vli, bc
O maiestas aeterna, 2S, bc

Pereat humanitas, 5 voci, 2vli, bc

Plaudite vocibus, S, bc

Pugna, certamen, militia est vita, "Dialogo nel monacato della signora Angelica Lanti, chiamata Santa Maria Christina nella religione" (28 gennaio 1675), S, A, T, B + concertino: 2 vli, bc + concerto grosso: 2vli, vla, bc; ed. in Sacchetti 1980

Sinite lagrimari, sinite lamentari, "De Immaculata conceptione" (8 dicembre), 2S, B, 2vli, bc; ed. in Sacchetti 1986

Sistite sidera, coeli motus otiamini, "Pro festivitate Beatissimae Virginis Mariae", S, 2vli, bc

Surge cor meum, S, bc

Tantum ergo sacramentum, penultima stanza dell'inno vespertino per il *Corpus Domini* ("Pange lingua gloriosi"), prescritta per la benedizione del Santissimo Sacramento, S, A, bc

MADRIGALI

- Clori, son fido amante*, S, S, A, T, B, bc ad libitum; ed. in Allen 1981
Colpo de' bei vostri occhi, S, A, B, bc
È pur giunta, mia vita, S, A, T, bc
Feritevi, ferite (G.B. Marino), S, S, B, bc; ed. in Allen 1981
Piangete, occhi dolenti, S, S, A, T, B, bc; ed. in Allen 1981
Pupillette amorose, S, S, Mez, A, T; ed. in Allen 1981
Sperai nella partita, S, S, B, bc
Tirsi un giorno piangea, S, S, Mez, A, T, bc ad libitum; ed. in Allen 1981

CANTATE, SERENATE E ACCADEMIE

- A che vale il sospirar*, s, bc
A difender le mura / Il Solimano, S, bc
A dispetto della sorte, S, Bar, bc
A piè d'annoso pino, S, bc; facs. in Mioli 1983
A quel candido foglio, S, bc
Accademia d'Amore (G. Monesio), 2S, A, T, B + concertino: 2vli, bc
 + concerto grosso: vlo, 2vle, bc
Agli assalti del cieco volante, A, bc
Ah, troppo è ver, cantata sacra, 3S, A, T, B + concertino: 2vli, bc +
 concerto grosso: vlo, 2vle, bc; ed. in McCrickard 2004
Alle selve, agli studi (B. Pamphili), cantata morale, 2S, 2A, bc
Amor, io son contento, S, bc
Amorose mie catene, S, bc
Aprè l'uomo infelice / La vita dell'uomo / Miseria della vita umana
 (G.B. Marino), cantata morale, S, bc, ed. in Chaikin 1975 e facs.
 in Mioli 1983
Arresta il piè fugace, S, bc
Arsi già d'una fiamma / Ecco amoroso (G.F. Apolloni), 3S, 2vl, bc
Aure, voi che spirate, S, bc
Baldanzosa una bellezza, S, A, bc
Barcheggio / Invenzione per un barcheggio, S, A, B, tromba o cor-
 netto, 2vl, bc; ed. in Bernstein 1979; Bernstein-Zolesi 1997
Bella bocca, taci, taci, S, bc
Ben è vile quel core, S, bc; ed. in Chaikin 1975; Mioli 1983 (facsimile)

- Ch'io nasconda il mio foco*, s, bc; Chaikin 1975; Mioli 1983 (facsimile)
- Ch'io non ami, o questo no!*, s, bc; ed. in Chaikin 1975
- Che più sperì, mio cor*, s, bc
- Che speranza aver si può*, 2S, B, bc
- Che vuoi più da me, Fortuna?*, s, bc; ed. in Chaikin 1975, Mioli 1983 (facsimile)
- Chi dà fede alla speranza*, s, bc; ed. in Chaikin 1975
- Chi dirà che nel veleno*, s, B, bc
- Chi non sa che la bellezza*, s, bc; ed. in Chaikin 1975
- Chi non sa che la costanza* / *Scherzo sopra la Costanza* (G.F. Apolloni), s, bc; ed. in Chaikin 1975
- Chi resiste al dio bendato*, 2S, B, bc + vl, 2vle, bc (concerto grosso)
- Circe* / *Bei ruscelli cristallini* (G.F. Apolloni), 2S, B, 2vl, bc
- Circe* / *Se desio curioso il cor v'ingombra* (G.F. Apolloni), 16 maggio 1668, s, B, 2vl, bc
- Con mesto ciglio e dolorosi accenti*, s, (s), bc
- Con un cor tutto pianti*, s, bc; ed. in Chaikin 1975
- Congiurati a fiera guerra*, A, bc
- Costanza, mio core*, s, bc
- Crudi ferri, empi marmi*, s, bc
- Crudo mar di fiamme orribili* (P. Figari), cantata sacra, B, 2 vl, bc; ed. in Gianturco 1986 (facsimile); McCrickard 2004
- Da cuspidè ferrate*, cantata sacra, A, 2 vl, bc; Gianturco 1986 (facsimile); McCrickard 2004
- Da mille pene e mille*, s, bc
- Da una beltà superba* / *Beltà superba*, s, bc
- Dai legami amorosi* / *La pena*, s, bc
- Dal guardo lusinghiero*, s, bc
- Dalla tessala sponda*, cantata morale, A, bc
- Dalle sponde del Tebro*, B, bc; ed. in Mioli 1983 (facsimile)
- Damone* / *Or che il mondo ristaura* (S. Baldini), 4S, A, T, B + 2 vl, bc (concertino) + 2 vl, vla, bc (concerto grosso)
- Damone* / *Or che l'alme ristaura, La forza delle stelle* (S. Baldini), 2S, A, T, B + 2 vl, bc (concertino) + 2 vl, vla, bc (concerto grosso)
- Deggio penar cost*, s, bc
- Di tal tempra è la ferita* (F. Balducci), A, T, B, bc
- Difendetemi, pensieri*, s, bc

Disperata rimembranza, S, bc; ed. in Gingery 1965; Gianturco 1986 (facsimile)

Dopo aver soggiogato / Il Xerse, T, bc; ed. in Hensley 1995

Dopo incessante corso, S, bc

Dove aggiri, mia vita, S, bc

Dove gite, o pensier?, S, bc; ed. in Chaikin 1975; Mioli 1983 (facsimile)

Dove il Tebro famoso, S, bc

Dove l'ali spiegate, S, bc

Ecco Amore ch'altero risplende 1676, S, A, B, 2 vl, bc

Ecco chi già nell'Asia, S, bc

Eccomi accinto, o bella / Amorosa partita, BAR, bc

Empio Amor, tiranno arciero, S, bc; ed. in Chaikin 1975

Eppur sempre a' miei desiri, S, bc

Esule dalle sfere (P. Figari), cantata sacra, S, A, T, B, 2vl, bc; ed. in McCrickard 1983; McCrickard 2004

Ferma, ferma il corso / L'Arianna, S, bc; ed. in Chaikin 1975

Fermatevi, o bei Lumi, S, bc

Figli del mio cordoglio / Il messaggio, S, bc

Figli, amici, Agrippina / Il Germanico, S, bc

Forsennato pensier, che far poss'io, S, bc; ed. in Gingery 1965; Gianturco 1986 (facsimile)

Fra quest'ombre io cerco il mio sole, S, A, bc

Fuor della stigia sponda, S, bc

Furie del nero Tartaro, B, 2vl, bc

Genuflesso a tue piante / Pentimento, S, bc

Già languiva la notte / La Medea, S, bc; Gianturco 1986 (facsimile)

Già le spade nemiche / Il Marc'Antonio, B, bc

Giunto vivo alla tomba, S, bc

Il destin vuol ch'io pianga / Non vo' piangere, S, bc

Il mar gira ne' fiumi, S, bc

Il penare per te, bella, m'è caro / Siciliana, S, bc

Il più misero amante / Agonia, S, bc; ed. in Gingery 1965, Gianturco 1986 (facsimile)

Il più tenero affetto / Affetti di lontananza (G.F. Apolloni), S, bc; ed. in Gingery 1965; Gianturco 1986 (facsimile)

In grembo all'oblio, 2S, bc

In quel sol che in grembo al Tago / Sole dell'anima; Paragone della bellezza, S, bc

