

L'Adriano di Pergolesi: una moderna, borghese, "commedia di caratteri"

Lorenzo Mattei

Cosa piaceva al pubblico del primo Settecento in un'opera seria? e che cosa permetteva di decretare la caduta o il successo d'un allestimento? Per chi applaudiva un grande divo canoro era importante che a scrivere le musiche fosse stato un maestro piuttosto che un altro? È legittimo parlare di *stile* per quel «grandioso artigianato collettivo»¹ che fu l'opera napoletana del XVIII secolo, dove gli atteggiamenti compositivi degli operisti erano fortemente condizionati dal cast e dalle istanze del sistema produttivo? La sintetica lettura dell'*Adriano in Siria* pergolesiano che qui si propone sottende tali interrogativi.

Come per tante altre opere coeve, anche per questa di Pergolesi si è in possesso di attestazioni discordi intorno all'effettiva ricezione: in un documento della Segreteria della Casa Reale si afferma che l'opera non ebbe un felice incontro.² Anche per Lelio Carafa marchese di Arienzo, patrocinatore di quell'evento con cui s'omaggiava il genetliaco della regina di Spagna Elisabetta Farnese, l'esito della serata aveva deluso le aspettative; ma dal diciassettenne Carlo di Borbone, appena insediatosi sul trono napoletano dopo il vicereame austriaco, *Adriano* fu giudicato «asez bon».³ Imma Ascione, dopo aver passato al vaglio le lettere del re analizzandone i giudizi estetici, ritiene significativo il laconico commento e ipotizza un apprezzamento riservato alle «*novità* introdotte dal grande musicista», invise al retrivo orizzonte d'attesa della corte e del conte Santisteban, educatore del giovane regnante.⁴ Quali «*innovazioni*»⁵ palesava questo melodramma?

Può suonare paradossale, ma la vera novità era il Metastasio. Dopo dieci anni esatti dalla *Didone abbandonata* (1724), solo nove dei quarantadue libretti intonati per il teatro di San Bartolomeo erano metastasiani (con musiche di Araja Hasse Leo Mancini Sarro Vinci). A ridosso della nomina del Trapassi a poeta cesareo si era sviluppato un progetto d'importazione sul suolo partenopeo dei suoi titoli applauditi a Roma, e di quelli approntati per la corte di Vienna (ma si rimisero in scena anche i testi di Zeno e Pariati): l'opera di Pergolesi seguiva quelle di Leo (*Demetrio* 1732 e *Nitocri* 1733), Hasse (*Issipile* 1732 e *Caio Fabricio* 1733), Conti (*Caio Marzio Coriolano* 1734) e precedeva l'ultimo libretto di provenienza viennese, il *Demofonte* musicato nel

¹ Mutuo l'espressione da NINO PIRROTTA, *Metastasio e i teatri romani*, in *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio, 1987, p. 307. Per un inquadramento generale dell'opera seria settecentesca a Napoli sia lecito il rimando a LORENZO MATTEI, *La scena napoletana e il contesto europeo: l'opera seria*, in *Storia della musica e dello Spettacolo a Napoli*, vol. II: *Il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2009, pp. 75-138.

² Cfr. GIUSEPPE RADICIOTTI, *G.B. Pergolesi. Vita, opere ed influenza su l'arte*, Roma, Edizione "Musica", 1910, p. 35: «la opera de su composicion, que se hiro aqui el anno pasado, nohubien musicho encontrado» (Archivio di Stato di Napoli, Segreteria della Casa Reale, Teatri Fasc. I 1734-38).

³ Si veda il saggio di IMMA ASCIONE, *Un contributo alla storia della fortuna di Pergolesi: il giudizio di Carlo di Borbone sull'Adriano in Siria*, in «Studi Pergolesiani» 5 (2006), pp. 55-70. Le ricerche della Ascione dimostrano che se vi fu ostracismo nei confronti di Pergolesi esso non è da imputare a motivazioni d'ordine politico connesse ai trascorsi 'austriacanti' dei protettori del giovane operista (principe di Stigliano, duca di Maddaloni, marchese di Arienzo)

⁴ Ivi, p. 62. Mio il corsivo.

⁵ Ibidem.

