

IL MUSICO, IL POETA E L'ARMONIA TRIONFANTE.

Buona parte della celebrità di Cesti fra le generazioni successive è certo dovuta all'attiva circolazione dei manoscritti di cantate. Già un ventennio dopo la sua morte, nella premessa di un'edizione a stampa, è indicato da Giacomo Antonio Perti quale modello in una triade ideale con Carissimi e Luigi Rossi, mentre tale fama giungerà al Settecento di Mattheson e degli storiografi musicali inglesi Hawkins e Burney. Non a caso, infatti, dopo l'Italia è l'Inghilterra a possedere la maggior parte di codici di cantate, indubbiamente a causa del fenomeno del collezionismo, per cui il commercio e lo scambio di musica è fin dalla prima metà del secolo ampiamente documentato; proprio a Londra, infatti, appaiono per la prima volta a stampa delle composizioni vocali cestiane, in una *Scelta di Canzonette de più autori* (curata da Girolamo Pignani nel 1679), che però include soltanto due frammenti di brani in origine più compositi. La scelta di questo titolo è sintomatica dell'inerzia con cui la dicitura 'cantata'si andasse diffondendo e -particolarmente in area romana- prevarrà per buona parte del secolo una terminologia squisitamente letteraria (canzonetta, recitativo, sonetto, ottava, ecc.).

Di queste raccolte, quelle in cui le cantate di Cesti costituiscono la parte più cospicua sono conservate nella Biblioteca Estense di Modena e nella Christ Church Library di Oxford, mentre generalmente si tratta di miscellanee di autori diversi; in molte delle sillogi inglesi, inoltre, ci vengono tramandate insieme a cantate altrui ma anche a mottetti e composizioni di carattere spirituale, specialmente di musicisti romani (Carissimi, Rossi).

L'organico di voce sola con basso continuo prevale, anche se non mancano il duetto e, più raramente, il terzetto; nella linea vocale, come consuetudine, le chiavi più impiegate sono quelle di soprano e basso, è rara quella di mezzosoprano, ma ritenere che un brano fosse concepito espressamente per quei registri vocali è atteggiamento ingannevole, data la ricchezza di testimonianze riguardanti la trasposizione. Vi compaiono sempre più spesso parti extravocali, indicate nel catalogo come parti di violino, ma che più verosimilmente rappresentano ritornelli di strumenti non esplicitamente definiti (nel brano *Era la Notte e muto* si può ascoltare un breve episodio di concertazione del clavicembalo nell'arioso conclusivo del primo recitativo, indicato nel manoscritto vaticano).

Le più esplicite questioni che hanno in passato coinvolto gli studiosi in gran parte attendono ancora soluzione. La disciplina dunque, si presenta oggi ancora in divenire. Gli sforzi compiuti in passato, come hanno concretamente fornito nuovi strumenti critici e colmato determinati vuoti, ci hanno reso un elenco delle cantate di Cesti ancora più provvisorio e i nuovi ritrovamenti, la ridiscussione delle paternità dei testi musicali e poetici se in materia di produzione teatrale hanno concorso alla messa a fuoco dell'oggetto di studio, ciò non è avvenuto per la cantata.

La relazione fra Cesti e il genere iniziò con l'elaborazione di forme poetiche classiche, nelle circostanze che lo videro preparare il proprio trasferimento da Volterra a Pisa: si parla di 'sonetto' e 'ottave', ma anche 'lamento' e 'canzone', le due forme che prevalgono nella composizione degli anni successivi.

Per meno di un terzo delle composizioni è noto l'autore dei versi. Fra essi vi è Salvator Rosa, conosciuto proprio a Volterra, a cui si devono almeno quattro componimenti; la loro amicizia durò a lungo, quindi è lecito supporre una maggiore cooperazione nell'esercizio di questa esordiente forma che, proprio per tale sodalizio, ha ricevuto una nuova attenzione in tempi recenti. Di Giovanni Lotti se ne possono enumerare due; poeta toscano attivo a Roma, fu tra i più attivi nella versificazione a fini musicali e gran parte delle sue rime ebbe l'onore della -seppure postuma- pubblicazione. Altrettante a Sebastiano Baldini, bibliotecario del cardinale Chigi e altra frequentazione romana di Cesti, accomunate dal carattere satirico, tra esse la singolare *Aspettate! adesso canto*.

