

PERGOLESI
GIOVANNI BATTISTA

Compositore italiano
(Iesi, Ancona, 4 I 1710 - Pozzuoli, Napoli, 17 III 1736)



Il bisnonno, F. Draghi, si era trasferito, intorno al 1635, da Pergola a Iesi. Il suo primogenito, Cruciano, sposò una donna di Iesi. Dall'ora la famiglia si chiamò Pergolesi e con questo nome anche Giovanni Battista Pergolesi firma, per esempio, il frontespizio dello *Stabat Mater* ed il *Laudate pueri*; perciò la grafia Pergolesi non deve considerarsi autentica. Fin da fanciullo fu di gracile costituzione e soffrì ad una gamba.

I suoi fratelli morirono giovani. Il ragazzo godette la protezione della piccola nobiltà di Iesi, ricevette il primo insegnamento di violino da F. Mondini, proveniente da Bologna e direttore della cappella comunale di Iesi, mentre il direttore della cappella del duomo, F. Santi, gli insegnò il contrappunto. A Iesi, come hanno accertato gli storici musicali locali, erano frequenti le esecuzioni pubbliche di drammi e di intermezzi, nel palazzo municipale, e probabilmente il giovane Pergolesi vi poté ascoltare musiche di A. Scarlatti e di A. Caldara.

Secondo G. Santini, sarebbe stato il marchese Cardolo Maria Pianetti a mandare a Napoli il ragazzo per completarne l'istruzione.

Studiò comunque nel conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo (lo si ritrova sotto il nome di "Iesi" nelle liste, del resto lacunose, a partire dal 1725) ed entrò nella classe di violino diretta da D. De Matteis.

Ma il suo talento si rivelò più rapidamente nella classe di composizione di G. Greco (fino al 1728) e poi di F. Durante, mentre la sua più vasta cerchia d'interessi si estendeva a F. Feo, L. Vinci, G. Ferraro e B. Infantes.

Nel 1731 terminò l'apprendistato col dramma sacro *La conversione di San Guglielmo d'Aquitania*, che fu eseguito nel chiostro di Sant'Angelo Maggiore. Secondo G. Radiciotti, nel 1732 assunse la direzione della cappella del principe Ferdinando Colonna-Stigliano a Napoli.

Nello stesso anno fu eseguita la sua prima commedia musicale, *Lo frate 'nnamorato*. In occasione delle distruzioni provocate dal terremoto a Napoli alla fine di novembre 1732, Pergolesi scrisse un vespro e la messa in re magg. per 2 cori a 5 voci, 2 orchestre e 2 organi (seguita poco dopo da un'altra messa in fa magg.).

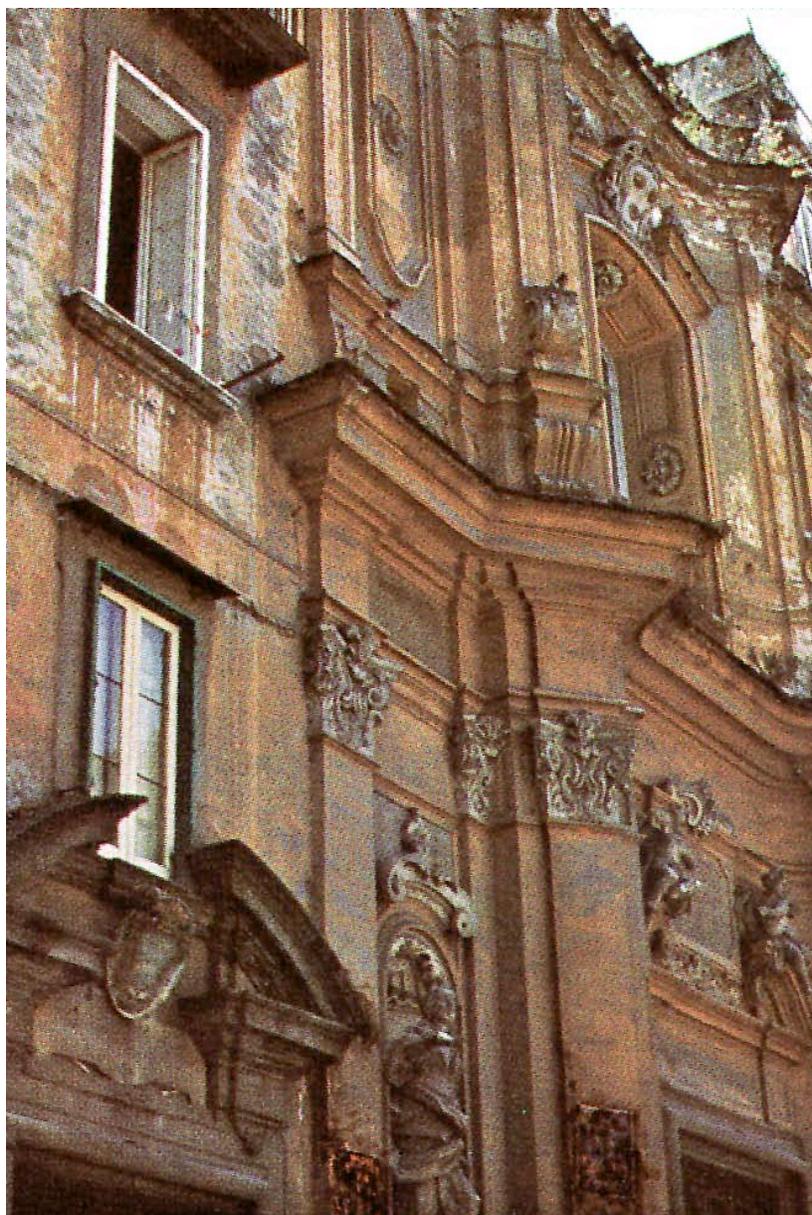
Nel 1734 ripresentò *Lo frate 'nnamorato*, arricchito di nuove arie. Ma l'avvenimento più importante aveva avuto luogo qualche mese prima: la rappresentazione del *Prigionier superbo*, che, con l'intermezzo buffo *La serva padrona*, ebbe subito grande successo.