1735 a più mani (Sarro, Mancini e Leo). Il ventiquattrenne operista si trovò dunque a intonare *Adriano in Siria* nel momento preciso in cui sia motivazioni d'ordine politico, sia ragioni di assonanza teatrale fra la tradizione partenopea e il "dramma per musica" del Trapassi – logocentrico eppure sempre attento a legare l'espressione verbale all'azione scenica⁶ – crearono quel «tutto Metastasio»⁷ che giustificò l'identificazione tra "opera napoletana" e "opera metastasiana" (il tempio di questo nuovo culto sarà il San Carlo, dove tutte le opere del Metastasio verranno inscenate senza interruzione dal 1737 al 1780).

La diversità drammaturgica e versificatoria che separa i libretti della *Salustia* e del *Prigionier superbo* da quelli di *Adriano in Siria* e *Olimpiade* determinò un mutamento di scrittura in Pergolesi? O fu invece decisivo l'incontro con il celebre Caffarelli (interprete di Farnaspe) che, ad onta del nascente mito metastasiano, pretese arie sostitutive e opportune riscritture? *Sul mio corso ben qual sia* (I,5) rappresentava il *clou* del I atto, spasmodicamente atteso dal pubblico napoletano – l'introduzione orchestrale era molto estesa per dilazionare *ad hoc* l'attacco canoro del divo – che ascoltava per la seconda volta l'arte di Gaetano Majorano (la prima occasione si era offerta la sera del 4 luglio di quell'anno con il *Castello d'Atlante* di Leonardo Leo).⁸ Il condizionamento dell'interprete sull'operista raggiungeva qui l'acme: la necessità di esaltare la strabiliante tecnica dell'evirato cantore attraverso una sorta di campionario belcantistico – esplicito nel "canto di sbalzo", nelle rapide figurazioni in semicrome, nei mordenti, nella "messa di voce"⁹ su tessitura sovracuta, nelle catene di trilli – non avrebbe permesso di dare corpo sonoro al contenuto testuale (l'ipotizzato gioco di sguardi tra Emirena e Farnaspe) differenziando il nucleo semantico dei primi due versi (il «potere» di Emirena) da quello dei successivi due (l'indebolirsi della «costanza» di Farnaspe). Il dualismo espressivo delle "arie di due caratteri" era certo apprezzato da Caffarelli, ma fu ritenuto inadeguato per il "numero" d'esordio in *Adriano*; il cantante la penserà diversamente l'anno successivo interpretando Timante in *Demofonte*: nella sua prima aria *Sperai vicino il lido* la netta articolazione tra proposizione principale e avversativa¹⁰

⁶ *Commedeja* e dramma per musica a Napoli seguono un «comune asse culturale e di costume» e Metastasio fonda la sua scrittura scenica su una sintesi dei due fenomeni teatrali, resa evidente «nella cura con cui predispone le didascalie, musicali scenografiche e prossemiche, e nella capacità di creare situazioni e pause liriche in rapporto alle effettive qualità del cantante» (cfr. ROSY CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a "virtuoso di poesia"*, Roma, Aracne, 1998, pp. 128-129).

⁷ Cfr. GIOVANNI MORELLI, *Castrati, primedonne e Metastasio nel felicissimo giorno del nome di Carlo*, in *Il teatro di San Carlo 1737-1987*, Napoli, Electa, 1987, p. 38.

⁸ Nella versione primigenia dell'*Adriano* l'ingresso canoro di Farnaspe era precoce (I,2 con l'aria *Già presso al termine*) e Caffarelli ne pretese una dilazione verso il cuore dell'atto, più consona, secondo le "convenienze teatrali", al suo rango d'interprete. Su Caffarelli cfr. JEAN GRUNDY FANELLI, *A Sweet Bird of Youth: Caffarelli in Pistoia*, in «Early Music» 27, 1 (february 1999), p. 55; DANIEL HEARTZ, *Caffarelli's Caprices*, in *Music observed: studies in memory of William C. Holmes* a cura di Colleen Reardon and Susan Parisi, Warren, Michigan, Harmonie Park Press, 2004, pp. 195-207; HUBERT ORTKEMPER, *Caffarelli. Das Leben des Kastraten Gaetano Majorano, genannt Caffarelli*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel-Verlag, 2000; S. UNSER, *Der Kastrat und seine Männlichkeit: Gesangskastraten im 17. und 18. Jahrhundert*, Hamburg, Diplomica Verlag, 2009, pp. 35, 59, 78.