Altro amico di Cesti, come di Rosa e Ricciardi, Giovanni Filippo Apolloni è autore di ben 12 cantate in catalogo, nonché dei tre libretti di Innsbruck. La loro lunga e feconda collaborazione ci consente di porre il suo lavoro in primo piano nell'indagine del vocabolario stilistico di Cesti, ma anche di collocare temporalmente le produzioni e indagare ancora una volta il sistema di interdipendenze fra musica e poesia. Del resto, sono principalmente di Apolloni i versi di quelle cantate di cui tuttora si conserva il maggior numero di copie ed è possibile affermarlo grazie alla sopravvivenza di alcuni manoscritti di poesie per musica che hanno consentito un'identificazione con le versioni sonorizzate. La ricca quantità delle sue forme brevi è descritta da titoli svariati, nessuno dei quali è tuttavia 'cantata'; in essi predominano le espressioni 'morale',

'scherzo', 'capriccio', 'lettera', 'canzonetta' e presentano i personaggi di Niobe, Maria Stuarda, Nerone, Erode, Maddalena, Vulcano. Alla tradizione drammatica appartengono i lamenti, che prevedono un narratore che presenta e congeda il protagonista, a cui invece spetta la sezione centrale dove si collocano le forme chiuse; si rifanno invece all'esperienza della poesia pastorale e al genere della canzonetta i modelli più brevi, che sfruttano gli stilemi iconografici della gelosia, dell'amante sdegnosa, della speranza, della lontananza amorosa, spesso culminando in un *carpe diem* rivolto alle uditrici:

Dalla mia morte intanto ognuna impari
a non insuperbir di sua bellezza, (...)
Onde vostra beltade
ch'ora ogn'amante è a idolatrare intento
è un April che sparisce in un momento.¹

I cenni a episodi riconducibili alla biografia dell'autore non sono infrequenti. In gran parte di questi versi, inoltre, si può riconoscere una sorta di cifra apolloniana nel formulare una deduzione morale derivata dall'argomentazione del soggetto, forse attinente allo spirito di certi circoli intellettuali di ispirazione stoica cari al poeta: è il caso del finale di *Insegnatemi a morire* («Ogni linea al centro tende»), o del lamento di Fileno geloso *Era la notte e muto*:

Qui tacque e ben s'accorse
Che stanno entro un sol cor, eguali e pari,
per fisica d'amor anco i contrari

L'atteggiamento di Filippo Apolloni, affermatosi inizialmente nell'esercizio di forme auree come il sonetto, nei confronti del mestiere di versificatore per musica si evince dalla lettura di più documenti. La sua consapevolezza di vedersi affidato un compito per certi aspetti ingrato, in cui ogni prerogativa stilistica e formale soggiace alle esigenze del canto e della rappresentazione sonora, doveva certo essere condivisa dai poeti per musica di metà Seicento. Si è parlato di un testo sempre più bistrattato, in un momento critico per gli equilibri fra la materia sonora e quella poetica. Quel che è certo, è che nel tempo del percorso artistico cestiano, la relazione con gli scrittori ci appare progressivamente più serrata e certamente il loro contatto creativo si riflette sulla messa a punto di nuove forme liriche.

A più riprese gli studiosi hanno posto l'accento sulla poliedricità strutturale e stilistica delle cantate di Cesti rispetto all'ambiente musicale di formazione. Anche questo aspetto testimonia una fase di stabilizzazione del genere in cui esso si definisce nella sua morfologia e nelle finalità artistiche. Diverse sono le dimensioni, la forma poetica di riferimento, le applicazioni della materia musicale. L'insieme di questi fattori permette di riconoscere tre distinte tipologie di cantata:

a) la grande scena 'a solo' dei lamenti o della sortita di diversi personaggi, in cui sopravvivono le proprietà metriche del discorso libero; si tratta delle composizioni che più propriamente si rifanno alla tradizione rappresentativa, in cui al medesimo esecutore spetta il ruolo di voce introduttiva e di protagonista. La differente identità drammaturgica è dunque data dalla metrica stessa, appropriatamente intonata in recitativo o aria; appartengono a questa categoria le composizioni più estese e più elaborate nella scrittura virtuosistica della parte vocale.

