

# Appunti sulle cantate di Pergolesi

ANNA LAURA BELLINA

Una delle prime attestazioni del termine «cantata» compare nella «pastorale fatta per calendimaggio in Siena» nel 1589, in occasione delle nozze tra Virginia de Medici e Cesare d'Este, duca di Modena. Il lemma rispunta nella *Tancia* (I, 3), una «commedia rusticale» in ottava rima, pubblicata a Firenze nel 1611 da Michelangelo Buonarroti il giovane, pronipote del celebre omonimo. In questi casi la parola non definisce un genere ma indica semplicemente un pezzo vocale, contrapposto alla sonata, oppure una breve sezione canora inserita in una *pièce* tutta in versi ma recitata parlando. Il titolo della raccolta *Cantade ed arie* di Alessandro Grandi, stampata a Venezia nel 1620, suggerisce una distinzione tra le due forme. Infatti, accanto al brano strofico, durante il primo '600 il componimento può essere musicato in stile recitativo o più liberamente come un arioso.

La destinazione cameristica e aristocratica del genere in erba, che ha già un nome senza avere ancora trovato una forma stabile, determina una fioritura soprattutto in quelle città italiane in cui numerose famiglie altolocate competono fra loro per il lusso dei festeggiamenti privati: in particolare Venezia, Roma e Napoli, dove la produzione si diffonde soprattutto grazie alle raccolte per i collezionisti o per gli interpreti. Un notevole contributo allo sviluppo della cantata romana si deve a Stradella fra i musicisti, nonché, fra i committenti, a Pietro Ottoboni e a Benedetto Pamphilj, entrambi cardinali, poeti e mecenati. Com'è noto, alcuni intellettuali legati alla cerchia di Cristina di Svezia, la regina luterana convertita al cattolicesimo e trasferitasi nell'urbe dove teneva una specie di corte, nel 1690 fondano l'accademia dell'Arcadia, a cui aderiscono fra gli altri Ottoboni e Pamphilj, senza contare Alessandro Scarlatti, autore di circa 600 componimenti di questo tipo.

Certamente la cantata a voce sola non sfugge al riordino dei generi poetico-musicali promosso dalla neonata accademia. Via via si definiscono i testi, per esempio grazie alla produzione di librettisti come Carlo Maria Maggi, arcade fin dalla prima ora, che predilige gli argomenti amorosi rispetto a quelli tratti dalla mitologia o dalla storia, e di teorici fra cui Giovanni Mario Crescimbeni che, oltre a distinguere nettamente il profano dal sacro o dallo spirituale, nell'*Istoria della volgar poesia*, uscita a Roma nel 1698 ma più volte riveduta e ristampata, definisce con precisione il nuovo oggetto letterario, composto da un'alternanza di versi sciolti o liberamente rimati, interrotti dalla forma chiusa e strofica.

Il componimento, strettamente legato alla nascita e allo sviluppo del basso continuo ossia della monodia accompagnata e perciò del dramma per musica, mentre si diffonde e cresce il consumo operistico, assume l'aspetto di una scena complessa. Al recitativo, in endecasillabi e settenari, spetta la narrazione degli eventi, mentre al pezzo chiuso compete l'esibizione degli «affetti», ossia delle passioni del personaggio. A questo schema di massima, in cui diverge progressivamente la forbice fra il declamato sillabico e il canto spiegato con la ripresa (in forma ABA), si attengono fra gli altri Giovanni Bononcini, Antonio Vivaldi, Händel e Benedetto Marcello. Ma il grande legislatore è Pietro Metastasio, che scrive più di 30 cantate a voce sola, di cui una ventina

rispondono alla sequenza recitativo-aria-recitativo-aria (RARA), mentre le altre adottano la forma aria-recitativo-aria (ARA). Questi brevi esercizi poetici, pubblicati anche a Londra nel 1735 con l'intonazione di Porpora, presentano una galleria di pastori in ambasce a causa di partenze, ritorni, abbandoni e amori non corrisposti.