⁹ Il termine "canto di sbalzo" è riferito a una linea melodica della voce che si muove per ampi intervalli dal registro acuto a quello grave e viceversa; con "messa di voce" si indica l'emissione di una nota tenuta a lungo dal cantante interessata da un percorso parabolico della sua intensità: dal *piano* si cresce fino al *forte* per tornare infine di nuovo al *piano*.

¹⁰ Questo il testo del primo tetrastico: «Sperai vicino il lido / credei calmato il vento; / ma trasportar mi sento / fra le tempeste ancor». Per la consultazione in rete dei testi metastasiani segnalo l'ottimo sito www.progettometastasio.it. La musica di *Demofonte*, il cui primo atto fu confezionato da Sarro, è visualizzabile nei contenuti digitali del sito

giustificava l'accostamento di un *Larghetto* patetico («calmato il vento») e di un *Allegro* pirotecnico («tempeste»).

Le strategie compositive di Pergolesi erano imbrigliate anche per le altre due arie da destinare a Caffarelli. *Lieto così talvolta* (I,16) e *Torbido in volto e nero* (II,9)¹¹ conferivano ulteriore risalto al Majorano chiudendo gli atti rispettivamente nella fascinazione dell'agone concertante tra oboe vs voce (consono alla metafora dell'usignolo in gabbia) e nella suggestione di una grandiosa "aria di tempesta" (più tardi riciclata, in compagnia di altre quattro, nell'*Olimpiade*).¹² L'aria con strumento concertante, di norma collocata nelle zone terminali degli atti, era deputata a mostrare l'altra faccia del virtuoso, ovvero la sua capacità di commuovere l'uditorio¹³ pur senza rinunciare all'esibizione vocale (fin dal debutto sulle scene con *Il Valdemaro* di Sarro nel 1726, Caffarelli aveva preteso un brano con strumento obbligato: la tromba, nell'aria *Un cor che ben ama*). Pergolesi dunque si attenne a una tipologia ben consolidata individuando in Porpora (maestro di Caffarelli) un modello di scrittura: non è un caso se tra l'aria di quest'ultimo, *Parto, ti lascio o cara dal Germanico in Germania* (II,8) e *Lieto così talvolta* si notino forti affinità sul piano del rapporto voce-orchestra e per quanto concerne la gestione dei segmenti concertanti. In *Torbido in volto e nero* Pergolesi si mostrava ancor più tradizionale: ossequiava infatti i parametri dell'aria "di tempesta" – una tipologia, cristallizzatasi intorno agli anni '20 del Settecento, rivolta all'esibizione di una vocalità modellata su figurazioni para-violinistiche e poco adatta alla «sperimentazione strutturale e costruttiva»¹⁴ – mediante il ricorso alla strumentazione sontuosa,¹⁵ al chiaroscuro dinamico, al connubio, nella voce, tra scrittura fiorita di conio strumentale e intonazione sillabica. Tra quest'aria e *Fra l'orror delle tempeste* (dal *Siroe* di Hasse del 1733, dove Medarse era impersonato sempre dal Caffarelli), entrambe accomunate da un identico formulario retorico, non si pone alcuna differenza stilistica. Pergolesi quindi nei momenti canori più attesi dal pubblico del 25 ottobre 1734 esibiva un tasso di *novità* di certo alto rispetto a Caldara, ma nullo a confronto di quanto, almeno dal 1727 in avanti, avevano già fatto Porpora, Vinci, Leo e Hasse.¹⁶

www.internetculturale.it, che contiene anche le partiture di tutte le opere qui citate, compresa quella dell'*Adriano in Siria*.

¹¹ Il testo, adespoto, di quest'aria si ritroverà in due opere di Hasse: il *Demetrio*, Venezia 1740 (aria di Cleonice sc. III,3); solo il primo verso è proposto invece nel *Siroe* dato a Parma nel 1742 (II,12) cfr. ROLAND DIETER SCHMIDT-HENSEL, «La musica è del signor Hasse». *Johann Adolph Hasses 'Opere serie' der Jahre 1730 bis 1745*, Göttingen V&R Unipress, 2009, p. 303.