È il caso del *Nerone*, grande pièce di bravura (similmente ritrassero l'imperatore Stradella e Scarlatti) o di *Era l'alba vicina*, che descrive la visione onirica di una donna meschina, simbolo della corruzione dei costumi negli ambienti di palazzo. In entrambi i casi, ci appare lampante l'impegno del compositore e del poeta nel

¹ *Lasciatemi qui solo*, in cui il poeta si rivolge alle "Belle Dame del Tebro". Tale riferimento è servito allo studioso David Burrows per collocare la cantata in ambito romano.

voler lasciare il proprio messaggio morale, giudicando senza timidezza la degenerazione degli ambienti di potere e consegnandoci, insieme alle parole e ai suoni, un'importante lezione di storia.

b) La forma derivata dalla canzonetta, avente come idioma metrico prevalente l'ottonario e in cui l'argomento amoroso, ricordiamo, si declina in vari tipi iconografici tra cui la gelosia, la lontananza, l'ingratitude dell'amata; ninfe e pastori ne sono i principali interlocutori; il recitativo è ridotto alle dimensioni essenziali di cornice alla forma chiusa, che sovente predilige le figure strofiche e il metro ternario; forse proprio per questo radicale assetto della metrica del verso è questa la tipologia di cantata in cui la musica agisce e governa sulla poesia e che maggiormente contribuirà alla definizione della forma di cantata della fase più matura. Le composizioni appartenenti a questo tipo selezionate per la presente registrazione sono *Chi non prova star lontano* e *Insegnatemi a morire*, in cui la scrittura recitativa è limitata a pochissimi interventi, mentre regna la ripetizione strofica, mentre *Era la notte e muto* presenta le caratteristiche costruttive sia del lamento, sia della canzonetta, in quanto un'aria a due strofe enunciata dal triste Fileno è incorniciata dall'intervento di un narratore, analogamente al supremo archetipo del *lamento della ninfa* monteverdiano.

c) Una serie di pubblicazioni delle Satire di Giovenale riportò il genere in auge particolarmente a Roma. Qui i letterati, molti dei quali di provenienza toscana, lo adottarono elogiandone l'ideale adeguatezza ai loro tempi. La satira aveva tra i suoi bersagli privilegiati il mondo della musica e anche questo dato è da assumersi come autentica chiave di lettura di quelle composizioni di Cesti che difficoltosamente si potrebbero inquadrare nelle due specie dominanti. Le già citate elaborazioni dei versi di Baldini, infatti, manifestano una singolare etica compositiva dettata sì dalla mancanza dei tradizionali requisiti per la sonorizzazione, ma soprattutto dalla forza persuasiva dei suoi contenuti, che dominano sopra ogni convenzione stilistica musicale; ne derivano l'assenza di un regolare impianto costitutivo, la solida connotazione recitativa, la declamazione diretta dell'interprete, che una volta tanto non si trova ad assumere le sembianze dell'eroe o del pastore d'Arcadia. *Aspettate! Adesso canto* è un caso unico nella storia della musica: essa ci offre più interpretazioni, dalla caricatura del cantante al compendio di prassi esecutiva, al documento sui sistemi di produzione musicale del tempo, e ogni volta l'impatto sul moderno lettore è sorprendente.

Negli ultimi anni la ricerca si è condotta nella stesura di un registro degli attributi stilistici nella cantata cestiana, specialmente al fine di indagare il sistema di influssi e di innovazioni apportate al genere. La preponderanza della misura di 3/2, ad esempio, è stata inquadrata in un'ottica di ossequio alla tradizione del melodramma veneziano. In effetti, tale metro è abbondantemente impiegato nelle cantate, e sistematicamente negli ariosi epigrammatici concludenti il recitativo. Del resto, è questa la prerogativa che più di tutte ha concorso a celebrare le doti di Cesti raffinato melodista. Le frasi si caratterizzano nella simmetria proporzionale, nel dominio del grado congiunto e dei brevi incisi diastematici, e sono chiaramente contrassegnate nella resa figurativa, ad esempio delle cellule tematiche rappresentate da note ribattute. Nel canto regna il sillabismo e poco frequenti sono i passaggi melismatici o lo sfoggio dell'esercizio imitativo.