Frattanto erano maturati importanti eventi storici a Napoli, e cioè la ritirata degli Austriaci e l'ingresso di Carlo di Borbone (Carlo III).

Per il duca Domenico Marzio IV di Carafa-Maddaloni, cugino del già citato mecenate, Pergolesi scrisse probabilmente la *Sonata* per violoncello (anche L. Leo dedicò 6 concerti per violoncello allo stesso duca).

Nel 1734 fu rappresentata l'ultima opera seria di Pergolesi scritta per Napoli, *Adriano in Siria*, con l'intermezzo *Livietta e Tracollo* (in occasione del compleanno della regina di Spagna).

IL CONSERVATORIO DOVE IL COMPOSITORE STUDIÒ



Pochi mesi dopo, all'inizio del 1735, ebbe luogo l'esecuzione romana dell'*Olimpiade* sulla quale si hanno contrastanti resoconti di contemporanei (fra l'altro, di A. M. Grétry e di Ch. De Brosses); dopo la morte di Pergolesi l'opera riportò splendide accoglienze a Venezia con F. Bordoni Hasse (1738).

Dopo un breve servizio (1734) presso il duca Maddaloni a Roma, Pergolesi divenne organista della cappella reale di Napoli. Sembra morisse nel convento dei francescani a Pozzuoli: tale ipotesi si può desumere da un'annotazione apposta dal bibliotecario napoletano G. Sigismondo nel 1753 sul manoscritto di una composizione datata 19 VIII 1735.

Tommaso di Villarosa che, fra i più antichi biografi di Pergolesi, appare assolutamente attendibile, afferma che lo *Stabat Mater* fu la sua ultima opera: sarebbe stata scritta per la nobile confraternita dei Sette dolori di Maria, che allora aveva sede nella chiesa di San Luigi di Palazzo. Anche P. Boyer condivide quest'opinione, ma considera appartenente all'ultimo periodo anche la cantata *Orfeo*, il che non sembra convincente per i motivi stilistici.

Ad ogni modo Pergolesi fu certamente attivo fino all'ultimo e, nonostante la breve vita, raggiunse un alto grado di perfezione stilistica.

L'apprezzamento del suo valore, ancor oggi altissimo, incominciò subito dopo la morte e non soltanto dopo la memorabile ripresa della *Serva padrona* a Parigi nel 1752 (la quale, seguendo la prima rappresentazione parigina del 1746, scatenò la ben nota *Querelle des bouffons*).

La regina Maria Amalia di Napoli ebbe ad esprimersi in modo entusiastico su Pergolesi già nel 1738, chiamandolo un "uomo grande", allorché ordinò una nuova esecuzione della *Serva padrona* e di *Livietta e Tracollo*.