¹² Sul problema del trasferimento delle arie e della loro ricontestualizzazione drammatica rimando a RENATO DI BENEDETTO, *Dal Metastasio a Pergolesi e ritorno: divagazioni intertestuali fra l'«Adriano in Siria» e «L'Olimpiade»*, in «Il Saggiatore Musicale» II (1995), pp. 259-296; ID., *Pergolesi e il Metastasio: trapianti, trasferimenti, parodie dall'«Adriano in Siria» all'«Olimpiade»*, in *Il Melodramma di Pietro Metastasio*, a cura di Elena Sala di Felice e Rossana Caira Lumetti, Roma, Aracne, 2001, pp. 457-466.

¹³ Caffarelli si prestava anche ad interpretare recitativi accompagnati che non sfociavano in un'aria, nei quali poteva dar prova di doti attoriali prima ancora che vocali: un esempio significativo è dato dalla scena III,6 di *Germanico in Germania* di Porpora.

¹⁴ Cfr. CESARE FERTONANI, «Vo solcando un mar crudele». *Per una tipologia dell'aria di tempesta nel primo Settecento*, in «Musica e Storia» V (1997), pp. 67-110: 76.

¹⁵ L'orchestra divisa in due gruppi (due "cori" a quattro parti di archi con l'aggiunta della coppia di corni per il secondo gruppo), atti a un suggestivo gioco stereofonico, era una soluzione inedita (più frequentata semmai in ambito oratoriale) ma il cui fine – l'opulenza timbrica – rientrava appieno fra i tratti di quel sottogenere di aria.

¹⁶ L'allineamento allo standard compositivo esibito da Pergolesi nelle arie scritte per Caffarelli si rinviene anche in quelle destinate a Francesco Tolve (*Osroa*) e a Margherita Chimenti (*Aquilio*) che qui, per ragioni di spazio, non si prendono in esame.

Se è vero che resta ben percepibile la presenza di una *koiné* condivisa dagli autori che si trovarono a comporre per la nuova generazione dei “cantanti-rosignoli”,¹⁷ è anche vero che «molte delle arie di Pergolesi sono scritte con un entusiasmo dietro al quale c’è qualcosa di più di un paio di cantanti vanitosi e ansiosi di sfoggiare la loro tecnica [...] Pergolesi è un compositore che deve aver auscultato la lingua con orecchio musicale, riflettendoci sopra. Alla stessa stregua egli dev’essersi calato nei versi di Metastasio».¹⁸ Il giovane e talentuoso operista – che, lo si ricordi, Domenico Sarro,¹⁹ “boss” della musica napoletana, riteneva il suo unico degno erede – nell’*Adriano* presenta alcuni tratti che si lasciano leggere come precipui della sua melodrammaturgia: l’intelligente riconfigurazione del testo poetico attuata in partitura, l’adesione consapevole della gestualità musicale all’attività psichica dei personaggi (in particolare quelli femminili) e soprattutto l’insondabile mistura di esuberanza (veicolata dall’irrequietezza del ritmo e dalla varietà combinatoria di cellule e motivi)²⁰ e malinconia (derivante dal languore delle seste napoletane²¹ e dai frequenti giochi di trascolorazione tra tono minore e maggiore) che sostanzia il nucleo concettuale del dramma da musicare, qui racchiuso proprio nello scontro tra debolezza (*furor* erotico, anteposizione delle passioni individuali) ed eroismo (dominio di sé, abnegazione a vantaggio della collettività). Il principe Farnaspe fin da subito (I,1) si svela all’imperatore romano come un innamorato bramoso di riavere la sua promessa sposa: «Forse t’offende / La *debolezza* mia. Tanta virtude / Da me pretendi invano». Sabina (I,11), da aristocratica romana quale è, tenta invece di non esternare il dolore che prova nel vedersi non più corrisposta da Adriano: «Io piango! Ah no, la *debolezza* mia / Palese almen non sia». Nella scena seguente (I,12) il re dei Parti Osroa alla fine del suo tormentato monologo – che dà luogo all’unico recitativo accompagnato dell’opera – recupera coscienza del suo amore di padre verso Emirena ma maledice i numi per avergli lasciato soltanto quei «*deboli* affetti»; nella scena II,10 una volta sventata la congiura ai danni di Adriano egli dice a Farnaspe: «Amico assai / *debole* io fui. Non congiurar tu ancora / contro la mia fortezza». In II,3 dopo che Sabina si è sdegnata per l’incapacità mostrata da Adriano nel fronteggiare l’infatuazione per Emirena, l’imperatore non può che formulare la domanda retorica: «Udisti Aquilio? E si dirà che tanto / sia *debole* Adriano?», la stessa che più avanti (III,4) si pone Osroa allorquando si vede offrire la libertà in cambio della mano di sua figlia: «E vuoi che io creda /