- In sì lontano lido*, S, bc; ed. in Chaikin 1975
- Infinite son le pene*, S, T, B, 2vl, bc
- Io che lasciato fui* (G.F. Apolloni), S, bc
- Io non vuo' più star cost*, S, bc; ed. in Chaikin 1975; Mioli 1983 (fac-simile)
- Io rimango stordito solo in veder / La libertà* (S. Baldini), S, B, bc
- Io vi miro, luci belle*, S, bc
- L'anima incenerita*, S, bc
- L'avete fatta a me!*, S, bc; ed. in Gingery 1965; Gianturco 1986 (fac-simile)
- L'avviso al Tebro giunto / Lamento del Tebro e due ninfe*, 2S, B, bc
- La speranza del mio core*, S, bc
- Lasciate ch'io respiri*, S, B, 2vl, bc
- Lilla mia, su queste sponde*, 2S, B, bc
- Lontananza e gelosia son tormenti*, S, bc; Chaikin 1975; Mioli 1983 (facsimile)
- M'è venuto a fastidio lo sperare* (G.F. Apolloni), S, (?liuto), bc
- Mentre d'auree facelle*, S, bc
- Misero amante, a che mi vale*, 2S, 2vl, bc
- Mortali, che sarà / La cometa / La saetta*, cantata morale, B, bc
- Noiosi pensieri*, S, bc; ed. in Gingery 1965; Gianturco 1986 (facsimile)
- Non avea il sole ancora*, S, bc
- Non disserrate ancora*, S, bc
- Non me ne fate tante*, B, bc
- Non mi curo di fedeltà*, B, bc
- Non più piaghe al mio cor*, S, bc
- Non sei contento ancora / Lamento*, S, bc
- Non si creda alla fortuna / La Fortuna*, S, bc
- Non sperar beltà lusinghiera*, S, bc
- O mio cor, quanto t'inganni*, S, bc; ed. in Gingery 1965; Gianturco 1986 (facsimile)
- Ombre, voi che celate / Pianto d'amore*, S, bc
- Or ch'alla dea notturna*, S, T/S, 2vl, bc
- Or che siam soli*, Amore, A, bc
- Per molti anni è stato occulto*, S, bc
- Per pietà, qualche pietà*, S, bc
- Per tua vaga beltade*, 2S, 2vl, bc
- Piangete, occhi dolenti*, S, BAR, bc

- Piangete, occhi, piangete / L'abbandonata*, s, bc; ed. in Chaikin 1975
- Pietà di Belisario*, T, bc; ed. in Hensley 1995
- Presso un rivo ch'avea*, MS, bc; ed. in Gingery 1965; Gianturco 1986 (facsimile)
- Pria di punir, crudele*, s, bc
- Privo delle sue luci / Il Belisario*, s, bc
- Qual di cieca passione*, s, bc
- Qual prodigio è ch'io miri?*, ed. F. Chrysander, *Georg Friedrich Händels Werke*, suppl. III (Leipzig, 1888), s, s, B + 2vl, bc (concertino 1) + 2 vl, bc (concertino 2) + vl, vla, bc (concerto grosso)
- Quando mai vi stancherete / Desiderio*, s, bc
- Quando sembra che nuoti / Guerra, guerra* (G.F. Apolloni), cantata morale, s, bc
- Quando stanco dal corso*, s, bc; ed. in Gingery 1965; Gianturco 1986 (facsimile)
- Quel tuo petto di diamante*, s, B, bc
- Qui dove fa soggiorno*, 1677, s, B, 2vl, bc
- Schiavo liberato* (S. Baldini), s, A, T, B + 2vl, bc (concertino) + vl, 2vle, bc (concerto grosso); ed. in Gianturco 1986 (facsimile)
- Sciogliete in dolci nodi* (B. Bianchi?) 1677, s, s, vl, 2vle, bc
- Sciogliete pur, sciogliete i vostri accenti*, s, bc
- Scorrea lassù negli stellati campi / Cinzia*, s, bc
- Se del pianeta ardente* (B. Bianchi?) 1677, s, vl, 2vle, bc
- Se Neron pur mi vuol morto / La morte di Seneca / Lamento di Seneca moribondo / Lamento di Seneca, fatto morir da Nerone*, B, bc
- Se Nerone lo vuole / Il Seneca / Seneca svenato*, s, bc; ed. in Gingery 1965
- Se non parti, o gelosia*, s, bc
- Se t'ama Filli, o cor*, s, bc
- Si apra al riso ogni labro*, cantata sacra, s, A, B, 2vl, bc; ed. in McCrickard 2004
- Si salvi chi può*, s, bc; ed. in Chaikin 1975; Mioli 1983 (facsimile)
- Sí, ch'io temo e non disamo*, s, bc; ed. in Chaikin 1975
- Soccorso; olà, Cupido*, s, bc
- Soffro, misero e taccio / Soffrire e tacere*, s, bc
- Solca il mar da rie tempeste*, s, bc
- Solcava incauto legno / Lamento per la morte d'Alindo / Naufragio d'Alindo* (G.F. Apolloni, s, bc; ed. in Chaikin 1975

Solitudine amata della pace / La solitudine (G.F. Apolloni), MS, T, 2vl, bc

Son gradito e pur m'affanno, s, bc

Son principe, son re / Il Tiberio / Il Seiano (G.F. Apolloni), s, bc

Son pur dolci le ferite / Li due contenti (S. Baldini), 2S, bc

Sono in dubbio d'amar, s, bc; ed. in Chaikin 1975

Sopra candido foglio (S. Baldini), s, bc

Sopra tutte l'altre belle, s, bc

Sopra un'eccelsa torre / Il Nerone; Incendio di Nerone; La crudeltà di Nerone; L'incendio di Roma; L'incendio di Roma per Nerone; Nerone, o L'incendio di Roma; Nerone sopra l'incendio di Roma (G.F. Apolloni), B, bc; ed. in Gianturco 1986 (facsimile)

Sotto l'aura d'una speme, s, bc

Sotto vedovo cielo, s, bc

Sprezzata mi credei, ma non tradita (G.F. Apolloni), s, bc; ed. in Chaikin 1975

Spuntava il dì quando la rosa / La rosa (F. Balducci), cantata morale, 2S, B, bc

Stanco dalla speranza, s, bc

Stelle sorde al mio pianto, s, bc

Stelle, non mi tradite, s, bc

Tante perle non versa l'Aurora / Lagrime, s, (?liuto), bc

Tiranno di mia fè, d'affetto ignudo, s, bc

Tradito mio core, A, bc

Troppo oppressa dal sonno / La fortuna, B, bc

Tu partisti, crudel, e mi lasciasti, A, bc

Udite, amanti, un prodigio novello, s, bc; ed. in Mioli 1983 (facsimile)

Un editto l'altro dì, s, bc

Un Mongibello ardente, s, bc; ed. in Chaikin 1975

Vaganti pensieri, il volo arrestate, s, bc

Vaghe calme, io non vi credo, s, bc

Vincesti, vincesti, o Ciel, s, bc

Voi ch'avaro desio nel sen nudrite / Il Mida, cantata morale, s, bc

Voi siete sventurate, s, bc; ed. in Chaikin 1975

Voi volete il mio cor, s, bc

Vola, vola in altri petti / Il Duello (S. Baldini), 1674, 2S, A, B + 2 vl, bc (concertino) + vl, 2vle, bc (concerto grosso); ed. in ander 1962

ARIE, DUETTI E TRII

Salvo diversa indicazione s'intende sempre presente una parte di
basso continuo

Adorata libertà (S)

Ahi, che posar non puote (S, BAR)

Al rigor di due tiranni (S)

Aure fresche, aure volanti (MS, S, vl)

Avete torto, occhi miei cari (S)

Avrò pur d'aspettar più? (S)

Begl'occhi, il vostro piangere (S)

Bel tempo, addio, son fatto amante (S)

Care labbra che d'amore (S)

Che mi giovan le vittorie (S, 2vl)

Chi avesse visto un core (S)

Chi non porta amor nel petto (S)

Chi vuol libero il suo piè (S)

Da Filinda aver chi può (S)

Deh, frenate i furori (B)

Dell'ardore ch'il core distempra (S)

Dietro l'orme del desio (S)

È pazzia innamorarsi (S)

Fedeltà sinché spirito in petto avrò (S)

Fulmini quanto sa quel semblante severo/lusinghiero (S, B)

Il mio cor ch'è infelicissimo (S)

Il mio cor per voi, luci belle (S)

La bellissima/dolcissima speranza che nutrisce (S, B)

Le luci vezzose volgetemi, o Clori, ed. in Gingery 1965 (S)

Me ne farete tanto che più non soffrirò (S, B)

Mio cor, che si fa? (S)

Non fia mai, ah no, ch'io spero (S)

Non se muove onda in fiume (S, B)

Occhi belli, e che sarà (2S)

Ogni sguardo che tu scocchi (S)

Parti, fuggi dal mio seno (S)

Pazienza, finirà l'influenza (T, B)

Pensier ostinato (S)

Pria di scior quel dolce nodo (A)

- Quanto è bella la mia stella*, ed. in Chaikin 1975 (S)
S'Amor m'annoda il piede, ed. in Gingery 1965 (S)
Sarà ver ch'io mai disciolga (S, B)
Se di gioie m'alletta il sereno (S)
Sì/No, quella tu sei che il mio cor sempre adora (S, B)
Speranze smarrite (A, 2vl)
Ti lascerò e a poco a poco (S)
Torna, Amor, dammi il mio bene (S)
Trionfate, invitti colli (2S, B, 2vl)

MUSICHE STRUMENTALI (EDIZIONE MCCRICKARD 1980)

- 12 *Sinfonie* per violino e basso continuo
 2 *Sonate* per violino, uno strumento obbligato (liuto o violoncello) e basso continuo
 9 *Sonate a tre* per 2 violini e basso continuo
Sonata a 4. Due violini e due cornetti divisi in due cori, in Re maggiore
Sonata di viole, in Re maggiore: «concertino di 2 violini e leuto» e «concerto grosso di viole»
Sonata a 8 viole con una tromba. Le viole divise in due cori, in Re maggiore
Toccata, in La minore

BIBLIOGRAFIA

ALFONSO, LUIGI

- 1982 *Terzo centenario dell'assassinio di Alessandro Stradella*, «La Berio», III, 48-56.

