NOTE di SALA

La sera del 30 aprile 1728 il sipario del King's Theatre di Londra s'apriva su ***Tolomeo, re d'Egitto*** **(HWV 25)**, opera seria in tre atti di **Georg Friedrich Handel** su libretto di Nicola Francesco Haym. La composizione era stata commissionata dalla Royal Academy of Music, una società di aristocratici che, animati dall'intento di unire la passione per il teatro musicale con velleità impresariali, avevano dato vita a una produzione e a una compagnia d'altissimo livello, per larga parte affidate alle cure di Handel, che nel firmamento musicale del tempo rappresentava una stella di prima grandezza.

Tolomeo suscitò un vivo successo presso il pubblico londinese, eppure segnò la fine di quell'avventura. La presenza costante di cantanti acclamati e la fastosità degli allestimenti si rivelò infatti fatale per i nobili melomani, che al termine delle rappresentazioni si videro costretti a chiudere i battenti sotto la pressione di spese divenute, un po' alla volta, insostenibili.

In effetti, il carattere sontuoso dell'opera appare evidente fin dal principio dell'**Ouverture** introduttiva. Il modello adottato è quello dell'ouverture in stile francese; ma, come suo solito, nell'accostarsi alle forme consolidate dalla tradizione Handel ne ripensa le strutture, le reinterpreta in modo squisitamente originale attraverso l'introduzione di sottili ma fondamentali varianti personali. In questo caso, pur mantenendo l'andamento solenne e cadenzato caratteristico del genere, imprime alla scrittura un tono più vivace e nervoso del consueto, diffonde le frasi in un disegno ad ampio respiro, così da conferire una fluida naturalezza al procedere del discorso musicale. In quanto all'organico orchestrale, quello prescelto si presenta piuttosto ordinario per l'epoca: oboi, corni, archi e basso continuo. Tuttavia, l'impressione prodotta all'ascolto è quella di una compagine molto più nutrita: merito della grande fantasia con cui Handel maneggia la tavolozza strumentale, ricavandone combinazioni sempre diverse e sempre nuove. Ciò appare con particolare evidenza nel fugato che costituisce la seconda sezione della composizione, nel quale l'avvicendarsi dei timbri produce l'effetto di un continuo moltiplicarsi delle linee melodiche.

Come Handel, anche **Francesco Barsanti** trovò in Gran Bretagna una patria d'adozione: originario di Lucca, trascorse la maggior parte della vita – e della propria carriera, che lo vide attivo nelle vesti di suonatore di flauto e oboe come in quelle di compositore – al di là della Manica, tra Londra ed Edimburgo, in Scozia. Le sue prime prove nel genere del concerto grosso, le dieci composizioni della raccolta op. 3, risalgono per l'appunto al soggiorno in quella città, dove furono pubblicate nel 1742.

Il **Concerto grosso n. 10** presenta una struttura riccamente articolata, che sfrutta a fondo le potenzialità offerte dall'organico messo in campo. Questo presenta una coppia di oboi, tromba, timpani, archi e basso continuo. Discostandosi dalle convenzioni proprie del genere, gli strumenti non sono organizzati nei due gruppi contrapposti del concertino e del concerto grosso propriamente detto, o ripieno – formati rispettivamente da una manciata di solisti e da una compagine più nutrita e massiccia. In luogo di quella rigida ripartizione, Barsanti preferisce sperimentare soluzioni più elastiche: di volta in volta alternando fiati e archi, lasciando emergere singoli strumenti dell'una o dell'altra famiglia, oppure ancora assemblando formazioni miste. Così, nell'Adagio iniziale l'incedere delicato, venato da sottili screziature degli strumenti a corde appare frammentato dalle irruzioni di fiati e timpani al completo, mentre nell'Allegro che segue la costruzione del discorso musicale si sviluppa lungo i tratti d'un arabesco che prende forma dall'intrecciarsi di tutte le parti. È quindi la volta di un Largo calato in un attonito senso di meraviglia, di stupore; il discorso è affidato alle tinte pastose di una compagine d'archi e oboi, dalla quale si stacca la voce di un violino, solo, con effetto d'eco.

Il clima cambia drasticamente nell'Allegro che segue, dominato da un disegno nervoso degli archi, carico di tensione, su cui s'innestano gli interventi di fiati e timpani con un effetto drammatico e incisivo. Con un efficace effetto di contrasto, viene poi un Andantino dal passo aggraziato di minuetto, affidato a un gruppo di soli archi così da esaltare ulteriormente la delicatezza dell'invenzione, l'equilibrio e la trasparenza della scrittura. Un nuovo repentino cambio di registro segna il passaggio all'Allegro finale, percorso da richiami di fanfara che conducono il Concerto a terminare nel brio di una galoppata.

Johann Gottlieb Graun fu una delle figure di spicco della corte di Federico II di Prussia. Violinista e compositore, nel suo stile seppe coniugare armoniosamente l'eredità della tradizione d'area tedesca con le influenze dei maestri veneti, da Vivaldi a Tartini, e con i modelli di scuola francese in una sintesi originale.

