

Alberto Galazzo

Giovanna canta per Federico il Grande

55
.....

Una “prima donna” di Graglia, la Astrua, e la sua prestigiosa carriera artistica

Graglia, paese del Biellese arricchito dalla presenza di un santuario mariano non certo noto come quello oropense, era caratterizzato in tempi remoti da un tessuto sociale poggiante su attività agricole e artigianali, ma anche su professioni specialistiche (discipline mediche, chirurgiche e giuridiche) e, ancora, sullo studio, sulla cultura, sulla musica.

Avrei voluto trovare le radici della diffusa, pressoché universale frequentazione e pratica musicale dei gragliesi e dei personaggi espressi da tale pratica dal Seicento ai giorni nostri, ma non è stato possibile. Per cui, rassegnatomi da tempo, mi sono limitato a prendere atto della presenza di alcuni fenomeni e dell'eco che gli stessi hanno avuto ben al di là dei confini della comunità, e cioè in ambito piemontese, italiano, europeo, mondiale a seconda delle epoche e delle situazioni.

Unico altro centro biellese a dare tanto alla musica è stato Masserano. Nel Principato avevano le loro radici Caterina, Francesca e Antonio Fatta alias Gabrielli, Pietro Mercandetti alias Generali, Antonio Prudenza. A Graglia troviamo nomi altrettanto prestigiosi: André Campra, il cui padre Giovanni era un medico gragliese, ma anche Fred Buscaglione. Tra questi “estremi” temporali e culturali vi sono: alcune generazioni di organari Vittino, una florida per quanto atipica Scuola di Canto Gregoriano nella prima metà dell'Ottocento. E, naturalmente, Giovanna Astrua.¹

Sulla data di nascita e di morte di Giovanna Astrua vi sono non poche ipotesi: chi la vuole morta a 26 anni, chi scomparsa alla fine del Settecento e nata negli anni Trenta, chi forse intorno al 1720. Lo stesso De Gregori,² in quell'impresa editoriale sui personaggi vercellesi che avrebbe voluto avere carattere enciclopedico (alla maniera di Diderot e D'Alambert) e che risultò invece essere una raccolta di voci ben più contenuta, dà indicazioni parzialmente errate: «Astrua Giovanna di Graglia, fu rinomata cantante sopra i principali teatri d'Italia, e morì nel 1790 d'anni sessanta circa, godette della qualità di virtuosa della cappella del Re di Prussia, e cantò

in Torino da prima donna sul gran teatro nel 1750 nel dramma per musica la Vittoria d'Imeneo, maestro Galuppi, nelle nozze del duca di Savoia Vittorio Amedeo coll'infanta di Spagna Maria Antonia Ferdinanda».

Ma vediamo di mettere un po' d'ordine.

Ho trovato l'atto di battesimo che è datato 3 ottobre 1720. Giovanna nasce il giorno precedente, quarta erede di Giovanni Tommaso Astrua e di Francesca Borrione.

Gli atti anagrafici ritrovati ci danno altre indicazioni, soprattutto sulle famiglie da cui provengono testimoni, padrini e madrine, famiglie che sono tra le più in vista di Graglia:³

- il 1° maggio 1690 nasce Giovanni Tommaso, figlio di Bartolomeo e Giovanna; padrini: Antonio Astrua e Anna di Giovanni Battista Astrua;
- il 14 febbraio 1713 Giovanni Tommaso sposa Francesca di Tommaso Borrione; testimoni: Carlo Agostino Cerruti e Carlo Giuseppe Borrione;
- il 16 dicembre 1714 nasce il primogenito, Bartolomeo, che muore l'anno successivo; padrini: Giuseppe Borrione e Anna Maria Fiorina;
- il 4 ottobre 1716 nasce Giovanni Bartolomeo; padrini: Pietro Astrua e Anna Maria di Bartolomeo Astrua (sorella di Giovanni Tommaso);
- il 16 settembre 1718 nasce Bernardo; padrini: Melchiorre Vittino (bisnonno degli organari Pietro e Carlo) e Margherita vedova di Pietro Fiorina;
- il 2 ottobre 1720, infine, nasce Giovanna; padrini: Giacomino Angelo Zanca e Giovanna Maria di Giovanni Battista Grisolant.