Fra i caratteri costruttivi relativi all'eredità della scuola romana vi è la cosiddetta 'cavata', ovvero la ripetizione dell'endecasillabo finale di un recitativo, il più delle volte in rapporto di tonica-dominante. Questo accorgimento, in grado di incrementare il potenziale lirico della cadenza, attraverso Cesti giungerà ad essere applicato abitualmente da Steffani e nel Settecento veneziano di Albinoni e Marcello.

Altro fattore di grande interesse critico è offerto nella cantata dai riferimenti alla prassi esecutiva. Se adottiamo, come già enunciato, il curioso compendio offerto dalla satira *Aspettate!*, in cui questa scelta è resa consapevole dall'adozione del particolare impianto narrativo, è possibile ottenere esempi di ornamentazione dal confronto di diverse riprese strofiche, così come nelle cavate. Gli episodi di mimesi sonora della parola sono invece sintetizzati in un ridotto campionario e circoscritti perlopiù alla specie del lamento, lasciando trasparire più un valore di cliché consueto che di effettiva riflessione del significato dalla materia poetica a quella musicale. È dunque nell'archetipo della cantata-canzonetta che si possono registrare più segnali di un progresso strutturale del genere. Il consolidamento dei movimenti interni è il fatto più manifesto e arriva addirittura a prevaricare l'organizzazione testuale, peraltro già adeguatasi alle esigenze di sonorizzazione, per cui a una musica sempre più mutevole negli attributi formali trova riscontro una maggiore cristallizzazione in arie e recitativi della materia poetica. In questa libertà di iniziativa nei confronti dei versi, con il consolidamento delle forme chiuse e il conseguente atrofizzarsi del recitativo, si sono intraviste le ragioni che farebbero di Antonio Cesti il riformatore del genere, emblema di una seconda generazione di cantatisti in cui si tracciano i prototipi per il Barocco musicale maturo. Nella pluralità delle sue azioni creative sulla forma della cantata da camera è comunque il cimento stilistico a predominare su una

progettualità di definizione della forma. La sintesi, nella determinazione dell'oggetto formale, tuttavia si compie, ma più per sottrazione che per ampliamento dei dati costruttivi preesistenti.

L'esercizio di questa forma in transizione, ma ancora saldamente insita in un organismo produttivo elitario, è qui attuato come in rapporto a un terreno di esperienze di scrittura e di elaborazione di un proprio campionario stilistico. Nondimeno va trascurata la presenza dello stesso Cesti quale interprete delle sue cantate, fattore certo utile nell'osservazione di una nuova figura di virtuoso e delle relazioni fra committente, compositore, esecutore, ma nemmeno quelle fra il musicista e l'autore dei versi, che nel presente caso si trovavano a cooperare sia nell'ambito teatrale che in quello cameristico.

Ecco quindi come l'impiego di diversi modelli strutturali, insieme alla consapevolezza di poter diffondere il proprio pensiero attraverso questi brevi saggi di composizione, contribuiscono a inquadrare il programma estetico di Cesti, che ha potuto perfettamente riprodurre con la materia sonora la medesima idea dell'amico Apolloni.

Sara Dieci

LA VOCALITÀ INTORNO ALLA METÀ DEL XVII SECOLO. ANTONIO CESTI.

“Mentre Monteverdi suggellava la sua carriera di operista con *Ulisse*, *Poppea* e le perdute *Nozze d'Enea con Lavinia*, una serie di nuovi compositori invadeva i teatri veneziani con una produzione rispondente alle esigenze di un nuovo pubblico” (1): dal Cavalli a Ziani, da Sartorio a Freschi e Legrenzi. L'aretino Antonio Cesti destinò la sua dozzina di melodrammi e la sua produzione cameristica principalmente a Venezia (ma anche alle corti di Vienna, Innsbruck e Firenze), prediligendo il tipo dell'opera eroica in cui i re apparivano per lo più, come nelle contemporanee tragedie di Corneille, sovrani illuminati, ma non disdegnò elementi attinenti alle categorie del comico, del parodistico, del grottesco (v. la cantata inclusa nel presente lavoro *Aspettate! Adesso canto*), del satirico (*La Corte*), non disgiunti, per ciò che concerneva i testi, da intenti spesso moralistici, che si riallacciavano direttamente ai dettami provenienti dai circoli filosofici stoici a Cesti contemporanei (*Insegnatemi a morire*); amò le grandi costruzioni scenografiche – *Il Pomo d'Oro*, la sua opera più celebre, fu rappresentata a Vienna, in occasione delle nozze dell'imperatore Leopoldo I, nel 1668, davanti ad un pubblico, si disse, di cinquemila persone, in un teatro all'aperto, con quarantotto personaggi e ventitré diverse scene, disegnate e mosse dallo scenografo Ludovico Burnacini – ma seppe scrivere molte toccanti melodie, arie strofiche, spesso con il *da capo* e più ampie del consueto, duetti, terzetti, cori, balletti. Cesti adottò, similmente a Legrenzi, spunti popolari desunti da danze, canzoni, gighe, villotte, una vocalità che non di rado inclinava al virtuosismo, inteso come “ardimento stupefacente e strumentale, che occorreva per descrivere le meraviglie di un mondo fantastico, più bello e lussureggiante di quello reale” (2), tipiche del melodramma non solo veneziano, italiano, piuttosto, melodramma che fu il portato del gusto e della sensibilità dell'epoca che lo concepì: il Barocco. Virtuosismo come capacità di compiere in tutti i campi, compreso quello musicale, cose eccezionali, determinate dallo sforzo congiunto di tecnica e fantasia, che produce “l'espressione calzante, suggestionante, emotiva” (2).