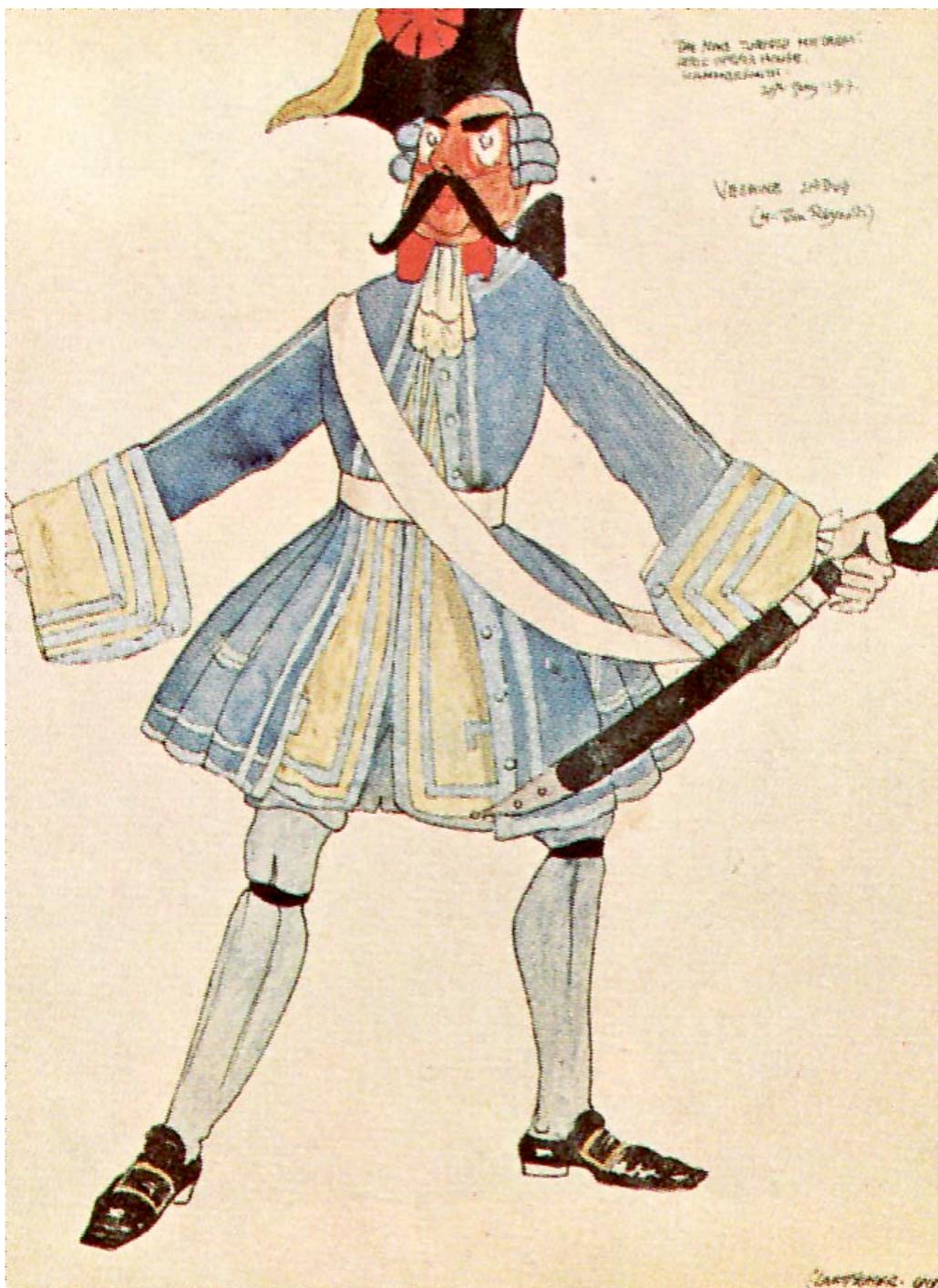
Degno di nota è anche il fatto che assai presto (Napoli 1736 ca.) furono pubblicate a stampa quattro delle sue cantate (2^a ed. 1738) dall'editore G. Bruno.

Ai nostri giorni il neoclassicismo si è impadronito di Pergolesi: lo Stravinski del periodo di mezzo, in *Pulcinella* (Parigi 1920), ha elaborato temi tolti da cantate, da opere, dal *Trio* e da un'aria di Pergolesi (ammesso che siano tutte composizioni autentiche).