ALLAM, EDWARD

- 1954 *Alessandro Stradella*, «Proceedings of the Royal Musical Association» LXXX (1953-1954), 29-42.

ALLEN, DAVID G.

- 1981 (a c. di), Alessandro Stradella, *Four Madrigals*, London, Oxford University Press.
- 1984 *The Two- and Three-voiced Cantatas of Alessandro Stradella (1644-1682)*, Ph.D. Diss., University of Oxford.
- 1985 *The "lost" Stradella Manuscripts and their Relationship to the Estense Holdings of his Music in Modena*, in GIANTURCO 1985, 125-138.
- 1988 *The Five-Part Madrigals of Stradella*, in GIANTURCO - ROSTIROLLA 1988-1989, 155-189.

ALLSOP, PETER

- 1992 *The Italian «Trio» Sonata. From its Origins until Corelli*, Oxford, Clarendon Press.

ARNOLD, DENIS

- 1985 *Stradella's Motets at the Biblioteca Estense*, in GIANTURCO 1985a, 99-106.

BACCINI, GIUSEPPE

- 1890-1891 *Il maestro Stradella*, «Giornale d'erudizione» III, 277-279.

BARNETT, GREGORY

- 1996 *Bizzarrie ritmiche nelle sinfonie di Stradella e le sonate di Corelli*, in *Studi corelliani*: V, a c. di S. La Via, Firenze, Olschki, 305-328.

BERNSTEIN, HARRY M.

- 1979 *Alessandro Stradella's Serenata "Il barcheggio" (Genoa, 1981): a Modern Edition and Commentary with Emphasis on the Use of the Cornetto*, 2 voll., D.M.A. Diss., Stanford University.

BERNSTEIN, HARRY M. - ZOLESI, ILARIA

- 1997 (a c. di), Alessandro Stradella, *Il barcheggio*, in GIAN-TURCO 1997a, 165-396.

BIAGI RAVENNI, GABRIELLA

- 1985 *Le due "Circe" dello Stradella ovvero Notizie circa l'esecuzione di una "Circe" di Alessandro Stradella*, in GIAN-TURCO 1985, 31-43.

- 1997 (a c. di), Alessandro Stradella, *La Circe*, in GIAN-TURCO 1997a, 1-60.

BIANCHI, LINO

- 1969 (a c. di), Alessandro Stradella, *Ester, liberatrice del popolo ebreo*, [Roma], Istituto italiano per la storia della musica (Oratori, 1).

- 2000 (a c. di), Alessandro Stradella, *Santa Editta, vergine e monaca, regina d'Inghilterra*, [Roma], Istituto italiano per la storia della musica (Oratori, 2).

BIANCONI, LORENZO

- 1982 *Il Seicento*, Torino, EDT, (Storia della musica, vol. IV); 1991² (Storia della musica, vol. V).

BITTASI, ELENA

- 2004 *Tra «scena diletteosa» e «scena devota»: l'intermedio "Chi me l'avesse ditto" di Alessandro Stradella*, in BURDEN - RADICCHI 2004, 369-388.

BONNET-BOURDELOT, JACQUES

- 1715 *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, Cochart (rist. anastatica Genève, Slatkine Reprints, 1969); ed. consultata Amsterdam, 1725 (rist. anastatica a c. di O. Wessely, Graz, Akademische druck, 1966).

BROWN, HOWARD MAYER

- 1979 (a c. di), Alessandro Stradella, *Moro per Amore* (ed. facsimile), New York, Garland (Italian Opera 1640-1770, vol. X).

BRUMANA, BIANCAMARIA

- 2004 *Sulla fortuna francese di Stradella: da Bourdelot a Niedermeyer*, in BURDEN - RADICCHI 2004, 389-407.

BRUZZI, MANUELA

- 1985 *"Lo schiavo liberato" di Alessandro Stradella*, in GIAN-TURCO 1985, 44-50.

BURDEN, MICHAEL - RADICCHI, PATRIZIA

- 2004 (a c. di), *Florilegium Musicae: studi in onore di Carolyn Gianturco*, 2 voll., Pisa, ETS.

BURNEY, CHARLES

- 1789 *A General History of Music*, 4 voll., London, 1776-89 (ed. moderna a c. di F. Mercer, New York, 1935; rist. anastatica New York, Dover, 1957, 574-577).

CALLEGARI, LAURA

- 1982a (a c. di), Alessandro Stradella, *La Susanna*, ed. anastatica Bologna, Forni.

- 1982b *Caratteri stilistici e rapporti poesia-musica in un oratorio di Stradella: "La Susanna"*, «Quadrivium» XXIII, n. 2, 77-91.

CASIMIRI, RAFFAELE

- 1936 *Oratori del Masini, Bernabei, Melani, Di Pio, Pasquini e Stradella in Roma, nell'Anno Santo 1675*, «Note d'Archivio» XIII, 157-169.

CATELANI, ANGELO

- 1861 *Dell'archivio musicale della Biblioteca Palatina di Modena e particolarmente di Alessandro Stradella*, «Effemeride della Pubblica Istruzione» XXIV, 4 marzo, 404-405.

- 1865 *Delle opere di Alessandro Stradella esistenti nell'Archivio Musicale della R. Biblioteca Palatina di Modena*, «Atti e memorie delle Reali Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenese e parmense» III, 319-352 (rist. Modena, Vicenzi, 1866).

CAVALLINI, IVANO

- 1985 *Stradella e la musica per tromba*, in GIAN-TURCO 1985, 77-98.

CHAIKIN, KATHLEEN A.

- 1975 *The Solo Soprano Cantatas of Alessandro Stradella*, Ph.D. Diss., Stanford University.

CHIARELLI, ALESSANDRA

- 1985 *La collezione estense di musica stradelliana: per un'indagine sulla sua formazione*, in GIANTURCO 1985, 116-124.

CHILESOTTI, OSCAR

- 1882 *I nostri maestri del passato. Note biografiche sui più grandi musicisti italiani da Palestrina a Bellini*, Milano, Giovanni Ricordi.

CHORON, ALEXANDRE E. - FAYOLLE, FRANÇOIS-J.

- 1811 *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts et vivants*, 2 voll., Paris, Valade-Lenormant, vol. II, 347-348 (rist. anastatica Hildesheim, Olms, 1970).

CRISTINA E LA MUSICA

- 1998 *Cristina di Svezia e la musica*, convegno internazionale, Roma 5-6 dicembre 1996, Roma, Accademia nazionale dei Lincei.

CROWTHER, VICTOR

- 1985 *Alessandro Stradella and the Oratorio Tradition in Modena*, in GIANTURCO 1985, 51-64.
 1988 *The Characterization of Women in Stradella's Oratorios*, in GIANTURCO - ROSTIROLLA 1988-1989, 277-286.
 1992 *The Oratorio in Modena*, Oxford, Clarendon Press.
 2002 (a c. di), Alessandro Stradella, *La Susanna*, Pisa, ETS (Opera omnia, s. 3, Oratori: vol. I).

D'OVIDIO, ANTONELLA

- 2004 *Alle soglie dello strumentalismo corelliano: Colista, Lonati, Stradella, Mannelli. Studio storico-analitico ed edizione critica delle Sonate a tre*, tesi di dottorato, Università di Pavia (Cremona).

DANIELS, DAVID W.

- 1963 *Alessandro Stradella's Oratorio "San Giovanni Battista": a Modern Edition and Commentary*, 2 voll., Ph.D. Diss., State University of Iowa.

DEL VITA, MASSIMILIANO

- 2000 *I due "San Giovanni Battista" di Alessandro Stradella: edizione critica e lettura drammaturgica*, tesi di laurea in Musicologia, Università di Pavia (Cremona).

DELLA CORTE, ANDREA

- 1931 *"La forza d'amor paterno" di Alessandro Stradella, «Musica d'oggi»* XIII, 389-396.

DIETZ, HANNS-BERTOLD

- 1970 *Musikalische Struktur und Architektur im Werke Alessandro Stradellas, «Analecta Musicologica»*, IX, 78-93.

EINSTEIN, ALFRED

- 1918 *Ein Bericht über den turiner Mordanfall auf Alessandro Stradella, in Festschrift zum 50. Geburtstag Adolf Sandberger, Munich, Zierfuss, 135-137.*

EITNER, ROBERT

- 1903 *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des 19. Jahrhunderts*, 10 voll., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1900-1904 (rist. anastatica Graz, Akademische Druck, 1959-1960 e online su «<http://gallica.bnf.fr>»).