“I tipi vocali che il teatro d'opera” e, per estensione, la cantata e l'oratorio, ereditarono dal periodo madrigalistico” (2), tra la fine del XVI secolo e i primi decenni del XVII, furono “tenore e basso per le voci maschili, soprano e contraltista per i castrati o i falsettisti naturali, e soprano e contralto per le voci femminili. Le voci del baritono e del mezzosoprano erano praticamente ignorate” e assorbite, dato il loro carattere ambiguo e la loro posizione intermedia, la prima dal tenore o dal basso, la seconda dal soprano o dal contralto. Fra l'altro è da tenere presente, a proposito della vocalità del Seicento, che il tenore aveva, come colore e come estensione, molte caratteristiche baritonali e talvolta, anzi, corrispondeva al baritono odierno.” (2). Pare provato, ad esempio, che Cesti *cantante* fosse prima tenore, poi uno schietto baritono.

“L'impiego delle voci, inteso come attribuzione dei ruoli, nell'opera italiana del Seicento” e nella musica vocale da camera, “la conformazione dei recitativi e dei pezzi chiusi e la scrittura vocale dei compositori riflettevano tendenze e gusti provenienti o dal madrigalismo della seconda metà del Cinquecento o dall'era barocca o da quel periodo immediatamente pre-barocco, che può essere considerato come un *revival* del neopaganesimo degli umanisti.” (2).

Il rifarsi dei vari Peri, Caccini e coevi al tipo d'emissione, che si supponeva fosse stato proprio degli attori tragici greci, vale a dire di un'emissione intermedia tra il canto spiegato e il linguaggio parlato (in breve, lo *stile recitativo*), fu presto superato dai propri stessi effetti. Si affermarono via via, e nient'affatto, o non sempre, in antitesi con il canto polifonico cinquecentesco, il concetto d'interpretazione, d'espressione degli *affetti*, di ornamentazione, fiorettatura e, fondamentale, quello d'*improvvisazione* dell'interprete vocale. “La libertà, cioè, del cantante – o meglio, *il dovere*, per stare al gusto del tempo – d'inserire nel testo non soltanto abbellimenti, ma variazioni che, a seconda della fantasia e della dottrina contrappuntistica dell'esecutore, potevano anche modificare profondamente l'idea melodica del compositore.” (2). Aggiungeremo, che luoghi della vocalità seicentesca furono il gusto del timbro raro, stilizzato, e il descrittivismo dei madrigalisti nei passaggi vocalizzati e nell'ornamentazione. “Dalla fusione di tutti questi elementi di derivazione pre-operistica con l'espressività e la libertà ritmica (*sprezzatura*) introdotti dal *recitar cantando*, nacque la più autentica vocalità melodrammatica” e, ribadiamo, cantatistica “del Seicento, che fu poi quella dell'opera di *scuola romana* (Vettori, Rossi Mazzocchi, Landi), dell'opera di *scuola veneziana* (l'ultimo Monteverdi, il Cavalli, Legrenzi, Sartorio), nonché di compositori che per qualche aspetto riassunsero le due tendenze (Stradella) oppure le esportarono nei Paesi di lingua tedesca (Cesti, Pallavicino e” (2), poco più tardi, e con una produzione di ben superiore importanza anticipatrice, Steffani). Il canto spiegato, cioè *l'aria*, assunse il ruolo d'elemento fondamentale, e nell'opera, e nella cantata, quello “che via via polarizzava l'attenzione del librettista, del compositore, del cantante e del pubblico.” (2).