Lo studio cronologico della produzione attribuita a Pergolesi deve scartare molte opere non autentiche o assai dubbie, che anche recentemente sono state ristampate sotto il suo nome. Già Ch. Burney e

J. Hawkins lamentavano la leggendaria attribuzione di molti pezzi ed ancor oggi la produzione complessiva di Pergolesi non è affatto accertata in tutti i suoi elementi.

FIGURINO



A complicare le cose si aggiunge il fatto che le composizioni strumentali occupano manifestamente una posizione particolare: essendo componimenti d'occasione, non raggiungono l'altezza stilistica di quelli vocali e per di più la loro autenticità è anche maggiormente discussa. Evitando di addentrarci nei complicati problemi attributivi che hanno originato una vasta letteratura speciale, ci atterremo soltanto alle opere principali di attribuzione indubbia.

Anzitutto colpisce il fatto che Pergolesi non ha creato una netta distinzione tipologica fra i generi dell'opera (seria, semiseria, buffa).

Il processo di maturazione è chiaramente riconoscibile in alcune composizioni del primo periodo: la piccola cantata *Questo è il piano* (intitolata *Ritorno*) del 1731 mostra già la finezza cameristica della linea melodica pergolesiana, mentre gli abbellimenti e la configurazione dei motivi descrivono molto plasticamente la situazione ed un'arietta in tempo "spiritoso" presenta una declamazione concisa e scorrevole.

In particolare, mancano già qui le armonie sovraccariche a sproposito, frequenti in quell'epoca, o i recitativi secchi di taglio convenzionale. Questi inizi del giovane Pergolesi portano un notevole contributo alla psicologia del primo rococò musicale che si ravvisa nella melodia rilevata, unita all'acuta caratterizzazione della situazione nell'accompagnamento (tratto, questo, già "illuministico") e nobilitata dalla mite ed umana espressione complessiva di questo stile buffo, che non esorbita mai dal suo stretto ambito estetico.

Anche lo spontaneo alternarsi delle voci, la concezione polifonica galante, che conserva la massima trasparenza, si trovano già nelle prime composizioni di Pergolesi e sembrano essere la sua più importante conquista, che ebbe immediato riflesso su Mozart.

Con quanta serietà Pergolesi abbia studiato i problemi sonori dimostrano i suoi *Solfeggi* giovanili a 2 e 3 voci. Ma soltanto con *San Guglielmo*, dramma sacro a 5 voci in 3 atti, Pergolesi uscì dalla fase dello studio scolastico.

L'oratorio ha 5 personaggi: Guglielmo (soprano), Bernardo (soprano), un angelo (soprano), un demone (basso) ed il capitano Cuosemo (basso).

Questa prima versione del 1731 è andata perduta: quella raccolta nell'*Opera omnia* affida le parti di Guglielmo e di Bernardo a due tenori. Le arie ed i concertati sono ancora di dimensioni molto ridotte, mentre i recitativi costituiscono l'apporto nuovo pergolesiano più importante di quest'opera, modellati come sono con efficacia e duttilità sull'accento del

discorso parlato.

La sinfonia introduttiva costituisce l'ambiente sonoro con fieri motivi di fanfara. La retorica accentuazione delle parole ammonitrici del "doctor ecclesiae" (San Bernardo), sostenuta da un violino solo obbligato, crea una strana dissociazione della sonorità.

Dal pari, nel dialogo fra l'angelo ed il demone, Pergolesi osa un crudo raffronto delle sonorità, che creano un effetto scenico di rilievo insolito per quel tempo.

FOTO DI SCENA DALL'OPERA **“LO FRATE ‘NNAMORATO”**



Stilisticamente vicina a questo ardito linguaggio degli affetti è la prima opera teatrale di Pergolesi, *Salustia*. È sorprendente quali accenti patetici Pergolesi sappia trovare nell'aria *Per queste amare lacrime*; con logica coerenza, alla fine della sua vita, nel *Dolorosa lacrimosa* dello *Stabat Mater*, si ritrova una figura dolente simile a questa, che egli esalta in un crescendo drammatico e poi riconduce alla pace.

Egli è sempre e soprattutto maestro nel "racquetare" la tensione, riconducendo il motivo, dopo molteplici variazioni, ai suoni originali, a

cupe sonorità quasi romantiche.