¹⁷ Sullo stile operistico – inaugurato da Porpora – che collocava il cantante al centro del pensiero compositivo si legga SYLVIE MAMY, *Il teatro alla moda dei rosignoli. I cantanti napoletani al San Giovanni Grisostomo (Merope 1734)*, Introduzione critica all’edizione anastatica della *Merope* di Zeno/Lalli-Giacomelli, Milano, Ricordi, 1984 «Drammaturgia Musicale Veneta», pp. IX-CIV: XCI.

¹⁸ Cfr. REINHARD STROHM, *L’opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991 (testo originale del 1979), pp. 218 e 220.

¹⁹ Uso il termine “boss”, allusivo all’ambiente mafioso, in quanto mi pare il più adeguato a rendere l’idea del potere che a Napoli Sarro deteneva nei confronti delle possibilità lavorative in campo musicale (commissioni teatrali, opere celebrative per feste aristocratiche, musiche liturgiche e devozionali per chiese, conventi, confraternite), spartite tra “clan” che legavano maestri ad allievi o componenti di gruppi famigliari.

²⁰ In una pionieristica indagine condotta su alcune arie di *Adriano in Siria* e di *Olimpiade* Renato di Benedetto ha verificato una «vivace attività combinatoria di motivi» che impone di dissolvere la rigidità, presunta da una tradizione analitica obsoleta, della forma col *da capo*. Cfr. RENATO DI BENEDETTO, *Strategie compositive nelle arie di Giovanbattista Pergolesi: Adriano in Siria, Olimpiade*, in «Studi Pergolesiani» IV (2000), pp. 293-312.

²¹ La “sesta napoletana” è un accordo costruito sul II grado bemollizzato della scala minore configurato in secondo rivolto e tale da formare una terza e una sesta minori. Il nome deriva dal largo impiego fattone dagli autori della scuola napoletana per conferire patetismo alle loro arie. Il tono lamentoso deriva spesso da una frizione (falsa relazione) tra la nota bemollizzata e quella naturale del successivo accordo di dominante: in LA minore, ad esempio, essa si colloca tra il SI bemolle (II grado abbassato) e il SI naturale dell’accordo di dominante costruito sul MI.

sì *debole* Adriano?». La fragilità sentimentale di personaggi (Adriano *in primis*) timorosi finanche di guardarsi negli occhi²² e degni di agire più in una borghese “commedia di caratteri” che in un’aulica opera seria cortense, risulta congeniale all’abilità pergolesiana nel tratteggiare affetti ondivaghi impiegando le stesse, raffinate, tecniche compositive saggiate nella produzione comica. Si veda, ad esempio, nell’aria d’esordio di Adriano *Dal labbro che t’accende* (I,1) come la musica – nel suo complesso baldanzosa, non foss’altro per la ricchezza delle soluzioni ritmiche – realizzi le varie esposizioni del verso recitato a parte, col quale l’imperatore confessa la sua angoscia e insieme la sua speranza (Emirena, ancora assente, deve scegliere se amare lui o Farnaspe):

1) (*e la mia sorte ancor*) = dilatazione del ritmo; *sottovoce*; tensione verso il registro acuto; cadenza d’inganno V-VI (Adriano è sopraffatto dall’angoscia).

2) (*sì, e la mia sorte ancor*) = l’esclamazione aggiunta da Pergolesi («sì») dinamizza la breve stasi e innesca un motivo rapido che inverte quello dell’incipit dell’aria (Adriano vuol ricomporsi per non lasciar trapelare i suoi sentimenti).