Secondo Francesco Saverio Quadrio, che pubblica un monumentale trattato dal 1739 al 1752, lo schema ARA, meno frequente e più difficile da realizzare con successo, dipende da molte variabili fra cui la pigrizia del compositore, che non intende mettere in musica le lungaggini del recitativo, e la noia degli spettatori che si stufano di starlo a sentire. Cominciare col declamato è «più naturale» perché fornisce la «spiegazione dell'argomento». Ma l'arietta d'apertura, se adeguatamente «affettuosa», rende l'*incipit* del componimento simile a una vibrata esclamazione che introduce, come dice Orazio, *in medias res*. Comunque i due pezzi chiusi devono essere diversi per qualità, quantità e «numero dei versi» ovvero metro, altrimenti «gli ascoltanti se n'andrebbero prima del tempo per gli fatti loro», piantando in asso l'interprete nel giro di pochi minuti.<sup>1</sup> Oltre a queste regole, il genere deve tener conto delle possibilità vocali dell'esecutore. Infatti, in una celebre lettera del 14 febbraio 1755, indirizzata a Ranieri Calzabigi che aveva sottoposto al suo giudizio un'interminabile cantata, il poeta cesareo afferma:

La forma del componimento che avete scelta non può ridursi che alla categoria delle cantate a voce sola. Or una cantata di questa specie con quattro ariette non si può eseguire, perché non v'è musico d'organo così instancabile che possa cantar senza interruzione quattro ariette e tanto recitativo; e una cantata che non può cantarsi non è men reprobabile d'una tragedia che non possa essere rappresentata. Se ne toglieste la prima e la terza arietta e restringeste l'ultimo recitativo, il componimento avrebbe la sua regolare estensione [ossia RARA].<sup>2</sup>

Le cantate a voce sola di Pergolesi, all'epoca morto e sepolto, rispondono perfettamente a queste raccomandazioni, formulate quando il genere si era ormai consolidato e aveva raggiunto un assetto regolare da tempo. Benché circa quindici componimenti siano stati etichettati col nome illustre del compositore marchigiano, forse per ragioni promozionali, al giorno d'oggi soltanto sei, attestati da due stampe e da un centinaio di copie manoscritte, sono riconosciuti come suoi con ragionevole certezza. Invece resta aperto il difficile problema dell'attribuzione dei testi.

*Questo è il piano e questo è il rio ovvero Il ritorno* per contralto, archi e continuo, conservato da un manoscritto autografo databile al 1731, segue lo schema ARA e costituisce una delle prime testimonianze pergolesiane tramandate ai posteri. Nel brano di apertura, un *Largo* binario, il solista ricorda le delizie passate, le vezzose «ghirlandette» e i serti di fiori con cui gli amanti s'incoronavano a vicenda. Dal recitativo che segue, accompagnato dall'intero *ensemble* strumentale, si apprende il motivo della separazione. La sospettosa Nice è avvelenata da un'insana gelosia che l'allontana dallo sconsolato pastore il quale, nel pezzo conclusivo ternario *Presto e spiritoso*, ribadisce che la ninfa è stata e resta il suo primo e unico amore.

*Dalla città vicino* per soprano, archi e continuo, secondo lo schema RARA si apre con una decina di versi sciolti, destinati al recitativo sostenuto dal solo basso continuo. Il breve declamato narra in terza persona che il «mesto» Fileno si trova sull'«amata riviera» di Mergellina, ai piedi del «colle ameno» ossia di Posillipo, il cui toponimo, in greco Pausylipon, significa 'pausa al dolore'. Ed

---

<sup>1</sup> FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Agnelli, 1741, II, 3, 2, pp. 336-337.

<sup>2</sup> PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1951, III, p. 987.

è questa la tregua che invoca dall'aggraziata natura l'infelice pastore nell'aria successiva, in ottonari farciti dalle rime al mezzo, così come nel recitativo seguente, in cui non si fa mancare proprio nulla del solito armamentario arcadico, dal «verde prato» ai «liquefatti argenti» dell'onda che mormora con discrezione. Fortunatamente nel brano anisometrico di chiusura, costruito in decasillabi e in ottonari, la brezza marina, temprando l'ardore del clima, porge un sollievo alle sue pene. A differenza di quanto accade nel *Ritorno*, dove i pezzi chiusi divergono per la struttura ma sono entrambi in ottonari e in mi bemolle maggiore, qui l'*Andante* in tre ottavi, con frequenti sincopi e diminuzioni in ritmo lombardo, contrasta con lo *Spiritoso* binario per il metro, per la tonalità d'impianto e per la forma, estesa nel primo caso e più concisa nel secondo.