L'opera teatrale successiva, *Lo frate 'nnamorato* (1732), gli fruttò il primo successo pubblico. La sicurezza di concezione melodica guadagna nuovo terreno nella spiritosa parodia dell'antica aria dell'opera seria, ma anche il semplice declamato, che Pergolesi sviluppò dagli intermezzi dell'epoca, guadagna in espressione grazie alla dolcezza del fraseggio ed all'inserzione "naturale" di pause.

La *Messa* in re magg., composta fra il primo ed il secondo periodo della sua produzione, s'attiene al tipo di F. Durante (introduzione solenne, concezione fugata, alternarsi di soli con pezzi d'insieme e coro), che pochi anni dopo fu tenuto presente anche da J. S. Bach (*Messa* in si min.). Importante è in Pergolesi l'influenza dell'aria dell'opera buffa nel campo della musica religiosa: l'elemento stilistico del duttile canto solistico fa da efficace contrasto ai brani principali che, a tratti, sono strettamente polifonici (*Christe eleison*, in doppia fuga, con inasprimenti cromatici dell'armonia). Pergolesi usa qui anche una nuda serie di accordi di 6^a (quasi falso bordone), per es. nel *Gratias agimus*.

Al centro della sua produzione sta *La serva padrona*, il cui successo mondiale può riferirsi anche al sobrio impiego dei mezzi sonori: 2 solisti, 1 quartetto d'archi e lo strumento del basso continuo. Inoltre (come ha acutamente rilevato K. Geiringer nel 1925), in tono emotivo sa mantenersi in una rara via di mezzo fra sentimentalismo e passione, cui s'unisce l'umorismo bonario che scava appunto nelle umane debolezze.

Particolarmente raffinata è la mescolanza di autocommiserazione fra l'ironico ed il serio (aria di Serpina, *A Serpina penserete*). Il più alto grado di maturità fu raggiunto da Pergolesi nel salmo *Laudate pueri* (1735, per soprano e coro a 4 e 5 voci), in cui le sonorità sono stratificate responsorialmente, mentre in precedenza Pergolesi aveva preferito la scrittura a doppio coro (antifonale) e non si era servito ancora efficacemente dell'assolo come mezzo di contrasto.

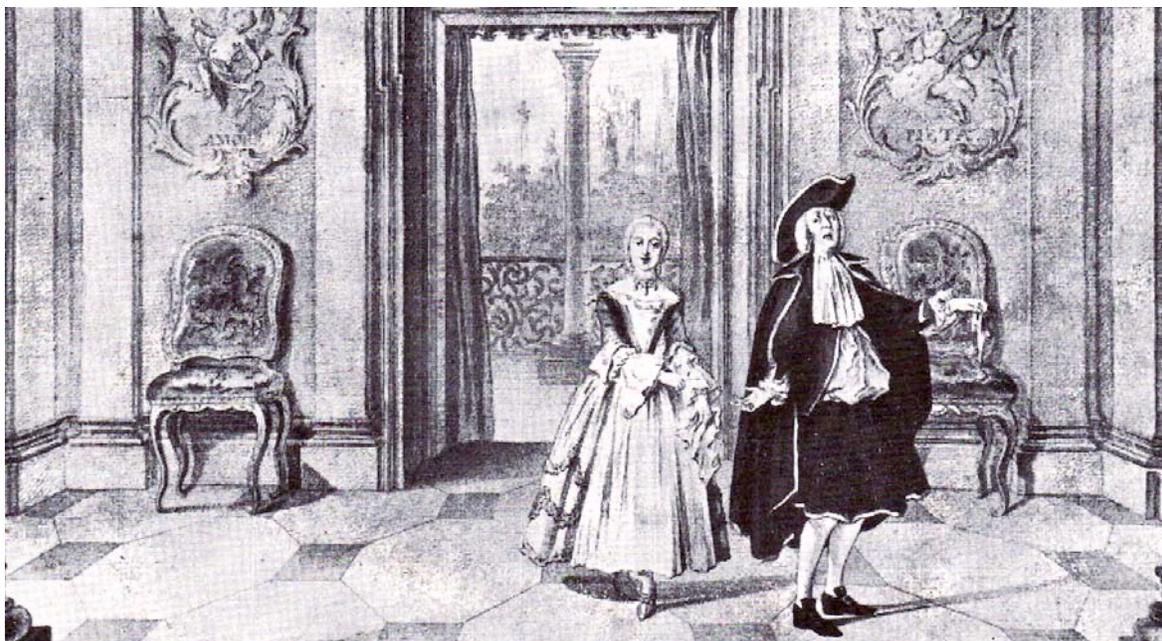
Le due ultime opere serie, *Adriano in Siria* e *L'Olimpiade*, ci portano già ben oltre la cerchia vera e propria della cosiddetta scuola napoletana.