Si perfeziona nel canto a Milano sotto la direzione di Ferdinando Brivio.⁴ Il suo esordio è a Torino nel 1737 nell'*Olimpiade* composta dal suo maestro⁵ e nel *Demetrio* di Geminiano Giacomelli, cui seguono nel 1738, sempre con parti di secondo piano, *Demofonte* ancora di Brivio e *La Clemenza di Tito* di Giuseppe Arena.

Il primo impegno importante della sua carriera è nel *Ciro riconosciuto* di Leonardo Leo su libretto del Metastasio. Ricoprendo il ruolo di Arpalice riceve 40 zecchini (lire 390);⁶ le rappresentazioni, tra il 27 dicembre 1738 e il 20 gennaio 1739 al Teatro Regio di Torino, sono venti.⁷

In seguito canta in alcuni dei principali teatri italiani; tra questi al San Samuele di Venezia dove, nel 1739, è protagonista di *Creusa*, libretto di Urbano Rizzi e musica di Pietro Leone Cardena.⁸ L'anno successivo è al Teatro Solerio di Alessandria con il *Bajazet* di Giovanni Colombi (libretto di Agostino Piovene) nel ruolo di Asteria. La serata registra la presenza di Carlo Emanuele III, che già aveva ascoltato la Astrua nell'*Olimpiade* di Brivio, lavoro che faceva parte delle rappresentazioni per il suo matrimonio con Elisabetta Teresa di Lorena.

Dal 1741 al 1747 è stabilmente al Teatro San Carlo di Napoli dove partecipa come primadonna a tre/quattro allestimenti l'anno: porta in scena lavori di Leonardo Leo, Leonardo Vinci, Domenico Natale Sarro, Adolph Hasse, Gennaro Manna, Egisto Romualdo Duni, Giuseppe De Majo, nonché nel 1746, l'*Ipermestra* di Willibald Gluck. In questo periodo crea i ruoli di Fulvia (1741) in *Ezio* di Sarro; di Creusa (1741) in *Demofonte* e di Andromaca (1742) nell'opera omonima di



Leo; di Tamiri (1744) in *Semiramide riconosciuta* di Hasse; di Deidamia in *Achille in Sciro* e di Pallade in *L'impero dell'universo diviso con Giove* di Manna (entrambe nel 1745); di Arianna in *Arianna e Teseo* di De Majo (1747).⁹

A Napoli lavora sovente in coppia con Gaetano Majorano detto il Caffarelli o Caffariello, uno dei più celebri evirati dell'epoca.

Alla Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Maiella di Napoli sono conservati due manoscritti. Di entrambi i duetti la Astrua è interprete in coppia con Caffarelli. Il primo è di Leonardo Leo (1694-1744). Si tratta del *Duetto a' due Canti con Violini* dal titolo *Ne' giorni tuoi felici*, tratto dall'opera *Olimpiade* (1737), per un organico di due soprani, violino primo e secondo, viola e basso continuo.¹⁰ Il secondo è di Leonardo Vinci (1690c-1730), *Tu vuoi ch'io viva o cara*, dall'*Artaserse* (1730), per lo stesso organico.¹¹

Un altro manoscritto è conservato nel Fondo Nosedà della Biblioteca del Conservatorio di Milano. È l'aria *Io non so, se amor tu sei* dall'*Antigono Sassone* di Johann Adolf Hasse.¹²

Quello col Caffarelli deve essere stato un rapporto particolare, una sorta di affetto stridente e di stima rivaleggiante tra due "prime-donne". Carlo Parmentola scrive di un aneddoto curioso:¹³