Si è sopra accennato al gusto prebarocco per le voci stilizzate e non comuni. Il melodramma e la cantata secenteschi portarono alle estreme conseguenze quest'atteggiamento. Nell'intento di raffigurare un mondo irreali e fantastico, *meraviglioso*, melodia e voci dovevano avere caratteristiche precise: a dei e semidei della mitologia classica, ma anche a grandi personaggi storici del mondo greco-romano (v. il personaggio di Nerone nella presente cantata di Cesti), o eroi dei poemi cavallereschi si addiceva un linguaggio favoloso, stilizzato, allegorico ed ornato, il che si tradusse in passaggi vocalizzati sempre più virtuosistici, lunghi, in un'intensificarsi dell'ornamentazione e all'aumento del numero dei pezzi chiusi in tempo rapido, sia nel melodramma, sia nella cantata. Insomma, la vocalità del Seicento era in continua evoluzione fino ad attestare, con il Cavalli della maturità, Stradella, Legrenzi e Cesti, un tipo di canto caratterizzato da una tecnica di livello molto alto. Se l'osservazione dei progressi della tecnica vocale portava all'evoluzione della tecnica strumentale, i vocalisti imitavano i progressi della tecnica strumentale, in un regime di reciproci scambi, che avrebbe a sua volta portato alla nascita dell'aria con strumento concertante, nella quale il cantante imitava ed emulava il solista di violino, tromba, flauto, oboe. In questo clima, la rarità del timbro dei castrati, bianco e penetrante, partecipe per metà della voce femminile e per metà della voce di ragazzo, con la loro estensione, la loro fenomenale resistenza polmonare, che permetteva loro agilità, risonanza e fiati lunghissimi, incarnava il mito della *meraviglia vocale*, sotto ogni aspetto. La vocalità dei castrati diventò il fulcro della vocalità secentesca, e soprannisti e contraltisti furono presto seguiti dalle voci femminili. Sempre più frequentemente si alternavano negli stessi ruoli d'amoroso o d'eroe voci di castrato e voci di donna *en travesti*. Alla voce di tenore baritonale erano riservati brani comici, satirici e grotteschi e, in questa direzione, molti furono i ruoli ad esempio, di vecchia e laida nutrice affidati a tenori *en travesti*. Oppure, se personaggio serio, di padre nobile, confidente, sacerdote, antagonista dell'amoroso, al modo del baritono d'età romantica. Alla voce del basso, considerata abbastanza rara e stilizzata, erano invece riservati ruoli di creatura infernale, divinità di gran rango (Giove, Nettuno, Plutone), oppure di sovrano, tiranno (v. *Il Nerone*), sacerdote, padre. Il Seicento sfruttò la solenne gravità della voce del basso, portandola a note tenebrose e sepolcrali come il leggendario *controdo* (DO1), ma, in maniera del tutto inaspettata, spingendo questo registro vocale, in alto, a note da tenore baritonale (da FA3 a LA3), soprattutto nei vocalizzi, e riservandogli passaggi di accentuato virtuosismo e agilità drammatiche, cosiddette *di sbalzo*, sia ascendenti, sia discendenti (v. ancora *Il Nerone*). Tendenzialmente centrali le tessiture riservate alle altre voci, nonostante, in Cesti, il soprano toccasse frequentemente il LA4 e, talvolta, anche il Sib4 (la versione manoscritta in chiave di canto de *La Corte di Roma*, prevede che il soprano sfiori il SI4).