FABBRI, PAOLO

- 1988 *Questioni drammaturgiche del teatro di Stradella, in GIANTURCO - ROSTIROLLA 1988-1989, 79-108.*
1998 *Amor sacro e amor profano, in "A vagheggiare Orfeo", Festival del Barocco musicale (Fano 1998), Fano, Comune di Fano-Assessorato alla cultura, vol. I, 249-260.*

FAGIOLI, ROBERTO

- 1985 *La famiglia Stradella di Nepi, in GIANTURCO 1985, 17-30.*

FANTINI, CATERINA

- 1987 *Indagini sulla cantata tardo-barocca: Alessandro Stradella, tesi di laurea in DAMS, Università di Bologna.*

FÉTIS, FRANÇOIS-JOSEPH

- 1844 *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 voll., Bruxelles: Meline, Cans et C.; 2ª ed. riveduta, Paris, Didot, 1860-1865 (anche online su «gallica.bnf.fr»); 2 voll. di supplemento a c. di M.A. Pougin, Paris, Firmin-Didot, 1878-1880.

FILIPPI, FILIPPO

- 1866 *Alessandro Stradella e l'archivio musicale dei Contarini alla Biblioteca di San Marco a Venezia, «Il politecnico»* II (1866), 433-451.

FRANCHI, SAVERIO

- 2004 *Musiche per feste e spettacoli a Roma durante il pontificato di Alessandro VII Chigi (1655-1667)*, in BURDEN - RADICCHI 2004, 549-593.

GALLICO, CLAUDIO

- 1989 *Un laboratorio linguistico di Alessandro Stradella: i motetti*, in GIANTURCO - ROSTIROLLA 1988-1989, 371-385.
- 1993 *Dal teatro di Alessandro Stradella: il prologo dello «Stufarolo»*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, vol. II, 1209-1218 (rist. in *Sopra li fondamenti della verità. Musica italiana fra XV e XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2001, 361-370).

GENTILI, ALBERTO

- 1927 *Un'opera di Stradella ritrovata recentemente*, «Il pianoforte» VIII, 210-213.
- 1936 *Alessandro Stradella*, «Miscellanea della Facoltà di Lettere e filosofia» [Università di Torino], s. I, 1936, 157-176.

GERBER, ERNST L.

- 1792 *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger...*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf (rist. anastatica a c. di O. Wessely, 4 voll., Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1966-1977).
- 1814 *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler...*, 4 voll., Leipzig: A. Kuhnelt (rist. anastatica a c. di O. Wessely, 4 voll., Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1966-1977).

GIANTURCO, CAROLYN

- 1970 *The Operas of Alessandro Stradella (1644-1682)*, Ph.D. Diss., University of Oxford.
- 1971a *Sources for Stradella's "Moro per amore"*, in *Memorie e contributi alla musica dal Medioevo all'Età moderna, offerti a F. Ghisi nel settantesimo compleanno (1901-1971)*, 2 voll., Bologna, s.n., vol. II, 129-140.
- 1971b *Caratteri stilistici delle opere teatrali di Stradella*, «Rivista Italiana di Musicologia» VI, 211-245.

- 1972 *The Revisions of Alessandro Stradella's "Forza dell'amor paterno"*, «Journal of the American Musicological Society» XXV, 407-427.
- 1973 *A Possible Date for Stradella's "Il Trespolo tutore"*, «Music and Letters» LVI, 25-37.
- 1975 *The Oratorios of Alessandro Stradella*, «Proceedings of the Royal Musical Association» CI, 45-57.
- 1978a *Il "Trespolo tutore" di Stradella e di Pasquini: due diverse concezioni dell'opera comica*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, 2 voll., Firenze, Olschki, vol. I, 185-198.
- 1978b *Corelli e Stradella*, in *Nuovi studi corelliani*, Atti del secondo congresso internazionale, Fusignano 5-8 settembre 1974, a c. di G. Giachin, Firenze, Olschki, 55-62.
- 1980 *Stradella, Alessandro*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 voll., London, Macmillan, vol. XVIII, 188-193.
- 1982a *Alessandro Stradella: A True Biography*, «The Musical Times», n. 123, 756-758.
- 1982b *La famiglia Stradella: nuovi documenti biografici*, «Nuova Rivista Musicale Italiana» III, 456-466.
- 1982c *Music for a Genoese Wedding of 1681*, «Music and Letters», LXIII, 31-43.
- 1985a (a c. di), *Alessandro Stradella e Modena*, Atti del Convegno internazionale di studi, Modena 15-17 dicembre 1983, Modena, Coptip.
- 1985b *Catelani rivisitato*, in *GIANTURCO* 1985a, II-16.
- 1986 (a c. di), *Cantatas by Alessandro Stradella* (ed. facsimile dei manoscritti), New York, Garland (The Italian Cantata in the Seventeenth Century, vol. IX).
- 1988 *Cantate dello Stradella in possesso di Andrea Adami*, in *GIANTURCO - ROSTIROLLA* 1988-1989, 125-154.
- 1994 *Alessandro Stradella 1639-1682: His Life and Music*, Oxford, Clarendon Press.
- 1996 «Per richiamare e divertire gli spettatori dalla seria applicazione che l'azione richiede»: prologhi, intermedi e balli per il teatro di Tordinona, «Roma moderna e contemporanea» IV, 19-36.

- 1997a (coord.), Alessandro Stradella, *Tre cantate per voci e strumenti*, a c. di H. Bernstein, G. Biagi Ravenni, C. Gianturco, I. Zolesi, Laaber, Laaber Verlag (Concentus musicus, 10).
- 1997b (a c. di), Alessandro Stradella, *Cantata per il Santissimo Natale "Ah! Troppo è ver"*, in GIANTURCO 1997a, 61-163.
- 1998a *Cristina di Svezia, scenarista per Alessandro Stradella*, in CRISTINA E LA MUSICA 1998, 45-69.
- 1998b *Alessandro Stradella e la Notte in Cantata*, Modena, Comune di Modena.
- 2001a *Stradella, Alessandro*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 27 voll., London, Macmillan, vol. XXIV, 451-457.
- 2001b *Accompanied Recitative and Alessandro Stradella: Experiments in Expression*, in "Critica musica": Studien zum 17. und 18. Jahrhundert-Festschrift Hans Joachim Marx zum 65. Geburtstag, a c. di N. Ristow, Stuttgart, Metzler, 83-96.
- 2002 *The Role of Legend in Stradella "Rezeption"*, in U. Konrad (a c. di), *Musikalische Quellen - Quellen zur Musikgeschichte: Festschrift für Martin Stähelin zum 65. Geburtstag*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 235-246.
- 2003a (a c. di), Alessandro Stradella, *Moro per amore*, Pisa, ETS (*Opera omnia*: s. 2, Musica teatrale, Opere: vol. 1).
- 2003b *Alessandro Stradella: vita falsa, vita vera; musica falsa, musica vera*, «Hortus musicus» XIII, n. 1, 106-109.
- GIANTURCO, CAROLYN - MCCRICKARD, ELEANOR
1991 (compilato da), *Alessandro Stradella (1639-1682). A Thematic Catalogue of his Compositions*, Stuyvesant, Pendragon Press.
- GIANTURCO, CAROLYN - ROSTIROLLA, GIANCARLO
1988-1989 (a c. di), *Alessandro Stradella e il suo tempo*, 2 voll., Atti del convegno di studi, Siena 8-12 settembre 1982, «Chigiana», XXXIX, n.s. 19.
- GAZOTTO, REMO
1951 *La musica a Genova*, Genova, Comune di Genova.
1962 *Vita di Alessandro Stradella*, 2 voll., Milano, Curci.
- GINGERY, GAIL A.
1965 *Solo Cantatas of Alessandro Stradella in Manuscript 32*

E-II of the Fitzwilliam Museum, DMA Thesis, Boston University.

HAWKINS, JOHN

- 1776 *A General History of the Science and Practice of Music*, London, Payne and Son (ed. moderna Londra, Nobile, 1853; rist. anastatica New York, Dover, 1963).

HENSLEY, HUNTER C.

- 1995 *Two Cantatas for Tenor Voice by Alessandro Stradella: "Il Xerse" and "Pieta di Belisario". Modern Editions with Historical and Analytical Commentary*, DMA Thesis, University Of North Carolina.

HESS, HEINZ

- 1906 *Die Opern Alessandro Stradella's*, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

IVALDI, ARMANDO F.

- 1982 *Spigolature del Barocco musicale genovese (Musici e cantanti a Genova nel sec. XVII)*, «La Berio», III, 16-47.
- 1989 *Teatro e società genovese al tempo di Alessandro Stradella*, in GIANTURCO - ROSTIROLLA 1988-1989, 447-574.
- 2004 *Appunti su "Le garre dell'amor heroico" di Alessandro Stradella (Genova, 1679)*, in BURDEN - RADICCHI 2004, 621-655.

JANDER, OWEN

- 1960 *A Catalogue of the Manuscripts of Compositions by Alessandro Stradella found in European and American Libraries*, Wellesley, Mass.
- 1962 *The Works of Alessandro Stradella Related to the Cantata and the Opera*, Ph.D. Diss., Harvard University.
- 1965 *Stradella, Alessandro*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 14 voll., Basel-London - New York, Bärenreiter, 1949-68, vol. XII, coll. 1418-1422.
- 1968 *Concerto Grosso Instrumentation in Rome in the 1660's and 1670's*, «Journal of American Musicological Society» XXI, 168-180.
- 1969a *The Prologues and Intermezzos of Alessandro Stradella*, «Analecta Musicologica», VII, 87-III.
- 1969b *Alessandro Stradella. Wellesley Edition Cantata Index Series*, 2 fascicoli, Master of Arts, Wellesley College.

