

Musica per clavicembalo degli Scarlatti e di Gaetano Greco

Il canone musicale è quel meccanismo storico-sociale per cui, per esempio, in sala da concerto ascoltiamo la musica di Franz Liszt ma non, salvo eccezioni, quella dei suoi contemporanei Joachim Raff o Adolph von Henselt. È la selezione operata dal tempo, dalle istituzioni, dagli interpreti e dal pubblico; essa fa sì che una fetta del patrimonio musicale occidentale entri nella vita concertistica, mentre un'altra fetta no. Il canone è in continua evoluzione, anche se sono rari gli scossoni troppo forti. Per citare un suo aggiornamento abbastanza recente, restando nell'ambito ottocentesco appena menzionato di Liszt, Raff e Henselt, ricordiamo come, grazie alla dedizione di alcuni interpreti (in primo luogo il pianista Marc-André Hamelin) unita a un entusiastico consenso di pubblico, un autore come Charles-Valentin Alkan sia entrato non dico nella programmazione consueta, ma almeno nell'ambito delle possibilità non remote.

La ricerca musicologica, per sua natura e vocazione, è invece ben più ecumenica del canone. Ponendosi come obiettivo la conoscenza e documentazione, prima ancora che valutazione, del passato musicale, lo studia *in toto* e in maniera capillare. Il problema del valore artistico degli oggetti toccati viene temporaneamente sospeso dall'esigenza storica di ricostruire un quadro il più possibile completo di un'epoca e della sua attività. Le partiture rese disponibili dalla ricerca, poi, diventano spesso oggetto del desiderio dell'industria discografica, vista la tendenza da tempo attestata, da parte di questa, a proporre in disco tutto lo scibile, ma non così spesso incontrano il palcoscenico.

Col repertorio clavicembalístico proposto nel presente concerto ci imbattiamo invece nell'esempio di un benefico cortocircuito fra la ricerca musicologica e la pratica concertistica. In questo programma vengono messi uno di fianco all'altro il faro di un'epoca nella storia del clavicembalo, Domenico Scarlatti (1685-1757), e compositori che normalmente il canone non elegge a rappresentanti della storia dello strumento o della storia della musica *tout court*. Fra i primi certamente Alessandro Scarlatti (1660-1725), padre di Domenico, il cui contributo alla storia dell'opera è tanto normalmente riconosciuto quanto normalmente invece il suo ruolo nello sviluppo della musica tastieristica viene considerato marginale. Fra i secondi, ancora bisognosi di un vero battesimo presso il pubblico non musicologico, vi sono Pietro Scarlatti (1679-1750), che di Domenico Scarlatti fu il fratello, e Gaetano Greco (ca 1657-ca 1728), che della famiglia Scarlatti non fece parte ma condivise con essa il fatto di operare (lui forse esclusivamente, gli Scarlatti no) a Napoli.

Su quest'ultimo compositore, anche in virtù dell'annunciata edizione delle opere a cura di Friedrich Lippmann, vale la pena di spendere due parole. Personaggio inizialmente oscuro o circondato da notizie non documentabili, Gaetano Greco ha acquistato oggi una fisionomia appena più precisa grazie al paziente spoglio di grandi quantità di documenti d'archivio. Conosciamo ora con approssimazione le date di nascita e di morte, sappiamo che studiò al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo del capoluogo campano e che poi in questo stesso istituto diventò insegnante di composizione, passando poi al Conservatorio di S. Onofrio. Dei nomi dei suoi insegnanti ne conosciamo uno con certezza, Gennaro Ursino, potendone poi supporre altri due, Giovanni Salvatore e Alessandro Scarlatti; fra i nomi degli allievi accertati spicca invece quello di Domenico Scarlatti. È praticamente tutto, su di lui, ma in più abbiamo la musica, tramandata da alcuni manoscritti conservati nella Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, nella British Library a Londra e nella Bibliothèque Royale a Bruxelles.

Ecco dunque che, nel programma proposto, a cinque *Sonate* di Domenico Scarlatti (quattro delle quali vengono presentate a coppie di due, così come con ogni probabilità le aveva immaginate l'autore: K 532 e K 533, K 546 e K 547) fanno da contraltare una *Toccata* di Alessandro Scarlatti, due *Sonate* di Pietro Scarlatti e tre composizioni di Gaetano Greco (due *Toccate* e un *Balletto e Minuetto*). I vantaggi di una proposta concertistica di questo tipo sono due: la possibilità di ascoltare e valutare le opere meno frequentate e quella di contestualizzare le opere più note. Partendo da questo secondo punto, il repertorio proposto permette in effetti di confrontare la sonata scarlattiana con un genere musicale che per vari aspetti rappresenta un polo ad esso contrapposto: la toccata in più sezioni, che affonda le sue radici in Frescobaldi. Al genere della sonata scarlattiana appartengono evidentemente le opere di Domenico, ma occhieggiano anche le due pagine di Pietro Scarlatti, in particolare la *Sonata* in do minore, con la sua rigorosa organizzazione che prevede anche il ritornello mediano. Al genere della toccata fanno invece capo le composizioni così intitolate di Alessandro Scarlatti e di Gaetano Greco.