Infatti, l'*Adriano* allarga assai l'apporto strumentale degli intermezzi, anche se il tipo "recitativo secco-aria" è ancora schematicamente seguito.

Quanto oltre Pergolesi abbia saputo arditamente spingersi verso un'espressione intimamente dolorosa, che solamente Mozart e Gluck dovevano propriamente raggiungere, possiamo constatare nell'aria di Sabina *Chi soffre senza pianto* ed in quella di Emirena *Sola mi lasci a*

piangere. Anche il principio del leit-motiv è sorprendentemente anticipato (tema dell'usignolo nell'assolo di oboe dell'atto I).

BOZZETTO DALL'OPERA **"LA SERVA PADRONA"**



L'Olimpiade riportò a Roma scarso successo (gennaio 1735), forse perché quest'opera seria da un lato, esteriormente, nella struttura e nella distribuzione dei caratteri segue strettamente la tradizione, ma quanto all'espressione è profeticamente anticipatrice: come G. H. Handel, che nelle sue ultime composizioni ricercava un tipo intimo di aria, libero dalle figurazioni barocche degli "affetti", così Pergolesi si rivolge qui ad un tipo melodico "intimista", molto dolce, che a ragione fu paragonato al carattere "moderno" delle arie di Bellini e di Spontini.

Non sempre Pergolesi, nella sua tendenza riformatrice, riuscì a raggiungere l'unità stilistica. La commedia *Il Flaminio* arricchisce l'opera semiseria con caratteristiche di quella buffa, osa dunque una fusione di costanti estetiche della storia del melodramma, il che poco si adatta all'argomento antiquato, metastasiano di quest'opera.

Lo *Stabat Mater*, come notò già Tommaso di Villarosa, si rifà alla composizione di A. Scarlatti, sebbene il declamato sia più sciolto, più fluente e mosso. Vicino ad esso è il tardo *Salve Regina* in do min.,

composizione ardita nell'armonia e nella modulazione.

Il soprano ed il basso sono accompagnati dagli archi, mentre insolitamente la composizione è concepita polifonicamente. Vera opera tarda nell'astrattezza delle sue linee, essa spicca assolutamente insolita dal punto di vista stilistico fra le altre (almeno quattro) composizioni sul medesimo testo, che vanno sotto il nome di Pergolesi.

STABAT MATER

Stabat Mater dolorosa - il testo poetico di questa Sequenza composta di venti strofe, ognuna di tre versi e legata a due a due dalla rima, risale al secolo XIII e con tutta probabilità ha una matrice francescana. Una volta era attribuito a Jacopone da Todi, morto nel 1306. Con toccanti parole si dà qui espressione al dolore di Maria alla vista del Figlio Crocefisso ed alla speranza dell'umanità di redimersi per la sofferenza e morte di Cristo.

Durante il secolo XIV, con le loro peregrinazioni i Flagellanti contribuirono notevolmente alla diffusione di questa Sequenza, che divenne così una delle liriche religiose più radicate nella coscienza popolare. Lo *Stabat Mater* era allora cantato isolatamente anche durante la messa, ma solo nel 1727 Benedetto XIII lo introdusse ufficialmente nel Missale Romanum come Sequenza, in connessione con le solennità per i Sette dolori di Maria (il venerdì successivo alla prima domenica di Quaresima o il 15 settembre).