- 1975 *The Cantata in Accademia. Music for the Accademia de' Dissonanti and their Duke Francesco II d'Este*, «Rivista Italiana di Musicologia» X, 519-544; trad. in *La musica e il mondo*, a c. di C. Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, 195-216.
- KROHN, ERNST C.
1958 *Some Solo Cantatas of Alessandro Stradella*, «Manuscripta», II, 3-15.
- LEOPOLD, SILKE
2000 (a c. di), *Oratorienführer*, Metzler-Bärenreiter, Stuttgart-Kassel.
- LEVE, JAMES S.
1998 *Humor and Intrigue: a Comparative Study of Comic Opera in Florence and Rome during the Late Seventeenth Century*, Ph.D. Diss., Yale University.
- LUCCHI, MARTA
1985 *Stradella e i duchi d'Este: note in margine a documenti di archivio e agli inventari estensi*, in GIANTURCO 1985, 107-115.
- LUIN, ELISABETTA
1936 *Repertorio dei "Libri musicali dei S.A.S. Francesco d'Este" nell'Archivio di Stato di Modena*, «La Bibliofilia», XXXVIII, 418-445.
- MATTEI, LORENZO
2003 «Voyeurismo devozionale»: «La Susanna» di Alessandro Stradella, in E. Sala (a c. di), *Suoni di Scena. Da Shakespeare a D'Annunzio*, Rimini, Raffaelli, 101-124 (Quaderno delle Notti Malatestiane).
- MCCRICKARD, ELEANOR F.
1971 *Alessandro Stradella's Instrumental Music: a Critical Edition with Historical and Analytical Commentary*, 2 voll., Ph.D. Diss., University of North Carolina at Chapel Hill.
1979 *Temporal and Tonal Aspects of Alessandro Stradella's Instrumental Music*, «Analecta Musicologica», XIX, 186-243.
1980 (a c. di), Alessandro Stradella, *Instrumental Music*, Köln, Arno Volk (Concentus musicus, 5).
1983 (a c. di), Alessandro Stradella, «Esule dalle sfere»: a *Cantata for the Souls of Purgatory. An Edition with Com-*

mentary, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.

1988 *Stradella's «Esule dalle sfere»: a Structural Masterpiece*, in GIANTURCO - ROSTIROLLA 1988-1989, 347-369.

1990 *Stradella never Dies. The Composer as Hero in Literature and Song*, «Yearbook of Interdisciplinary Studies in the Fine Arts», 209-233.

2004 (a c. di), Alessandro Stradella, *Cantate sacre*, Pisa, ETS (*Opera omnia*, s. I, Cantate: vol. XX).

2004 *Shipwrecked in Purgatory: Imagery in the Sacred Cantatas of Alessandro Stradella*, in BURDEN - RADICCHI 2004, 677-696.

MINARDI, GIANPAOLO

1988 *G.B. Marino e il madrigale «Feritevi, ferite vipерette» di Stradella*, in GIANTURCO - ROSTIROLLA 1988-1989, 191-200.

MIOLI, PIERO

1983 (a c. di), Alessandro Stradella, 12 *Cantate a voce sola* (ed. facsimile), Firenze, Spes (Archivum Musicum: La cantata barocca, XV).

1985 *Per uno studio sulla cantata italiana del '600: l'opera di Cesti e Stradella*, in GIANTURCO 1985, 65-76.

MORELLI, ARNALDO

1997 *Mecenatismo musicale nella Roma barocca: il caso di Cristina di Svezia*, in A. Morelli (a c. di), *Storia e musica: fonti, consumi e committenze*, Bologna, Il Mulino, 387-408.

1998 *Il mecenatismo musicale di Cristina di Svezia. Una riconsiderazione*, in CRISTINA E LA MUSICA 1998, 321-346.

MORELLI, GIORGIO

1988 *L'Apolloni librettista di Cesti, Stradella e Pasquini*, in GIANTURCO - ROSTIROLLA 1988-1989, 211-264.

MURATA, MARGARET

1999 *Dr. Burney Bought a Music Book...*, «The Journal of Musicology» XVII, n. 1, 76-111.

PIPERNO, FRANCO

1989 *Le viole divise in due chori. Policoralità e "concerto" nella musica di Alessandro Stradella*, in GIANTURCO - ROSTIROLLA 1988-1989, 399-423.

- 1991** *Concerto e concertato nella musica strumentale italiana del secolo decimo settimo*, «Recercare» III, 169-202.
- 1998** *Cristina di Svezia e gli esordi di Arcangelo Corelli: attorno all'opera I. (1681)*, in *CRISTINA E LA MUSICA* 1998, 99-132.
- PIRROTTA, NINO
- 1962** *Stradella, Alessandro*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, 9 voll., Roma, Le maschere, 1954-1962, vol. IX, 451-453.
- 1966** «*Stradella, Alessandro*», in *La musica. Enciclopedia storica*, diretta da G.M. Gatto e a c. di A. Basso, Torino, Utet, 1966-1971, vol. IV, 511-524.
- RUINI, CESARINO
- 1988** (a c. di), Giuseppe Ottavio Pitoni, *Notitia de' contrapuntisti*, Firenze, Olschki.
- POWERS, HAROLD S.
- 1976** *Il "Mutio" tramutato. Part I: Sources and Libretto*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a c. di M.T. Mura-ro, Firenze, Olschki, 227-258.
- RADICCHI, PATRIZIA
- 1988** *La famiglia Stradella e i suoi rapporti con la Toscana*, in *GIANTURCO - ROSTIROLLA* 1988-1989, 17-33.
- RICHARD, PAOLINO
- 1865-1866** *Stradella et les Contarini. Episode des moeurs vénitiennes au XVII^e siècle*, «Le Ménestrel», XXXII, 1865, n. 51 (19 novembre), 401-403; n. 52 (26 novembre), 409-411; XXXIII, n. 1 (3 dicembre), 9-10; n. 2 (10 dicembre), 1-3; n. 3 (17 dicembre), 17-18; n. 4 (24 dicembre), 25-27; n. 5 (31 dicembre), 33-34; n. 6 (7 gennaio), 41; 1866, n. 12 (18 febbraio), 89-90; n. 13 (25 febbraio), 97-99; n. 14 (4 marzo), 105-106; n. 15 (11 marzo), 113-115; n. 16 (18 marzo), 121-123; n. 17 (25 marzo), 129-130; n. 18 (1 aprile), 137-139; ed. anastatica, 36 voll., Genève, Minkoff Reprint, vol. XVI (1864-1865; 1865-1866), 1972.
- RONCAGLIA, GINO
- 1940** «*La cantata per il SS. Natale*» di Alessandro Stradella, «Rivista nazionale di musica» XXI, 326-332.
- 1940-1941** *Le composizioni strumentali di Alessandro Stradella, esistenti presso la R. Biblioteca Estense di Modena*, «Rivista Musicale Italiana» XLIV, 81-105, 337-350; XLV, 1-15.

- 1941-1942** *Le composizioni vocali di Alessandro Stradella*, «Rivista Musicale Italiana» XLV, 133-149; XLVI, 1-16.
- 1954** *Il "Trespolo tutore" di Alessandro Stradella "la prima opera buffa"*, «Rivista Musicale Italiana», LVI, 326-332.
- ROSTIROLLA, GIANCARLO
- 1989** *La musica nelle istituzioni religiose romane al tempo di Stradella*, in GIAN TURCO - ROSTIROLLA 1988-1989, 575-831.
- SACCHETTI, ARTURO
- 1980** (a c. di), Alessandro Stradella, *Convocamini, congregamini; In tribulationibus, in angustiis; Pugna certamen, militia est vita humana*, Roma, Boccaccini & Spada (3 fascicoli singoli).
- 1986** (a c. di), Alessandro Stradella, *De Immaculata Conceptione: "Sinite lagrimari"*, Roma, Boccaccini & Spada.
- SALA, EMILIO
- 1983** *Fantasma barocchi nel romanticismo francese*, in *Barocchismi: aspetti di revival nel periodo classico e romantico*, Milano, Ricordi, 71-142.
- SALVETTI, GUIDO
- 1988** *La verità di una falsificazione*, in GIAN TURCO - ROSTIROLLA 1988-1989, 201-210.
- SCHMIDL, CARLO
- 1929** *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, Ricordi, 1887; 2ª ed. in 2 voll. Milano, Sonzogno, 1926-1929.
- 1938** Supplemento al *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, Ricordi.
- SIMI BONINI, ELEONORA
- 1988-1989** *Alessandro Stradella a Torino*, in GIAN TURCO - ROSTIROLLA 1988-1989, 69-78 e 833-834.
- 2004** *Giovanni Battista Vulpio: cantore pontificio, compositore e collezionista*, in BURDEN - RADICCHI 2004, 927-966.
- SMITHER, HOWARD E.
- 1977** *A History of the Oratorio*, I: *The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris*, Chapel Hill, University of North Carolina Press; ed. italiana (da cui citiamo) *Storia dell'Oratorio*. I: *L'oratorio barocco: Italia, Vienna, Parigi*, Milano, Jaca Book, 1986.