La forma della toccata (che può essere riconosciuta anche in composizioni che vanno sotto un diverso titolo, vista l'ambiguità terminologica frequente all'epoca) è caratterizzata dal succedersi di pagine musicali di tipo diverso. Si comincia in genere da una presa di contatto con la tastiera, che va spesso sotto il nome di arpeggio. Viene affermata la tonalità principale, con figurazioni molto semplici e

standardizzate: è una sorta di riscaldamento per l'interprete e per l'ascoltatore, in cui le complessità tecniche e strutturali vengono introdotte poco per volta. A seguire è possibile incontrare ancora sezioni di tipo rapsodico, ma con carattere più virtuosistico, oppure pagine in cui invece viene abbandonato il tono improvvisativo a favore di strutture più solide. È il caso di sezioni con carattere di danza oppure di sezioni imitative o fugate. Da questa pur sommaria descrizione risulta un'affinità fra il genere della toccata e l'archetipo retorico del discorso oratorio: nell'uno e nell'altro caso si prende contatto con l'uditorio, poi si entra in tema, non senza indulgere a digressioni e parentesi, e infine si giunge a un'efficace perorazione.

Nella *Toccata* in la maggiore di Alessandro Scarlatti ci imbattiamo nel consueto arpeggio introduttivo, che poco per volta si fa meno rapsodico e accoglie istanze di virtuosismo strumentale; passando poi a una *Partita alla lombarda* e a un fugato conclusivo. Nella *Toccata I* in do maggiore di Gaetano Greco, similmente, incontriamo in successione arpeggio, sezione imitativa e conclusione con carattere di danza; nella *Toccata XIII* in sol minore tutto come nella precedente, salvo il fatto che le sezioni conclusive con carattere di danza sono due, una a suddivisione binaria, l'altra a suddivisione ternaria.

La sonata scarlattiana si colloca su un piano molto diverso innanzitutto perché ignora l'articolazione in sezioni: tutta d'un pezzo, non conosce introduzione né perorazione, almeno nel senso di sezioni musicali a sé stanti. In secondo luogo, sostituisce al principio prevalentemente paratattico delle sezioni allineate quello sintattico di una struttura lucidamente organizzata, in ogni punto della quale si ha la chiara percezione di quale sia la posizione all'interno del percorso complessivo: due parti, entrambe ritornellate, nella prima delle quali si va armonicamente da un punto a un altro (dalla tonalità di tonica a quella di dominante, tipicamente), mentre nella seconda si fa ritorno da quest'altro punto al punto di partenza. Se un possibile archetipo retorico della toccata in più sezioni è l'orazione, uno che si candida naturalmente a rappresentare la sonata scarlattiana è quello della dimostrazione logica. Nel primo caso l'obiettivo è quello di conquistare il consenso (dando il giusto peso anche alla necessaria varietà del discorso), nel secondo è quello di dimostrare e convincere. La sonata di Scarlatti è un organismo che non esclude le digressioni e non rinuncia allo spirito di avventura, ma li inquadra in ordine razionale e illuministico.

Non cercato con pedanteria: osserva Ralph Kirkpatrick che «nonostante la coerenza e la disciplina del suo pensiero musicale, Scarlatti è uno dei compositori meno teorici mai vissuti. Egli non indulge ad alcuna delle piccole pedanterie rilevabili sulla superficie di opere composte da musicisti di gran lunga più grandi (prova ne sia la sua frequente indifferenza alla riesposizione letterale di materiale tematico, o a certe convenzioni visive nella condotta delle parti). E possibile che l'organismo meraviglioso e originale che conosciamo come la sonata di Scarlatti sia venuto alla luce gradualmente sotto le dieci dita del musicista, come una pianta curata e coltivata da un giardiniere che, con tutta la sua bravura, è solo vagamente consapevole delle leggi misteriose che ne governano la vita e la crescita.»

In merito al secondo dei due punti menzionati sopra, ossia la possibilità, quando la ricerca musicologica entra in sala da concerto, di valutare dal punto di vista poetico opere di non frequente esecuzione, non resta che ribadire l'importanza vitale di questa opportunità pratica, anche in considerazione del ruolo che l'interprete può svolgere nella divulgazione di una composizione o di un autore (ricordiamo il caso Hamelin-Alkan citato all'inizio); non solo proponendo con zelo la musica in questione, ma soprattutto individuando per essa una chiave interpretativa convincente, che ne faccia emergere potenzialità sopite. A quel punto, di un autore al quale capitava di essere ricordato e studiato per il suo ruolo di antecedente o di gregario o per la sua importanza didattica o istituzionale si può a volte scoprire con sorpresa che la sua musica è in grado di vivere oggi semplicemente in virtù della sua sostanza poetica.

Alfonso Alberti