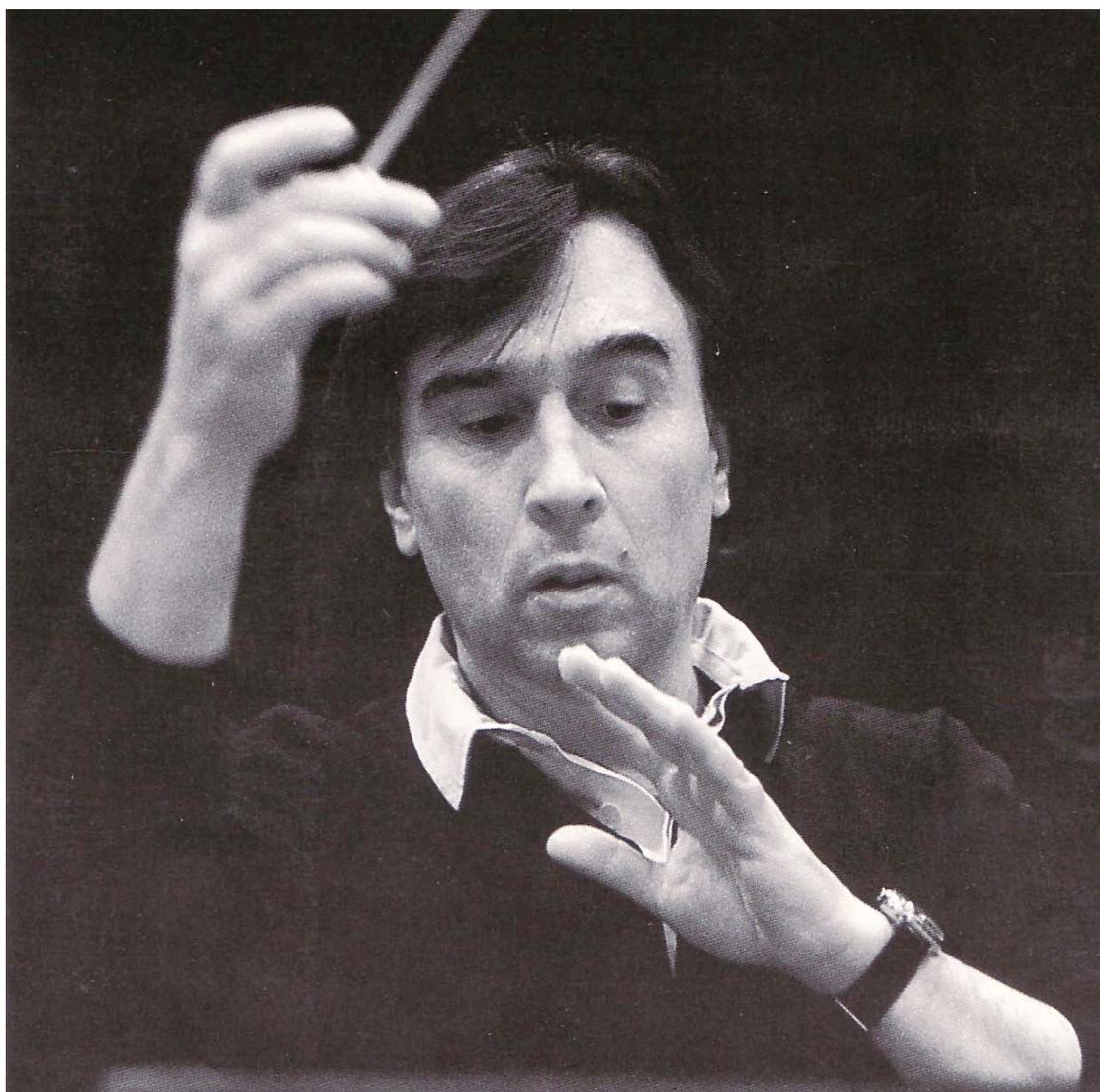
Alla fine del sec. XVI, nel periodo post-tridentino, lo *Stabat Mater* era intanto già stato impiegato come inno nella preghiera delle ore canoniche.

La storia delle composizioni polifoniche sul testo dello *Stabat Mater* si può ripercorrere con relativa chiarezza. Infatti, da una parte i compositori si sono dedicati con una certa regolarità a questo testo sacro, sì che se ne possono contare esempi nelle più disparate epoche stilistiche; d'altra parte il numero complessivo degli *Stabat Mater* è rimasto limitato, e ciò sicuramente anche perché le possibilità d'impiego liturgico o paraliturgico di questo testo non erano troppo ampie a confronto con le Messe ed alcuni salmi.

Le più antiche composizioni polifoniche sullo *Stabat Mater* risalgono al periodo intorno al 1500 (Josquin Desprez, Gaspar van Weerbeke); quindi si va dalle composizioni di Palestrina, Lasso o Aichinger a quelle di

Alessandro Scarlatti, Caldara e Joseph Haydn, a quelle di Schubert, Rossini, Dvorak, Liszt e Verdi fino al secolo XX inoltrato (Poulenc 1950, Penderecki 1962). Ma nella considerazione generale il più famoso degli *Stabat Mater* è quello che il 26enne Pergolesi compose poco prima della morte.