«Testimonianze non satiriche né caricaturali ci dicono invece che la verità delle affermazioni del Marcello (Benedetto Marcello, *Teatro alla moda*, Venezia, 1720) è – almeno a questo riguardo – *letterale*. Basterà, a questo scopo, ricordare un episodio della burrascosa vita teatrale del castrato napoletano Caffarelli (Caffariello), avvenuto a Napoli (1741) e riferito dal Croce. Nella *Antigone* di Hasse il nostro eroe ha pensato bene di cambiare la parte all'Astrua, rimpinzandola di sincopi o di contrattempi, anticipando o posticipando le entrate di una battuta, ecc., in modo che non potesse mai trovarsi d'accordo con l'orchestra. Temendo che l'orecchio della collega potesse porre rimedio ai guai da lui combinati, egli le batteva il tempo con le mani, un po' per evitare che si allontanasse dalla parte ma-

Adolph Menzel, Das Flötenkonzert, Friedrich des Grossen in Sanssouci, 1756. Federico il Grande al centro; da sinistra Anna Amalia di Prussia, Carl Heinrich Graun, Wilhelmine von Bayreuth, František Benda, Johann Joachim Quantz



nomessa, un po' per creare ulteriore confusione. A dir il vero non si sa bene come ciò sia potuto capitare: l'opera non era stata provata? L'Astrua non sapeva la parte a memoria? Oppure lo scherzo non si riferisce alla recita ma a una prova? Il Caffarelli andò comunque in carcere per questa bravata, ma fu presto tolto dai pasticci, probabilmente perché il suo nome costituiva un grosso richiamo per il pubblico. Comunque, l'Uditore dell'Esercito, N. Erasmo Ulloa Severino, così aveva giustificato il suo provvedimento (B. Croce, *I teatri di Napoli*, sec. XV-XVIII, Napoli, 1891, p. 354):

“...ha dato in atti indecenti, ...ora perturbando la quiete degli altri rappresentanti, ora usando degli atti attinenti a lascivia con una delle rappresentanti medesime, ora parlando da sul palco con altre persone spettatrici, ora facendo l'eco anche sul teatro a chi della compagnia cantava l'aria, ora, finalmente, a non voler cantare il ripieno con gli altri...”. [...]

La supplica che il virtuoso rivolse all'Uditore [...]: egli promise di evitare per l'in-

nanzi “quei motivi, benché usati fra musici e non accagionati tra noi altri a delitto, che possano recare alterazione”».

Dopo il periodo napoletano, la Astrua si trasferisce alla corte di Federico II il Grande dove canta dal 1747 al 1756 con una paga di 6.000 talleri annui e con piena soddisfazione del re.¹⁴ Negli stessi anni lo stipendio di Johann Joachim Quantz, insegnante di musica personale di Federico II, è di 2.000 talleri annui mentre quello di Carl Philipp Emanuel Bach, clavicembalista di corte, è di soli 300.¹⁵

Fa il suo ingresso allo Schloss Charlottenburg cantando tra l'altro un'aria di Quantz, *Sembra che il ruscelletto*,¹⁶ inserita ne *Il Re Pastore*, ovvero *Serenata fatta per l'arrivo della Regina Madre a Charlottenburgo*, di Federico II. Nella *Serenata*, oltre alle musiche del re di Prussia, trovano spazio composizioni di Graun e di Quantz.¹⁷

A Berlino tiene le stesse medie del periodo napoletano, da tre fino a cinque rappresentazioni l'anno (con tutte le relative innumerevoli repliche), cui si aggiungono gli impegni nelle sale e nei salotti reali con la musica dello

stesso Federico il Grande, il quale riassume la situazione con questi versi:¹⁸

«Cherchez, me dites-vous, un spectacle
nouveau!
Allez à ce palais enchanteur et magique
Où l'optique, la danse et l'art de la musi-
que
De cent plaisirs divers ne forment qu'un
plaisir.
Ce spectacle est de tous celui qu'il faut
choisir;
C'est là que l'*Astrua* par son gosier agile
Enchante également et la cour et la ville,
[...]»