- 1988 *Musical Interpretation of the Text in Stradella's Oratorios*, in GIANTURCO - ROSTIROLLA 1988-1989, 287-315.
- SPECK, CHRISTIAN
- 2003 *Das italienische Oratorium 1625-1665: Musik und Dichtung*, Turnhout, Brepols.
- STONE, GORDON
- 1956 *The Oratorios of Alessandro Stradella and his Modenese Contemporaries*, Ph.D. Diss., University of California at Los Angeles.
- STRADELLA E MODENA
- 1983 *Alessandro Stradella e Modena. Musica, documenti, immagini*, Modena, Coptip.
- TASINI, FRANCESCO
- 1986 *Riflessioni sull'oratorio "San Giovanni Battista" (1675) di Alessandro Stradella*, «Rivista internazionale di musica sacra», n. 2, 157-183.
- TIBERTI, MARIO
- 1938 *Un importante rinvenimento musicale, la "Doriclea", opera di Alessandro Stradella*, «Musica d'oggi» XX, 85-88.
- VACCARINI, MARINA
- 1996 *Il Biente; La forza dell'amor paterno; Il Trespolo tutore*, in *Dizionario dell'opera*, a c. di Piero Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 150, 492, 1265.
- VERACINI, FRANCESCO MARIA
- Il trionfo della pratica musicale, ossia Il maestro dell'arte scientifica dal quale imparasi non solo il contrappunto ma (quel che più importa) insegna ancora con nuovo e facile metodo l'ordine vero di comporre in musica, op. 3, Parte prima*, I-Fc, f - I. 28.
- VIALE FERRERO, MERCEDES
- 1987 *Alessandro Stradella a Torino 1677. Nuovi documenti*, in *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II*, Atti del Convegno di San Salvatore Monferrato (1985), a c. di G. Ioli, San Salvatore Monferrato, Città di San Salvatore Monferrato, 167-179.
- 1988 *Alessandro Stradella a Torino*, in GIANTURCO - ROSTIROLLA 1988-1989, 35-68.

WALTHER, JOHANN GOTTFRIED

- 1732 *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig, Deer (rist. anastatica, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1953).

WESTRUP, JACK A.

- 1941 *Stradella's "Forza d'amor paterno"*, «Monthly Musical Record» LXXI, 52-59.

WITZENMANN, WOLFGANG

- 1988 *Prime considerazioni sullo stile da chiesa in Carissimi e Stradella*, in GIANȚURCO - ROSTIROLLA 1988-1989, 317-346.

ZIINO, AGOSTINO

- 1970 *Osservazioni sulla struttura de "L'accademia d'amore" di Alessandro Stradella*, «Chigiana», n.s. 6-7, 1969-1970, 137-169.

DISCOGRAFIA

ORATORI

San Giovanni Battista

Catherine Bott (Erodiade figlia), Christine Batty (Erodiade madre), Gérard Lesne (Giovanni), Philippe Huttenlocher (Erode), Richard Edgar-Wilson (Consigliero), Le Musiciens du Louvre, dir. Marc Minkowski, CD, Erato 45739, 1992 (rist. Elatus 2564-60444-2, 2002).

Sylva Pozzer (Salome), Patrizia Vaccari (Erodiade); Roberto Balconi (Giovanni); Makoto Sakurada (Consigliere), Fulvio Bettini (Erde), Harmonices Mundi, Ensemble Vocale Musicassieme, dir. Claudio Astorino, Stradivarius STR 33626, 1 CD, 2005.

La Susanna

Marjanne Kweksilber (Susanna), Judith Nelson (Daniele), René Jacobs (Testo), Ulrik Cold (Giudice I), Martyn Hill (Giudice II), dir. Alan Curtis, 2 CD, EMI Classics, CMS 7-63438-2, 1991.

Silvia Piccollo (Susanna), Lavinia Bertotti (Daniele), Marco Lazzara (Testo), Marco Perrella (Giudice I), Mario Nuvoli (Giudice II), Camerata Ligure, dir. Esteban Velardi, 2 CD, Bongiovanni GB 2121/22-2, 1991.

Emanuela Galli (Susanna), Barbara Zanichelli (Daniele), Roberto Balconi (Testo), Matteo Bellotto (Giudice I), Luca Dordolo (Giudice II), Ensemble Aurora, dir. Enrico Gatti, 2 CD, Glossa 921201, 2004.

DRAMMI MUSICALI

La Doriclea

Rosita Frisani (Doriclea), Cristina Iannicola (Lucinda), Linda Campanella (Delfina), Gianluca Belfiori Doro (Fidalbo), Carlo Putelli (Ceslindo), Vito Priante (Girardo), Camerata Ligure, dir. Esteban Velardi, Bongiovanni (in pubblicazione).

Moro per amore

Marco Beasley (Filandro), Marco Lazzara (Lindora), Riccardo Ristori (Rodrigo), Roberta Invernizzi (Eurinda), Silvia Piccollo (Lucinda), Maria Grazia Liguori (Fiorino), Valeria Matakchini (Feraspe/Floridoro), Alessandro Stradella Consort, dir. Esteban Velardi, 3 CD, Bongiovanni GB 2153/54/55-2, 1993.

SERENATE

Il barcheggio

Valentina Valente (Anfitrite), Marco Lazzara (Proteo), Giovanni Dagnino (Nettuno), Camerata Ligure, dir. Esteban Velardi, 2 CD, Bongiovanni GB 2102/3, 1990.

Lo schiavo liberato / O di Cocito oscure deità

Roberta Invernizzi (soprano), Silvia Piccollo (soprano), Mario Nuvoli (tenore), Riccardo Ristori (basso), Marco Lazzara (controttenore), Alessandro Stradella Consort, dir. Esteban Velardi, CD, Bongiovanni GB 2164-2, 1993.

Vola, vola in altri petti / Lasciate ch'io respiri

Rosita Frisani (soprano), Anna Chierichetti (soprano), Gianluca Belfiori Doro (controttenore), Riccardo Ristori (basso), Alessandro Stradella Consort, dir. Esteban Velardi, CD, Bongiovanni (in pubblicazione).

CANTATE SACRE E PROFANE

*Crudo mar di fiamme orribili;
Locutus est Dominus de nube ignis;
Esule dalle sfere*

Roberta Invernizzi (Angelo), Riccardo Ristori (Lucifero), Silvia Piccollo (Anima), Marco Lazzara (Anima), Mario Nuvoli (Anima), Carlo Lepore (Anima), Alessandro Stradella Consort, dir. Esteban Velardi, CD, Bongiovanni GB 2165-2, 1994.

*Ombre, voi che celate;
Dentro bagno fumante;
Sovra candido foglio;*

Delizie, contenti;

Ardo, sospiro e piango

Luciana Ticinelli (soprano), Gastone Sarti (baritono), Complesso barocco di Milano, dir. Francesco Degrada, CD, Rivo Alto CRA 89161, 1990.

Weihnachtskantaten [Si apra il riso e Ah, troppo è ver]

La Stagione, Mechthild Bach, Barbara Schlick, Ruth Ziesak (soprani), Kai Wessel (controttenore), Christoph Prégardien (tenore), Michael Schopper (basso), dir. Michael Schneider, CD, Deutsche Harmonia Mundi 77180-2-RC, 1990.

Cantate per il santissimo Natale [Si apra il riso e Ah, troppo è ver], con una sonata di viole

Lavinia Bertotti (soprano), Barbara Zanichelli (soprano), Emanuela Galli (soprano), Roberto Balconi (contraltista), Maurizio Sciuto (tenore), Carlo Lepore (basso), Orchestra Barocca della Civica Scuola di Musica di Milano, dir. Enrico Gatti, CD, Arcana A79, 1998.

L'Anime del purgatorio

Emma Kirkby (Angelo), David Thomas (Lucifero), Evelyn Tubb (Anima), Richard Wistreich (Anima), Consort of Musicke, dir. Anthony Rooley, Musica Oscura 70984, 1994.

Exultate in Deo, fideles;

Si apra al riso ogni labbro;

Toccata in La minore

Silvia Piccollo (soprano), Marco Lazzara (contraltista), Giovanni Dagnino (basso), Roberto Balconi (controttenore), Marco Perella (basso), Alessandro Stradella Consort, dir. Esteban Velardi, Bongiovanni GB 2123-2, 1991.

Cantata per la notte del Santissimo Natale [Si apra il riso]

Cristina Miatello (soprano), Caterina Calvi (contralto), Roberto Abbondanza (basso), La Magnifica Comunità, dir. Enrico Casazza, CD, Tactus 631901, 1999.

Fuor della Stigia sponda;

Non havea il sole ancora;

Frena, o Filli, il fiero orgoglio;

Si salvi chi può;

Ferma il corso e torna al lido

Christine Brandes (soprano), Paul O'Dette (arciliuto e chitarra barocca),
 Mary Springfels (viola da gamba), Ingrid Matthews (violino), Barbra
 Weiss (cembalo e organo), CD, Harmonia Mundi Usa 907192, 1998.