CLAUDIO ABBADO



Giovanni Battista Pergolesi nasceva il 4 gennaio 1710 a Jesi nella provincia di Ancona. Ricevette le prime lezioni di musica nel suo paese natale, e probabilmente poco dopo il 1720 fu mandato a studiare a Napoli presso il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo.

Qui ebbe per maestri anche Gaetano Greco e Francesco Durante.

Nel 1731 iniziava la vera e propria attività compositiva di Pergolesi, che doveva durare solo cinque anni e rimase incentrata soprattutto sulla musica operistica e sacra, scritta esclusivamente per Napoli e Roma.

Di salute debole fin dalla nascita, Pergolesi moriva il 16 marzo 1736 a Pozzuoli. Tra le sue ultime composizioni c'era il *Salve Regina* in do min. ed appunto lo *Stabat Mater*. Tra le opere teatrali di Pergolesi ha una rilevanza particolare l'Intermezzo *La serva padrona*, per essere la prima opera in assoluto del genere buffo.

Quest'Intermezzo fu composto da Pergolesi nel 1733 per essere rappresentato tra gli atti dell'opera seria *Il prigionier superbo*. Lo *Stabat Mater* fu scritto da Pergolesi su incarico della nobile Confraternita dei Cavalieri della Vergine dei Dolori.

La composizione di Pergolesi doveva sostituire lo *Stabat Mater* di Scarlatti, che per tradizione della Confraternita cantava durante le orazioni nei venerdì di Quaresima, ma che intanto era considerato un po' antiquato. Con le sue due voci soliste, con il suo organico strumentale per soli archi e basso continuo Pergolesi seguiva il modello scarlattiano - sicuramente per soddisfare i desideri della Confraternita.

Lo stesso vale per la divisione del testo in una serie di arie e duetti, dove ogni singolo brano è basato su una o più strofe. Inoltre Pergolesi impiegava molti moduli espressivi utilizzati nella musica operistica del suo tempo, ma vi sa fondere chiaramente elementi del tradizionale stile liturgico. In tal modo ha saputo creare brani dal carattere più disparato ed una forma globale musicalmente differenziata, nonostante l'esiguo numero di voci soliste - con poche possibilità di combinazione dunque - e nonostante che il tono dominante del testo rimanga invariato.

Pergolesi dispone di una grande inventiva melodica; contrasti dinamici in ambito ristretto o ripetizioni ad eco di brevi motivi s'incontrano di frequente; ritardi ricchi di tensione e cromatismi - anche in forma di intervalli eccedenti e diminuiti - si trovano accanto a delicati passaggi di terze e seste parallele.

Fra i tratti caratteristici della sua musica vi sono inoltre ritmi lombardi, abbellimenti, cadenze d'inganno e tipiche cadenze intermedie (realizzate

mediante accordi di settima e nona di dominante). E soprattutto molti di questi tratti peculiari, compresa la presentazione del materiale tematico nel preludio orchestrale, si rilevano nello *Stabat Mater*, con i suoi ritardi sovrapposti, o nell'Aria del soprano *Vidit suum dulcem natum*, che contiene il passo di così profonda sensibilità "*dum emisit spiritum*".

CARICATURA DEL COMPOSITORE



Il Duetto *Fac, ut ardeat*, in stile fugato, offre un esempio d'adattamento di tecniche contrappuntistiche, scambio di brani come l'Aria del contralto *Quae moerebat* ed il Duetto *Inflammatum et accensus* sembrano tradire una gestualità di tipo piuttosto operistico.

Sono ben poche le composizioni del genere che abbiano suscitato nel mondo musicale un'entusiastica ammirazione ed al tempo stesso anche una decisa disapprovazione.

Già Padre Martini ne criticava il carattere, a suo giudizio troppo teatrale e laico; altri muovevano appunti al modo di trattare il testo o alla concezione formale.

Gli innumerevoli ammiratori invece scorgevano nello *Stabat Mater* l'ideale del nuovo, "sensitivo" stile sacro. La critica odierna considera questo *Stabat Mater*, con la sua affascinante fusione di antico e nuovo, con le sue flessuose melodie e la sua fervente sensibilità, come uno degli esempi più caratteristici dello stile musicale napoletano.