La **Sinfonia in fa maggiore GraunWVAv:XII:49** è destinata a un'orchestra formata da due oboi, due corni, archi e basso continuo: una tavolozza di colori di cui sfrutta abilmente le risorse espressive, facendo leva su un vivace gioco di contrasti, contrapposizioni, stacchi improvvisi. L'agile movimento

d'apertura – senza indicazioni di tempo, poiché d'andamento rapido com'è consueto in questi casi – trae le mosse da un gesto perentorio e incisivo: è il segnale di partenza per una corsa tumultuosa, lanciata tra gli scossoni di un discorso musicale agitato da continui e imprevedibili cambi di direzione. Segue, in seconda posizione, un'Aria. L'indicazione di tempo è Molto andante: non bisogna perdere il passo, perché si rischierebbe di spezzare l'incanto della melodia tenera, dolcemente mossa, intonata da oboi e archi.L'orchestra torna a pieno organico nel terzo movimento, Presto, e il contrasto non potrebbe essere più netto. La nuova sezione prende infatti forma in una sorta di tempo di minuetto indiavolato, animato da una tensione interna, una carica propulsiva che lo proiettano in un volo impetuoso, tra tuoni e fulmini, fino a esaurire la sua carica e giungere alla tumultuosa conclusione.

A un passo dallo scorso Natale, il 22 dicembre 2024, si è spento Sergio Balestracci. Studioso, flautista, direttore d'orchestra, ha dedicato la propria esistenza a una ricerca continua, tesa alla riscoperta, anzi: alla rinascita di un passato che, sotto le sue cure, appariva tornato miracolosamente in vita. Il campo d'azione su cui Balestracci ha esercitato il suo magistero è stato vasto e multiforme: dal recupero delle antiche prassi esecutive alla riproposizione di repertori per troppo tempo dimenticati, così come a quella di figure immeritatamente cadute nell'oblio, in particolare legate a Torino, la città dov'era nato nel 1944 e che per molti anni ha beneficiato della sua attività.

Oggetto di particolare attenzione da parte di Balestracci è stato **Andrea Stefano Fioré**. Benché nato a Milano nel 1686, questi proveniva da una famiglia d'origini torinesi, e a Torino trascorse pressoché tutta la vita e svolse la propria attività, divenendo un protagonista di primo piano del panorama musicale della capitale sabauda fino alla morte, occorsa nel 1732. Violoncellista e compositore, fu autore di una folta produzione musicale, per la maggior parte ancora in attesa di essere riportata alla luce.

A tutt'oggi inedita, la partitura del **Te Deum a 8 concertato con strumenti e trombe in re maggiore** è conservata presso l'Archivio capitolare con segnatura G bis 26, N.5. La composizione presenta un organico imponente: prevede infatti l'impiego di un doppio coro (a quattro parti ciascuno, con interventi di cantanti solisti) e di una ricca orchestra formata da due trombe, due oboi, due flauti – impiegati per un singolo numero –, una compagine d'archi a cinque parti, con due violini, due viole e violoncello, e basso continuo. Dal punto di vista stilistico, la composizione presenta profondi legami con il gusto francese: in particolar modo nell'accesa sensibilità per il colore, nel gusto per i chiaroscuri timbrici ed espressivi, nella propensione a una gestualità teatrale, ampia ed elegante, di grande efficacia retorica. E, allo stesso tempo, a una matrice schiettamente italiana appaiono invece riconducibili la costruzione regolare delle frasi, il periodare fluido, l'immediata naturalezza dell'invenzione melodica.

Il testo dell'inno è articolato in otto sezioni. La prima, «Te Deum laudamus», s'impone con un impatto monumentale. Un'introduzione strumentale presenta il festoso tema principale in un gioco d'imitazioni che sfocia nell'ingresso dei due cori: questi sviluppano il materiale melodico in una successione d'incastri e sovrapposizioni di grande effetto. Per il secondo numero, «Pleni sunt cæli», Fioré adotta invece un trattamento basato sull'alternanza di pieni e vuoti. Mentre i cori procedono alternandosi e sovrapponendosi, l'orchestra dà vita a un animato rigoglio di figure melodiche, screziato dall'avvicendarsi d'interventi solistici affidati a singoli strumenti e a combinazioni in continua trasformazione.

Un piglio grandioso anima il terzo numero, «Tu Rex gloriæ». Particolarmente elaborata appare la scrittura delle parti corali, che acquista maggior profondità prospettica attraverso il ricorso a singoli solisti che spiccano sulla massa delle altre voci. Sotto tutt'altro segno si presenta, invece, il successivo «Te ergo qæsumus»: la scrittura vocale si ricompatta, sostenuta da un'esile trama sonora affidata ai soli archi, così da dar luogo a una repentina, drammatica metamorfosi emotiva. Nella quinta sezione, «Æterna fac cum Sanctis Tuis», il ritorno in piena evidenza delle trombe riconduce la composizione a un clima euforico. Al richiamo degli ottoni, tutti gli strumenti tornano a intessere disegni d'aerea leggerezza, su cui l'immagine della moltitudine dei santi prende forma per mezzo di una scrittura corale frammentata in una gran quantità di parti, creando l'illusione di un moltiplicarsi all'infinito delle voci.

L'invocazione al centro del numero successivo, «Dignare, Domine», prende forma nella melopea dei flauti, delicata e carica di un'elegante melanconia, mentre nella settima sezione, «Fiat misericordia Tua», la celebrazione della Grazia divina riporta l'atmosfera in un clima di gioiosa fiducia. L'ultimo episodio è affidato all'invocazione «In Te, Domine, speravi»: un movimento dal passo cadenzato, quasi timoroso, un'elegante danza stilizzata che a poco a poco riprende confidenza, fino ad assumere il tono apertamente affermativo su cui si chiude la composizione.

Luca Rossetto Casel