MOTTETTI

*Crocifissione e morte di N.S. Gesù Christo;**Benedictus;**O vos omnes qui transitis;**Chare Jesu suavissime;**Lamentatione per il mercoledi santo*

Gérard Lesne (contraltista), Sandrine Piau (soprano), Il Seminario mu-
 sicale, Virgin Veritas 545175-2, 1995.

MADRIGALI

*Tirsi un giorno piangea;**Pupillette amorose;**Piangete, occhi dolenti;**Clori, son fido amante*

Quink Vocal Quintet, CD, Telarc 80209, 1989.

MUSICA STRUMENTALE

Opere strumentali

I Solisti di Milano, CD, Rivoalto, CRA 9007-4, 1997.

Sonate per violino e basso continuo

Mario Ferraris (violino), Enrico Miori (violoncello), Maria Isabella De
 Carli (cembalo e organo), CD, Rivoalto CRA 9007-2, 1997.

Sonate per due violini e basso continuo

Mario Ferraris e Angelo Ephrikian (violini), Enrico Miori e Antonio Po-
 caterra (violoncelli), Bruno Ferraris (contrabbasso), Maria Isabella De
 Carli (cembalo e organo), CD, Rivoalto CRA 9007-3, 1997.

INDICE DEI NOMI

- Abbatini, Antonio Maria 28
 Acciaiuoli, Filippo 24, 26-27, 112, 113 e n, 115, 129
 Adami, Andrea 61 e n
 Adorno, Giacinto 42
 Adorno, Giovanni Paolo 42
 Albertoni Altieri, Gaspare 27n
 Aldobrandini Pamphili, Olimpia 25, 27
 Alessandro VII (papa) 25
 Alibert, Antonio d' (conte) 26, 32, 38 e n
 Allam, Edward 77
 Allen, David G. 178n
 Altemps, Maria Cristina 21
 Altemps, Pietro 21
 Altieri, Alberto 75n
 Altieri, Anna Vittoria 27 e n
 Altieri, Emilio. *Vedi* Clemente X (papa)
 Altieri, Laura Caterina 27n
 Altieri, Tarquinia 27, 121
 Ansaldi, Ansaldo 28, 145
 Ansaldi, Giraldo (o Gerardo) 145
 Apolloni, Giovanni Filippo 24, 26, 91, 95, 96n, 112, 113 e n, 116
 Arnoux, Alexandre 76

 Baldini, Sebastiano 27-28, 91 e n, 104-109
 Barnett, Gregory 175
 Bartoli, Vittoria 19
 Beaussant, Philippe 80
 Bech, Annette 76
 Bechi, Gino 76
 Beggiamo, Michele (arcivescovo) 33
 Benevoli, Orazio 22
 Bentivoglio, Orazio 158n
 Beregan, Nicolò 26, 114
 Berenclow, Martin Bernard 59
 Berlioz, Hector 67, 70, 71n
 Bernabei, Ercole 22 e n, 57, 139n
 Bertali, Antonio 95
 Bertini, Giuseppe 64
 Bertolucci, Bernardo 80n
 Bianco (o Bianchi), Bernardino 38n
 Bianconi, Lorenzo 80, 129n
 Bicilli, Giovanni 139, 140n
 Bonini, Severo 177
 Bonnet-Bourdelot, Jacques 30n, 48, 53 e n, 54 e n, 55-58, 62-64, 70, 74 e n, 75 e n, 144
 Bonnet, Pierre 53n
 Bononcini, Antonio Maria 146n
 Bononcini, Giovanni Maria 178
 Boretti, Giovanni Antonio 27
 Borri, Giovanni Battista 155
 Borjolotti, Maria Pia 18n
 Bottalino, Giovan Battista 155
 Brancati, Rocco 80n
 Bratti, Domenico 86
 Brietman, Michel 80n
 Brignole, Paola 44 e n
 Brignole, Rodolfo 44
 Brumana, Biancamaria 54n
 Burney, Charles 30, 48, 60, 64 e n, 83, 85, 122-123, 144 e n

 Caldara, Antonio 138, 146n
 Callas, Maria 143n
 Callegari, Daniele 72n
 Camere, Gerolamo 22n

- Caproli, Carlo 139
 Carisio, Giovanni 38n
 Carissimi, Giacomo 83, 89, 95, 97, 138, 160n
 Carlo Emanuele II di Savoia 31
 Carpani, Giuseppe 64, 70
 Carrer, Luigi 73 e n, 74
 Casimiri, Raffaele 145
 Cataldo, Giacomo 76n
 Catelani, Angelo 16, 17n, 19, 27n, 48, 64n, 67, 75 e n, 85 e n, 123 e n, 141n, 144n, 158, 177n
 Cavalli, Francesco 26, 42, 91n, 116 e n, 117n, 118, 119 e n, 126
 Cazzati, Maurizio 160n
 Cellini, Benvenuto 70 e n
 Celsi, Giacomo Antonio 125n
 Cenci, Lodovico 178
 Cesarini, Clelia 27, 121 e n
 Cesi, Pietro 160n
 Cesti, Antonio 24, 26, 89, 96n, 97n, 114
 Chabo, marchese di 79n
 Chaikin, Kathleen Ann 95-96, 101n
 Chigi, Agostino (principe) 26
 Chigi, Flavio (cardinale) 25 e n, 26 e n
 Chilesotti, Oscar 29
 Choron, Alexandre-Etienne 64
 Chrysander, Friedrich 61n, 87n
 Cicognini, Giacinto Andrea 26, 116
 Clemente IX (papa) 25n
 Clemente X (papa) 26, 27 e n, 75n, 116
 Colista, Lelio 28, 147, 174-175
 Colombani, Quirino 162n
 Colonna, Egidio 27, 121
 Colonna, Filippo 27, 121 e n
 Colonna, Giovanni Paolo 152, 160n
 Colonna, Lorenzo Onofrio 29
 Consiglio, Alberto 80n
 Contarini, Alvise 31 e n, 32, 33 e n, 34-37, 54
 Corelli, Arcangelo 147 e n, 172, 174-176
 Cossoni, Carlo Donato 160n
 Crawford, Francis Marion 75 e n, 76
 Crescimbeni, Giovan Mario 90
 Cristina di Svezia 26-27, 54 e n, 103, 107, 116, 152n, 174, 178
 Cybo, Alderano 29
 D'Ovidio, Antonella 12
 Dal Pane, Domenico 178
 Dall'Olio, Giovanni Battista 123 e n, 141n
 De Saint-Léon, Arthur 76n
 De Villars (marchese) 36-37, 74
 Deinhardstein, Johann Ludwig (pseudonimo: Römer) 73 e n
 Della Ciaia, Azzolino Bernardino 160n
 Della Corte, Andrea 126n
 Deschamps, Emile 71
 Devine, Steven 129n
 Di Gianni, Luigi 80n
 Donati, Giuseppe Maria 28
 Doria, Domenico 39-40
 Doria, Giovanni Andrea 27
 Duport, Paul 71
 Durante, Francesco 95
 Durazzo, Eugenio 43
 Durazzo, Giacomo 87
 Einstein, Alfred 32
 Eitner, Robert 159n
 Este, Francesco II d' (duca di Modena) 17, 83n, 85, 86 e n, 107n, 130, 141, 152, 155, 158n
 Este, Francesco V d' (duca di Modena e arciduca d'Austria) 86
 Este, Rinaldo d' 16
 Estrades d' (abate) 37
 Fabbri, Mario 22n
 Fabbri, Paolo 124n, 126n, 129, 130n, 137, 154
 Faustini, Giovanni 135-137
 Fayolle, François-Joseph 64
 Fedé, Giovanni Battista 139n
 Feo, Francesco 158n
 Fétis, François-Joseph 16 e n, 17, 31, 53 e n, 66, 68-69, 70 e n, 74 e n, 85, 123
 Figari, Pompeo 91, 162 e n, 163
 Filippi, Filippo 16n, 67 e n, 69
 Filippo IV (re di Spagna) 121
 Flotow, Friedrich von 19, 71, 72 e n, 73
 Foà, Mauro 87
 Forkel, Johann Nikolaus 62, 160
 Foscari, Alvise 77

- Franck, Cesar 71 e n
 Frescobaldi, Girolamo 160n

 Garibaldo, Giovanni Maria 39, 49,
 86-87
 Gentili, Alberto 87, 123
 Gentilomo, Giacomo 76 e n
 Ghezzi, Pier Leone 61n
 Ghirardi, Francesco 65
 Gianturco, Carolyn 18n, 19-20, 22n,
 27n, 54n, 79n, 80 e n, 103-104, 113n,
 121n, 124 e n, 125n, 140n, 144n, 177n
 Giardini, Giovanni Battista 141, 152 e n,
 153-155
 Giazotto, Remo 17, 18 e n, 19, 21n, 24,
 45 e n, 46n, 77-78, 79 e n, 140n, 152n
 Giordano, Renzo 87
 Godia, Marchetto 32
 Gradenigo, Fabio 33 e n
 Grimaldi, Silvestro 46
 Guano, Pietro Francesco 45-46
 Guasconi, Paolo 140n