Tra il 1748 e il 1750 porta in scena sei nuove opere di Carl Heinrich Graun, che dal 1740 è *Kappelmeister* di Federico II. I libretti di *Cinna*, *L'Europa galante*, *Ifigenia in Aulide*, *Angelica e Medoro*, *Coriolano*, *Fetonte* sono tutti dell'italiano Leopoldo Villati che, nella stesura degli ultimi due, collabora con lo stesso Federico II.¹⁹

Illustri musicisti tedeschi quali lo stesso Graun e i fratelli Benda, Georg e František, rispettivamente *Kammermusiker* e violinista e compositore di corte, la indicano come la più prodigiosa cantante del tempo per l'espressività negli adagi, il fine gusto e la virtuosità, per la versatilità del canto che sa con pari efficacia piegare alle dolcezze espressive e agli accenti patetici da un lato, dall'altro ai più acrobatici virtuosismi tipicamente settecenteschi: ciò induce Graun a introdurre molte arie di bravura nelle opere scritte per lei.

Tra i tanti giudizi positivi sulle qualità della Astrua, vi è quello di Giovanni Battista Mancini:²⁰

«Giovanna Astrua si perfezionò in Milano sotto la direzione dello stesso Ferdinando Brivio [già insegnante della soprano Caterina Visconti]. Questa donna, perché dotata di una voce agilissima, si applicò su questo genere con tale assiduità, che ridusse alla sua voce a sorpassare qualunque difficoltà: cantò nondimeno a perfezione quel genere sostenuto, il quale fu da essa abbellito e rattivato con tutti quei vezzi, che suol produrre la sensibilità, il sapore e la delicatezza d'un ottimo gusto. Fu ammirata per varj anni ne' primarj Teatri d'Italia, e finalmente accettò il Real servizio di Berlino, dove passò molti anni con piena soddisfazione di quella Real Corte».

E quello, lapidario e definitivo, di Voltaire: «Mademoiselle Astrua est la plus belle voix de l'Europe».²¹

Nel 1750 è a Torino, in “congedo provvisorio” diremmo oggi, espressamente richiesta dalla Casa Reale che la vuole partecipe, insieme al dispettoso amico Caffarelli, delle feste per le nozze del duca Vittorio Amedeo III con Maria Antonia Ferdinanda infanta di Spagna.

È la protagonista, nel ruolo di Urania, de *La vittoria d'Imeneo* con musica di Baldassarre Galuppi e libretto di Giuseppe Bartoli.²² Le scene sono di Bernardino e Fabrizio Galliani di Andorno Micca. Per le venti rappresentazioni, a partire dal 7 giugno 1750,²³ viene remunerata con 500 luigi d'oro (pari a lire 8312,10)²⁴ che è l'equivalente di ventimila giornate di lavoro di una sarta assunta a tempo pieno al Teatro Regio di Torino.

Estremamente positivi i giudizi sull'esito: «Vittoria d'Imeneo del Galuppi fu uno sfarzo

straordinario, [...] creata su misura per le voci della Astrua e del Caffarelli».²⁵

Nella stessa occasione è Pallade in *Fetonte sulle rive del Po*, con musiche del torinese Giovannantonio Giaj.²⁶ Il libretto è di Giuseppe Baretta, che riprende la leggenda di Eridano e di Fetonte facendo cadere quest'ultimo, come previsto dalla tradizione torinese, nel sito dove oggi sorge la basilica della Gran Madre e dove un tempo sorgeva un tempio pagano. Lo spettacolo, poiché è offerto dalla corte della sposa, viene allestito nel Palazzo dell'ambasciatore spagnolo Manuel De Sada y Antillon.