Dopo la morte dell'autore, escono a stampa due raccolte di componimenti pergolesiani per voce sola, a quanto sembra fra i primi di questo genere pubblicati in area partenopea. Una silloge contiene le *Cantate quattro*, dedicate nel 1738 da Gioacchino Bruno, contrabbasso nella Cappella Reale di Napoli, a James Francis Fitzjames Stuart, duca di Berwick, di Liria y Xérica, ambasciatore di Spagna in varie corti d'Europa: a San Pietroburgo dal 1726 al 1730, a Vienna dal 1730 al 1733 e a Napoli dal 1734 fino alla morte, avvenuta proprio nel 1738. L'altra edizione, curata sempre da Bruno ma non databile, tramanda le stesse *Quattro cantate da camera, la prima per cimbalo e tre con varii recitativi, violini e violetta obbligata, opera seconda [...] per divertimento a' dilettanti di musica*.

Fra queste cantate «la prima per [soprano e] cimbalo», *Dalsigre, ah! mia Dalsigre* ovvero *La lontananza*, si rivolge a una pastorella dal nome inusitato che ha il pregio di rimare con «tigre» e di produrre una vaga assonanza coi più consueti Dalinda, Dalisa o Delmita. Nel recitativo di apertura le selve, già teatro di affetti «appassionati» benché «onesti», *ça va sans dire*, sono pregate di recare un messaggio alla ninfa perché ritorni fra i boschi. Durante la prima aria, un *Andante* binario, il tastierista è impegnato in un accompagnamento frenetico e concertante, scandito dalle quartine di semicrome. Dalla seconda sezione declamata si apprende che la misteriosa Dalsigre, un «canoro cigno» e quindi forse una virtuosa, ha lasciato il «rustico soggiorno» per cedere alle lusinghe di «pompe» cittadine non precisate. Il pezzo conclusivo, che presenta un *Largo* centrale molto ambiguo dal punto di vista tonale e contrastante col *Presto* dell'anisometrica parte A in endecasillabi e settenari, chiama in causa la topica «tortorella» che svolazza qua e là, come nel dramma per musica, in cerca della «compagna» smarrita. Di questo componimento esiste fra l'altro una variante londinese indirizzata a una certa Nigella, ossia Nerina, un nome arcadico più plausibile di Dalsigre, protagonista per esempio della prima opera di Giuseppe Bonno, intitolata *Nigella e Nise* e rappresentata a Napoli nel 1732.

*Chi non ode e chi non vede* ovvero *Il segreto tormento* per soprano, archi e continuo, pur adottando lo schema ARA, sembra la più complessa fra le cantate di Pergolesi fin qui elencate. Al primo pezzo chiuso, un *Tempo giusto* in quattro, segue il recitativo di mezzo, in cui l'innamorato pastore, accompagnato dal solo cembalo, spende una quindicina di versi per lamentare la crudeltà della bella Nice che ride di lui con sovrano disprezzo. Il secondo brano, molto più elaborato, è diviso in varie sezioni antitetiche fra loro: un breve *Largo* binario che utilizza una terzina di ottonari; un lungo recitativo con gli archi, in endecasillabi molto rimati interrotti da un solo settenario; un *Presto* saltellante che impiega una sestina di quinari nella sezione A, con un *Larghetto* nella parte B. Naturalmente l'esibizione finisce con la ripresa di A, il tutto per un totale di 230 battute.

Sarà forse dovuta a questa articolazione complessa la fortuna che arride al *Segreto tormento*, a quanto pare ben poco nascosto e piuttosto esibito se regge così bene la scena. Fra le

tante riprese, merita una citazione quella avvenuta durante i *Concerts of ancient music* a Londra nel 1791, nell'esecuzione di «madame Mara» ossia di Gertrud Elisabeth Schmeling, moglie di Johann Baptist Mara, un violoncellista eccellente ma scapestrato. Reduce dai successi di Berlino, Vienna, Monaco e Parigi, nel 1784 il celebre soprano aveva raggiunto la capitale britannica, dove allora si trovava all'apice della carriera con un repertorio che comprendeva, oltre a Pergolesi, anche Purcell, Händel, Geminiani e Jommelli, già percepiti come oggetti d'antiquariato.

Dal recitativo secco iniziale di *Luce degli occhi miei, Filli adorata* ovvero *L'addio* per soprano, archi e continuo, si apprende che la ninfa partirà per mare sfidando il pericolo dell'«infido elemento». Il povero Mirtillo, che porta un nome consacrato nel 1590 dal *Pastor fido* di Guarini, non si dà pace durante la prima aria in ottonari, un *Andante moderato* seguito da un brevissimo *Largo assai* nella transizione fra la parte B e la ripresa di A, ma si conforta nel recitativo, auspicando un veloce ritorno, e nel secondo pezzo chiuso, un *Allegretto* binario dalla vivace tavolozza metrica, e dunque ritmica, intessuta di settenari sdruciolli, tronchi e piani, che lascia intravedere la possibilità del lieto fine, purché Filli si conservi fedele.