 Händel, Georg Friedrich 60 e n, 61 e n,
 62, 84, 87n
 Handt, Herbert 121n
 Hawkins, John 58-59, 64
 Haydn, Franz Joseph 63
 Herzog, Werner 80n
 Hess, Heinz 16-17, 123, 126n, 158n,
 177n
 Hill, John Walter 22n, 140n

 Imperiale Lercaro, Franco 39
 Ingegneri, Tommaso Antonio 146n
 Innocenzo X (papa) 25, 27
 Innocenzo XI (papa) 27
 Iudica, Giovanni 21n, 80 e n
 Ivaldi, Armando Fabio 37n, 44n, 45n,
 46n, 126n, 128

 Jander, Owen 77, 79 e n, 86, 91n, 101n,
 107n, 113n, 159n, 170n, 177n
 Janin, Jule 70, 71 e n
 Junker, Carl Ludwig 62
 Kapsberger, Jeronymus 20n
 Kretzschmar, Hermann 126n

 La Borde, Jean-Benjamin François de
 56, 143n
 Lanciani, Flavio Carlo 162n
 Lante della Rovere, Angelica 162
 Lante della Rovere, Ippolito 21
 Lante della Rovere, Isabella 21
 Lasso, Orlando di 68
 Lauzières, Achille de 74
 Lechi, Francesca 65
 Legrenzi, Giovanni 146n
 Lindemann, Klaus 80n
 Lionnet, Jean 25n
 Lollini, Leonardo 129n
 Lomellino, Domenico 46-47, 49
 Lomellino, Giovanni Battista 46-47, 49
 Lomellino, Maria Caterina 47, 49
 Lonati, Carlo Ambrogio 39 e n, 41, 43,
 46-47, 105, 147, 174, 176
 Loschi, Pellegrino Niccolò 86n
 Lotti, Giovanni 23, 139
 Lucchi, Marta 83n
 Luigi XIV (re di Francia) 121

 Mالدالchini Pamphili, Olimpia 25
 Malipiero, Gianfrancesco 87
 Mancini, Giovanni Battista 55 e n
 Mandosio, Prosperio 125n
 Mannelli, Carlo 174
 Marazzoli, Marco 28, 89, 95, 140n, 160n
 Marcello, Benedetto 62 e n, 84
 Marchi, Virginio 73n
 Marcorelli, Giovanni Francesco 160n
 Maria Giovanna Battista di Savoia-
 Nemours (Madama Reale) 32-33, 35-
 38, 92
 Marini, Goffredo de 46, 130, 153 e n
 Marino, Giambattista 177n
 Marpur, Friedrich Wilhelm
 (pseudonimo: Simeon Metaphrastes)
 57n, 62
 Martinelli, Vincenzo 15, 56
 Martini, Giovanni Battista 144
 Masini, Antonio 146-147
 McCrickard, Eleanor F. 18n, 61n, 73n,
 75n, 79n, 113n, 125n, 169n
 Mechelli, Paolo 97n
 Medici, Ferdinando de' 140, 178

- Medici, Leopoldo de' 24
 Melani, Alessandro 24, 95
 Melani, Jacopo 24, 113, 129
 Metastasio, Pietro 63
 Michiel, Girolamo 35
 Michiel, Polo 23, 28 e n, 29, 30n, 31, 33-35, 37, 38 e n, 39-43, 101, 124, 125n, 129, 152n
 Minato, Nicolò 26, 41-42, 79n, 116, 125, 126n
 Mocenigo, Bianca 31n
 Monesio, Giovanni Paolo 78
 Monesio, Giovanni Pietro 107
 Moniglia, Giovanni Andrea 129n
 Morelli, Arnaldo 89n, 106
 Morelli, Giorgio 80
 Moroni, Gaetano 28n
 Mozart, Wolfgang Amadeus 63
- Ney, Joseph-Napoléon 69
 Niedermeyer, Louis 69-72
- Olgiati, Settimio 23, 28 e n, 29, 124
 Orrigoni, Marc'Antonio 152-153
 Orsini, Flavio (pseudonimo: Filasinavoro) 30, 43, 125 e n, 134, 135 e n, 136-138
 Orsini, Lelio 141 e n
 Ottoboni, Pietro (cardinale) 61 e n, 162n
- Pacini, Emilien 71
 Pamphili, Anna 27
 Pamphili, Benedetto (cardinale) 62, 91, 125 e n
 Pasqualini, Marc'Antonio 91n
 Pasquini, Bernardo 24, 26-27, 95n, 131 e n, 138, 139n
 Pergolesi, Giovanni Battista 95
 Persiani, Orazio 116n
 Peruzzi, Bernardo 140
 Peruzzi, Simone 140
 Petrarca, Francesco 105
 Pignani, Girolamo 60
 Pinello, Costantino 46
 Piperno, Franco 105, 172, 176
 Pirrotta, Nino 19, 123n
- Pitoni, Giuseppe Ottavio 29, 56-57, 83, 112, 124, 143, 170, 178
 Pittaud de Forges, Philippe Alfred Auguste 71
 Powers, Harold S. 123n, 126n
 Purcell, Henry 59 e n, 60, 62, 84
- Radicchi, Patrizia 41n
 Raggi, Ferdinando 24, 152n
 Raggi Saoli, Teresa 48
 Rainaldi, Carlo 160n
 Recaldini, Andrea 32, 33 e n, 34, 37
 Ricciardi, Giovanni Battista 130 e n, 131, 133n
 Richard, Paolino 33n, 68, 75, 78
 Riese, Friedrich Wilhelm 72
 Righenzi, Carlo 129n
 Rolandi, Ulderico 17, 19, 78
 Roncaglia, Gino 17 e n, 22n, 77, 161n, 170n
 Rosa, Salvator 70 e n
 Rosand, Ellen 21n
 Rospigliosi, Giulio. *Vedi* Clemente IX (papa)
 Rosselli Genesini, Giovanni Battista 141n
 Rossi, Luigi 95
 Rossini, Gioacchino 16, 64n, 65, 67, 70
 Rostirolla, Giancarlo 61n
 Russo, Paolo 121n
- Sala, Emilio 70n, 71n
 Salas y Quiroga, Jacinto de 73
 Saliti, Gianfrancesco 124
 Salvetti, Guido 70n
 Salvetti, Pietro 140
 Saminati, Caterina 23
 San Maurizio, marchese di 32-33, 36-37
 San Tommaso, marchese di 79n
 Santini, Fortunato (abate) 85
 Sarazani, Fabrizio 76n
 Sartorio, Antonio 41, 125n, 126
 Savioni, Mario 178
 Scarlatti, Alessandro 68, 89, 91n, 95, 125n, 138, 140, 178
 Schalck, Johann Bartolomäus 32, 33 e n, 36
 Schmidl, Carlo 17, 139n
 Schnittke, Alfred 80n

- Sciarrino, Salvatore 80n
 Sforza, Antonio (abate) 24
 Smith, John Christopher senior 61n
 Soranzo, Jacopo 87
 Sorrentino, Giulio Cesare 117n
 Spagna, Arcangelo 142-143
 Speck, Christian 140n
 Spinola, Carlo 44 e n
 Spinola, Giorgio 44
 Spinola, Giovanni Nicolò 39
 Spinola Fieschi, Bianca Maria 128
 Staglieno, Marcello 78
 Stamegna, Nicolò 139
 Steffani, Agostino 22n, 160, 161n
 Stendhal (pseudonimo: Louis-Alexandre
 César Bombet) 63, 64 e n, 65-66, 70,
 71 e n
 Stolpe, Sven 104 e n
 Stradella, Alessio 20
 Stradella, Francesco 16-17, 19, 20 e n,
 23, 85
 Stradella, Fulvio 20
 Stradella, Giovanni Battista 21
 Stradella, Giuseppe 19-20
 Stradella, Marc'Antonio 16, 17 e n, 19,
 20 e n, 21-22
 Stradella, Stefano 19-21

 Tacito, Publio Cornelio 95
 Taglioni, Antonio 121n
 Teglia, Matteo del 22n, 33n

 Tibaldi, Rodobaldo 12
 Tiberti, Mario 123, 124n, 125
 Torelli, Giuseppe 73, 172
 Torre Franca, Fausto 78

 Vaccarini, Marina 121n, 122
 Valentini, Pier Francesco 178
 Valero Martín, Alberto 76
 Valleroy, Lorenzo 30n
 Van Uffele, Agnese 31
 Van Uffele, Luca 37
 Velardi, Esteban 124n
 Veneziano, Gaetano 160n
 Venosa, Carlo Gesualdo principe di 80,
 161n
 Veracini, Francesco Maria 22 e n, 47-
 48, 56-57, 62, 83-84, 112, 170
 Verdi, Giuseppe 69
 Vinaccesi, Bernardo 155
 Vulpio, Francesco 30
 Vulpio, Giovanni Battista 29, 30 e n,
 61n, 88

 Walther, Johann Gottfried 57-58, 112n
 Wanley, Humfray 58
 Weckerlin, Jean-Baptiste Théodore 68
 Westzyntius 104n
 Witzmann, Wolfgang 79n, 158n
 Wörmann, Wilhelm 158n

 Zeno, Apostolo 146n