Soggiorna per tutta la primavera e l'estate in Piemonte, senza accettare altri incarichi oltre a quelli citati, e in autunno ritorna a Berlino. Qui riprende l'attività con i ritmi consueti sia alla Königliches Opernhaus sia al Palazzo di Charlottenburg.

Scrive Charles Burney:²⁷ «Uno dei periodi più splendidi negli annali musicali di Berlino sembra essere stato il 1752, quando i due ruoli principali furono affidati a Carestini e alla Astrua. Allora quell'insieme vocale e strumentale fu uno dei più brillanti d'Europa».

Il compositore di punta è ancora sempre Graun, cui solo nel 1754 si aggiunge Johann Friedrich Agricola. Il librettista di corte è an-

cora sempre Leopoldo Villati cui subentra nel 1752 Giampietro Tagliazucchi, condizionati entrambi dalle pulsioni letterarie di Federico II. Nel 1751 fa la sua comparizione come scenografo Giuseppe Galli Bibbiena e, un paio d'anni dopo, vi è la visita di Bernardino Galliani che, più in là nel tempo, lavorerà per Federico II.

Tra le tante opere di Agricola e di Graun portate in scena, le più rilevanti e che riscuotono un grandissimo successo sono *Il tempio d'amore* del primo e *Montezuma* del secondo, nel quale interpreta il ruolo di Eupaforice.

Il 27 marzo 1756 alla Königliches Opernhaus vi è la prima di *Merope*: musica di Graun, libretto di Federico II e Tagliazucchi, scene del Bibbiena. È l'ultima rappresentazione cui partecipa. Infatti, incomincia a perdere la voce e rientra a Torino. Giovanna Astrua, allenata «a sorpassare qualunque difficoltà»,²⁸ non riesce a vincere la battaglia finale: muore di tubercolosi, trentasettenne, il 28 ottobre 1757, nella capitale sabauda.

Destino e fine impietosi. Ma le fatalità non lasciano alternative, come avrà a scrivere Federico II di Prussia a Voltaire il 26 dicembre 1773: «Più si invecchia e più ci si convince che Sua Sacra Maestà il Caso fa i tre quarti del lavoro in questo miserabile universo».