Fu proprio con Cesti che il melodramma *veneziano* mosse "decisi passi verso la glorificazione della vocalità" (2), in definitiva. Rispetto allo stesso Cavalli, ad esempio, in Cesti aumentò il numero delle arie, la melodia cominciò ad apparire più caratterizzata, tendendo maggiormente a staccarsi dal modo contiguo e dai piccoli intervalli, e acquistando così maggiori slancio e varietà, e, soprattutto, il gioco delle fioretture, degli ornamenti e dei passaggi vocalizzati si fece più spiccato. "La coloratura cominciava ad incamerare, più esplicitamente, schemi che s'ispiravano a formule organistiche, clavicembalistiche e violinistiche. [...] Il vocalizzo cominciava ad essere abbastanza spesso impostato su figure – in particolare quartine – composte di brevi valori (semicrome). [...] La coloratura si estese anche alle parti buffe" (2), come quella di Momo ne *Il Pomo d'Oro* o destinate a voci maschili, soprattutto di basso. Troviamo esempi di tutto ciò nella *La Dori*, ne *Il Pomo d'Oro* e ne *L'Argia*, e, contestualmente, nelle cantate. "Siamo certamente ancora lontani dalla vocalità pirotecnica che esploderà all'inizio del Settecento, ma è abbastanza chiaro che il ventennio in cui Cesti operò gettò talune basi del vero virtuosismo vocale. Questo non significa che in Cesti i melismi avessero una parte schiacciante, ma certamente" possiamo registrare "una *virata*, rispetto a Cavalli. Si attutì lo stile tragico-patetico" (2), emersero figure più portate al languore e all'estasi lirica, come Orontea o Semira, ne *L'Orontea* o *La Semirami*. "Non mancano, in Cesti, recitativi mossi e vigorosi, come ne *L'Argia*" (2), o nelle cantate *Il Nerone* o *La Corte*; "non mancano i languidi duetti d'amore, o le effusioni elegiache-nostalgiche degli innamorati, anzi, la sentimentalità di certe arie amorose" (2), come nelle cantate *Chi non prova star lontano* o *Era la notte e muto*, o *L'Afflitto mio core* di Semira ne *La Semirami*, ad esempio, "è una delle caratteristiche di Cesti." (2). Lo stile vocale che emerge globalmente dall'opera di questo compositore si potrebbe definire *grazioso*. Questo stile si manifesta in maniera esemplare nell'aria tripartita di Arsete, tenore, *Non scherzi con Amor chi non vuol piangere* ne *La Dori*, caratterizzata da veloci trapassi di brevissime frasi o di frammenti di passaggi vocalizzati dalla parte bassa a quella alta del pentagramma, e viceversa. E questo è un elemento fondamentale dello *stile grazioso* di Cesti, elemento che ricorre poi nelle arie sentimentali delle amorose e degli amorosi in tutti i suoi melodrammi e in tutte le cantate improntate a tale stile vocale. Grande favore, infine, incontrarono alcuni tipi d'arie tipiche di Cesti: i brindisi, le arie di dubbio, fra amore e timore o fra amore e dovere, presenti, ad esempio, ne *Il Pomo d'Oro* e ne *La Magnanimità d'Alessandro*.

"I tipi vocali di Cesti non si differenziano da quelli di Cavalli" (2), volendo reiterare il paragone tra i due compositori. "In un solo caso (Alidoro ne *L'Oronthea*) il tenore impersona l'amoroso. Nemmeno le tessiture presentano modifiche, tolto il fatto che" (2) come già abbiamo fatto notare circa la versione sopranile de *La Corte*, "i soprani donna sono lievemente più acuti. Cesti comporta, ad ogni modo, un tipo di esecutore meno appassionato e patetico, ma più agile ed elegante di quello di Cavalli" (2), benché, soprattutto in ambito cantatistico, questo tipo d'interprete debba cimentarsi in frasi, anche lunghe, fortemente esclamative (*// Nerone, Insegnatemi a morire, Era la notte e mutò*). "Ancor più che in Cavalli, poi, l'interprete dev'essere in grado di rendere le sottili connotazioni di personaggi che vivono costantemente situazioni equivoche e paradossali: innamorate che si travestono da uomini nelle loro peregrinazioni alla ricerca dei loro amanti; continui scambi di persona; uomini e donne di basso rango che improvvisamente si rivelano per re, principi o regine. E' sempre con Cesti, infine, che i cantanti italiani – che già ai primi del Seicento avevano incominciato a trasferirsi in Austria, Germania e in Polonia per servire nelle cappelle di corte – cominciano ad essere richiesti all'estero anche come esecutori d'opere" (2).

Luca Casagrande.

(1) Cesare Orselli. *Operisti veneziani: Cavalli, Legrenzi, Cesti*.

(2) Rodolfo Celletti. *Storia del belcanto La vocalità nel Seicento*.