L'ultima delle *Cantate quattro* curate da Gioacchino Bruno, *Nel chiuso centro ove ogni luce assonna* per soprano, archi e continuo, s'ispira alla favola di Orfeo. Dopo un intenso recitativo strumentato che narra in terza persona l'arrivo dell'eroe alle soglie dell'Ade, l'aria dall'andamento *Amoroso* impiega frequenti e patetiche ripetizioni di brevi frammenti poetici: «E dove, e dove sei», «Cor mio», «Mia vita» e simili. L'impegno del testo, mitologico e non languidamente pastorale, emerge ancor più nel declamato seguente, intessuto di robuste reminiscenze letterarie fra cui la serpe che striscia in mezzo alle spine, la tigre delle selve ircane e le belve del deserto, eterni simboli di ferocia. Orfeo si rivolge alla «pallida amica turba» di coloro che vissero e morirono per amore: Evadne che si getta sulla pira funebre del superbo marito Capaneo, fulminato da Zeus; Fedra, suicida a causa della passione per il figliastro Ippolito; la «prole d'Acasto» ossia Laodamia che ottiene dagli dei impietositi di rivedere l'ombra dello sposo, caduto sotto le mura di Troia, e decide di seguirlo agli inferi. Dopo tanto sfoggio di sapienza, nella parte A del brano finale, un *Presto* in quinari sdruciolli, piani e tronchi, il protagonista valuta due possibilità: il riscatto dell'amata Euridice, esposto da una frase veloce e brillante, oppure la morte sulle rive del tetro Acheronte, musicata con valori lunghi e intessuta di aspre dissonanze.

La fortunatissima cantata, databile prima dell'autunno 1735 e tramandata, oltre che dalle stampe, da una cinquantina di manoscritti, alcuni con la variante *Nel chiuso cerchio*, potrebbe essere stata commissionata dallo stesso Fitzjames Stuart per comando di Maria Barbara di Braganza, allieva di Domenico Scarlatti e futura regina di Spagna.<sup>3</sup>

Fra le caratteristiche peculiari delle cantate pergolesiane, l'ascoltatore percepisce nettamente l'uso del cromatismo e della dissonanza, tortuoso e disinvolto per l'epoca, soprattutto nella sezione B. Ma d'altra parte questi componimenti a voce sola devono rispondere – e non può essere diversamente – allo *standard* della produzione coeva. Infatti dal punto di vista testuale prevalgono gli argomenti amorosi e pastorali rispetto a quello mitologico, le strofe isometriche, generalmente costruite in ottonari o in settenari, e lo schema RARA impiegato in quattro casi su sei. Per le arie, tutte ovviamente con da capo, oltre alla frequente prolessi della melodia durante l'introduzione strumentale e all'uso del relativo minore nella parte centrale, la forma AA'A''BAA'A'' compare di frequente nel primo pezzo, mentre il secondo, vivace e «spiritoso» qualunque sia lo stato d'animo di ninfe e pastori, segue l'imperativo oraziano di *festinare ad eventum* e adotta la

---

<sup>3</sup> HUBERT E. BECKWITH, *Observations on the transmission of Pergolesi's chamber cantatas*, in «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies» 2, a cura di Francesco Degradà, Firenze, La Nuova Italia, 1988, pp. 116-127.

struttura AA'BAA'. La *varietas* e l'antitesi regnano sovrane con l'alternanza di recitativo secco e accompagnato, largo e presto, stile patetico e scintillante. In ogni caso la scrittura melismatica, virtuosistica e difficile, checché ne dica il curatore Gioacchino Bruno, sembra destinata ai professionisti o tutt'al più ai dilettanti molto esperti.

Una curiosità sulla fortuna delle cantate pergolesiane in *youtube*. Si possono ascoltare *Se nel dir son menzognero* e *Se mai potessi credere* nell'interpretazione di Gloria Banditelli, pezzi brillanti e conclusivi tratti rispettivamente da *Questo è il piano e questo è il rio* e da *Luce degli occhi miei, Filli adorata*. Ma la parte del leone spetta al potere persuasivo di Orfeo. *Nel chiuso centro* [o *cerchio* che sia] *ove ogni luce assonna* è reperibile per intero, senza contare un paio d'incisioni del recitativo iniziale e della prima aria *Euridice, e dove sei*.