Note

- 1 Cfr. A. Galazzo, *Fonti musicali nel Biellese. Musica a Graglia*, Biella: UPBeduca (=I quaderni di UPBeduca, 4), 2000, pp. 11-15. La "classe" dell'Anno Accademico 1999-2000 che curò l'indagine su Graglia era coordinata dallo scrivente, accudita dalla segreteria operativa di Giuliana Arborio e formata da Gabriella Cagnassola, Enzo Clerico, Mario Guglielminotti Gaiet, Maria Teresa Moisis, Massimo Zampollo.
- 2 Cfr. Gaspare De Gregori, *Istoria della Vercellese letteratura ed Arti*, Torino: Chirio e Mina, 1819-24, p. 51.
- 3 Archivio Parrocchiale di S. Fede di Graglia, *Liber Baptizatorum*, alle date indicate.
- 4 Per le notizie di carattere generale sulla Astrua, salvo diversamente indicato, cfr. voci specifiche in: Alberto Basso (direttore), *Dizionario delle Musica e dei Musicisti: Le Biografie*, 8 voll., Torino: Utet, 1985-1988; Silvio D'Amico (direttore), *Enciclopedia dello spettacolo*, 12 voll., Roma: Unedi, 1975; Angelo Solmi (direttore), *Enciclopedia della Musica*, Milano: Rizzoli Ricordi, 1972.
- 5 Cfr. Marie-Thérèse Bouquet, *Il Teatro di Corte dalle origini al 1788*, vol. I, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, Torino: Cassa di Risparmio di Torino, 1976, p. 133.
- 6 Cfr. M.-Th. Bouquet, *Il Teatro di Corte dalle origini al 1788*, cit., 146.
- 7 Cfr. M.-Th. Bouquet, Valeria Gualerzi, Alberto Testa, *Cronologie*, vol. 5, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, Torino: Cassa di Risparmio di Torino, 1988, p. 48.
- 8 Tale partecipazione è sempre stata fornita da parte degli storici con beneficio di dubbio e datata intorno al 1741; della *Creusa* esiste un'edizione a stampa in cui la Astrua è indicata come protagonista; cfr. libretto Venezia: Rossetti, 1739 (I-Vgc Correr-San Samuele 166).
- 9 L'elenco delle rappresentazioni napoletane è tratto dalla consultazione delle opere citate, dalle schede dei libretti presenti in numerose biblioteche italiane con ICCU <www.sbn.it>, termine di ricerca «Astrua, Giovanna», e dalle indicazioni in Almanacco di Amadeus On-line <<http://www.amadeusonline.net/almanacco.php>>.
- 10 I-Nc Cantate 173@06.
- 11 I-Nc Cantate 304@08.
- 12 I-Mc Noseda O.41.3.
- 13 Cfr. Carlo Parmentola, *Il teatro alla moda*, in Guglielmo Barblan (ideazione) e A. Basso (a cura), *Storia dell'Opera*, Torino: Utet, 1977, pp. III.1.459-460.
- 14 In quegli anni la misura del tallero tedesco era di 17,56 grammi d'argento; 6.000 talleri equivalgono a circa 150.000 lire dell'epoca.
- 15 Cfr. Louis Schneider, *Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlino: Duncker und Humblot, 1852, p. 119; *Grove Music Online*, voce «Bach, §III: (9) Carl Philipp Emanuel Bach».
- 16 Cfr. Albert Quantz, *Leben und werke des flötisten Johann Joachim Quantz*, Berlino: Oppenheim, 1877, p. 37.
- 17 Cfr. Johann Valentin Teichmann, *J. V. Teichmanns, Weiland königl. preussischen Hofrathes, literarischer Nachlass*, Stoccarda: Gottaichen, 1863, p. 7.
- 18 Cfr. *Œuvres de Frédéric II, roi de Prusse*, Berlino: Voss, 1789, vol. IV, *Épître à Schwertst sur les Plaisirs*, pp. 182-183.
- 19 Per le rappresentazioni a Berlino cfr. Louis Schneider, *Geschichte der Oper*, cit.; Albert Emil Brachvogel, *Das alte Berliner Theater-wesen bis zur ersten Blüthe des deutschen Dramas*, Berlino: Janke, 1877.
- 20 Cfr. Giovanni Battista Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano: Galeazzi, 1777, pp. 38-39.
- 21 Lett. da Berlino a Madame Denis, 26.12.1750.
- 22 Cfr. anche partitura a stampa Torino: Zappata, [s.d.] (I-Vgc Rolandi-Galuppi Q-Z).
- 23 Cfr. M.-Th. Bouquet, V. Gualerzi, A. Testa, *Cronologie*, cit., p. 271.
- 24 Cfr. M.-Th. Bouquet, *Il Teatro di Corte dalle origini al 1788*, cit., p. 285.
- 25 Cfr. G. Barblan (ideazione) e A. Basso (a cura), *Storia dell'Opera*, cit., 1977, pp. I.1.519. Sulle nozze vi è anche *Raccolta de' giornali stampati in Torino che descrivono le feste, funzioni ed altre particolarità...*, Torino: Tamietti, 1750.
- 26 Cfr. Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia dalle origini al 1936*, vol. 3, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1980, p. 332; cfr. anche partitura a stampa Torino: Zappata, 1750 (I-Vgc Rolandi-Giaj).
- 27 Cfr. Charles Burney, *Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi*, Torino: EDT, 1986, p. 176.
- 28 Cfr. G. B. Mancini, *Riflessioni pratiche*, cit., p. 38.