3) (*e la mia sorte ancor*) x2 = *dolce assai*; il ritmo non si dilata ma la melodia si ammorbidisce in un disegno in progressione (Adriano non riesce a celare il turbamento).

4) (*e la mia sorte ancor*) *Sì, dipende la tua sorte la tua sorte (e la mia sorte ancor)* = dilatazione del ritmo; *sottovoce*; cadenza d’inganno (Adriano è di nuovo preda dell’angoscia ma tenta di far credere che si tratti di compassione per Farnaspe: ripete infatti per due volte «la tua sorte» su ampio salto discendente di settima, poi però non perdura nella simulazione ed esplode in «forte assai» svelando che a preoccuparlo è il proprio destino).

La consapevolezza con cui Pergolesi connette il materiale compositivo al contenuto drammatico in questa tipologia di aria “espressiva” è degna di nota: il motivo segnalato al punto 2 (inversione dell’incipit) che accompagnava Adriano nel primo tentativo di celare la propria debolezza emotiva, viene impiegato nella sezione centrale dell’aria in corrispondenza del verso terminale («è pena del mio cor») quando l’imperatore torna a nascondere il proprio turbamento consolando Farnaspe con quella che può sembrare affettazione (ne è indizio la plateale virata all’omofono minore e l’eccessiva plasticità del profilo melodico) ma che invece è verità di sentimento. Quando l’ambiguità sentimentale – tipica del linguaggio tra innamorati quali, ad esempio, Nina, Nena e Ascanio nel *Frate ’nnamorato* – tracima nel “dramma per musica” fino a coinvolgere un imperatore (tra l’altro interpretato *en travesti* da una donna, Maria Marta Monticelli) inficiandone lo spessore allegorico,²³ Pergolesi è padrone di scrivere secondo il suo

²² La bellezza di Emirena sortisce un potere gorgonico su Farnaspe (che nella sua prima aria afferma di volerne evitare intenzionalmente lo sguardo) e ancor più su Adriano; ne è conscia Sabina che implora il suo promesso sposo di non incontrare gli occhi della bella straniera: «S’Emirena una volta torni a veder...» e Adriano: «No, Aquilio, io più non deggio Emirena veder [...] E ben parta Emirena senza vedermi [...] non si vegga Emirena». Anche al subdolo macchinatore Aquilio è ben presente l’effetto conturbante dello sguardo di una donna innamorata, tanto che cerca d’impedire che la sua amata Sabina lo eserciti su Adriano (III,1). Per una sintetica e gustosa lettura di *Adriano in Siria* si leggano le pagine di JACQUES JOLY, *Dagli Elisi all’Inferno*, Firenze-Scandicci, La Nuova Italia, 1990, pp. 55-80.

²³ Consapevole di aver delineato un imperatore ch’è preda, fino all’ultimo verso pronunciato, dei propri turbamenti erotici, il Metastasio si sentì in obbligo di scrivere una Licenza dove si demarcavano le esigenze della teatralità e quelle dell’encomio (cfr. JOLY, *Dagli Elisi all’Inferno*, cit., pp. 79-80). La sovrumana clemenza che esibisce Tito fu un’ammenda del Trapassi agli eccessi sentimentali impiegati nell’*Adriano*, in *Olimpiade* e in *Demofonte*? È significativo che l’anonimo revisore del libretto metastasiano abbia ritenuto opportuno tagliare i versi conclusivi che mettevano in dubbio il risveglio dell’imperatore dal suo “letargo sentimentale” («Se grata esser mi vuoi, lasciami ormai/ la pace del mio cor. Poco è sicura/ finché appresso mi sei. Subito parti,/ io te ne priego»). Anche a Napoli, come a Vienna, il meccanismo di rispecchiamento del sovrano nel personaggio dello spettacolo teatrale s’innescava automaticamente: piuttosto che porre la licenza si pensò bene di tagliare i versi responsabili di un ulteriore svilimento dell’eroismo

“genio” che si nutre degli ingredienti della commedia musicale: la plasticità formale, lo scarto imprevedibile, la libera scomposizione-variazione-ricomposizione del materiale tematico.

Analoghe conclusioni analitiche si traggono esaminando le modalità con cui viene effigiato musicalmente lo sforzo che compie Sabina per dominare (anche in assenza di astanti) le proprie ambascie amorose: la similarità della sua aria con quella di Adriano pare un indizio del ricongiungimento che attende i due personaggi nell'epilogo. *Chi soffre senza pianto* (I,11) pur nell'agogica più rallentata (*Laghetto non tanto*) possiede la stessa *verve* motoria di *Dal labbro che t'accende* e un'uguale gestione dei tasselli costruttivi, mirati ad isolare versi significativi, in questo caso l'oppositiva «o non ha core in petto [chi accetta di vedere il proprio amato accanto alla rivale] o non conosce amor», accompagnata nella sua prima esposizione da un motivo inatteso perché non introdotto dal ritornello orchestrale. Anche la debolezza di Sabina si mostra secondo un gioco di confessioni e reticenze, in modo dapprima palese, con l'ampio vocalizzo su «pianto», poi raffrenato con le drammatiche sterzate ai toni minori. Nella prima di esse (in SOL) la linea del canto ripete una cellula ritmica anapestica (mis. 28-29) due volte poi si libra verso il registro acuto con un salto d'ottava che assume la valenza di un gesto estremo di autocontrollo prima di lasciar esplodere il pianto attraverso la toccante “messa di voce” sulla parola «soffre»; nella seconda incursione al minore (in DO) la forza di Sabina si è esaurita e alla cellula anapestica, ora reiterata tre volte (miss. 43-44) segue un'estenuata cadenza che rallenta l'agogica (*Largo*). Quella che dunque avrebbe dovuto essere una tradizionale “aria di sentenza” indirizzata a un interlocutore generico (le «bell'alme innamorate») nelle mani di Pergolesi si tramuta in una straordinaria pagina di raffinata introspezione psicologica.

A confronto con quello di Sabina, il pianto di Emirena in *Sola mi lasci a piangere* (I,15) lascia trasparire la minor fermezza d'animo della bella siriana, incapace di arginare il pathos che la contraddistingue (Metastasio in occasione della revisione dell'*Adriano* richiesta da Farinelli nel 1752 la paragonò a una gatta in calore). Il suo canto – fin da subito modulante, segnato dall'ambiguità fra tono maggiore e minore, privo di chiara direzionalità – è acconcio ad un personaggio abituato ad esternare i propri sentimenti, spesso tra le lacrime (quelle che fanno innamorare Adriano), e quindi eccentrico rispetto alla tipica inettitudine comunicativa dei protagonisti metastasiani. L'adeguatezza drammatica della musica pergolesiana si staglia grazie al confronto con i lavori degli operisti coevi che scrivevano per gli stessi interpreti e per situazioni sceniche identiche: si affianchi *Sola mi lasci a piangere* (FA magg. C *Tempo giusto*) e *Care luci voi piangete* (FA magg. 3/8 *Andante*) interpretata sempre da Giustina Turcotti (Claudia nella *Caduta de' Decemviri* di Vinci, Napoli 1727), per rendersi conto di come nell'aria di Vinci sia assente il gioco di variazioni – minime ma sempre congrue all'azione interiore dipanata nell'aria – presente invece in Pergolesi come tratto saliente. Anche in *Prigioniera abbandonata* la limpidezza disarmante (a tal punto da venir fraintesa e scambiata per una velata minaccia) con cui Emirena si rivolge a Sabina è prodotta esclusivamente dalla musica di Pergolesi, dove la «linearità e la perfetta simmetria dell'articolazione interna sono fattori essenziali dell'effetto di toccante semplicità».²⁴ Di uguale ingenuità Emirena dà prova quando chiarisce con Farnaspe la sua simulazione coatta (I,15) e con Sabina il suo disinteresse verso Adriano (II,1) oppure quando, inconsapevole, smaschera il padre quale artefice dell'attentato contro l'imperatore. La sua

regale. Ritengo che la questione dei tagli nei recitativi sia stata sottovalutata dalla critica e liquidata frettolosamente come una mera esigenza interna alle affannose fasi allestitivo dei singoli melodrammi. Quasi ogni singolo taglio è frutto di ponderate scelte drammaturgiche e, talora, ideologiche.

²⁴ Cfr. DI BENEDETTO, *Strategie compositive*, cit., p. 311.

emotività non conosce freni inibitori e induce il compositore ad impiegare melodie di grande suggestione espressiva, come nell'aria *Quell'amplesso e quel perdono* che, priva di ritornello strumentale, esprime con intensità l'affetto filiale ora attraverso un fraseggio di ampio respiro (prolungato da uno straordinario uso – verrebbe da dire mozartiano – della cadenza d'inganno), avvolgente come un abbraccio, ora mediante inflessioni semitonali (miss. 28-32) di incontrollata mestizia (Osroa è fatto prigioniero ed è reo di morte) che comunicano all'ascoltatore il senso di colpevolezza che attanaglia Emirena.

A ben vedere non è la sola Emirena che la musica pergolesiana ritrae in preda al sentimento più acceso: il testo della seconda aria di Sabina è modificato nella quartina iniziale per accrescerne l'ira di donna respinta (*Ah, ingrato, m'inganni*); al termine della concitata sequenza di scene nel cuore del secondo atto (II,6-8) – uno dei pochi momenti nella drammaturgia metastasiana ad essere agiti piuttosto che raccontati – Adriano nel vedersi tradito da tutti non ha la fermezza di Tito²⁵ ed esplose in un'aria di sdegno *Tutti nemici e rei* (che quanto a plasticità drammatica non invidia nulla all'aria, nell'*Idomeneo* mozartiano, di Elettra *Tutte nel cor vi sento*), così come alcune scene dopo farà con Osroa (*Fra poco assiso in trono*); quest'ultimo, deposto l'affetto paterno e in preda a un eroismo suicida, si scaglierà contro la troppo debole figlia con un'ulteriore aria "di furore" (*Ti perdi e confondi*). I quattro numeri citati sono tutte arie prive di ritornello che intorno al 1730 nel contesto serio erano diventate rare, in quanto giudicate di stile *rétro*, ma che invece continuavano a proliferare in ambito buffo; è questo un altro indizio di come Pergolesi sia debitore al linguaggio della *commedeja*.

Le considerazioni qui formulate intorno all'*Adriano* collimano con la lettura dell'*Olimpiade* fornita da Francesco Degrada e intendono affiancare le due ultime opere serie in un coerente progetto compositivo rivolto a un'ibridazione tra generi ottenuta mediante la sentimentalizzazione tanto della componente eroica nel "dramma per musica" quanto della comicità triviale nella *commedeja*.²⁶ Fino a quando, tuttavia, la conoscenza dei "vicini" di Pergolesi non sarà supportata da un'adeguata esperienza d'ascolto non si potrà mai affermare con certezza se tale «processo di contaminazione stilistica [fosse] una sigla distintiva del *modus operandi*»²⁷ del maestro jesino. I brevi e generici raffronti qui proposti mostrano infatti una chiara condivisione di atteggiamenti compositivi, specialmente laddove a prevalere erano le istanze performative dei grandi cantanti.

Un'ultima considerazione: assodata l'identità di fondo che lega *Adriano* e *Olimpiade*, vien da chiedersi perché il primo cadde in totale oblio mentre la seconda – alcuni brani della quale circolarono per decenni in pasticci e in antologie manoscritte – fu citata dalla trattatistica del melodramma, fino ai primi decenni del XIX secolo, come un capolavoro. Giova credere che la differenza non dipese dal successo di pubblico.²⁸ Applaudito o meno che fosse, qualsiasi melo-

²⁵ *Clemenza di Tito* III,13 E quanti mai, quanti siete a tradirmi?; *Adriano in Siria* II,8 E quanti siete, scellerati, a tradirmi?

²⁶ Cfr. FRANCESCO DEGRADA, *L'Olimpiade di Metastasio e Pergolesi: un dramma per musica nello spirito della commedia musicale napoletana*, in *Pergolesi Spontini Festival*, Moie di Maiolati Spontini, Tip. Leopardi, 2002, pp. 21-24 ID., *Strategie drammaturgiche e compositive nel Flaminio di Giovanbattista Pergolesi*, in «Studi Pergolesiani» 5 (2006), pp. 141-186.

²⁷ Ivi, p. 163.

²⁸ Il presunto successo dell'*Olimpiade* del resto fu smentito da Duni nella testimonianza riportata da Grétry (ma Duni rappresenta una fonte poco attendibile in quanto il rapporto di rivalità tra l'opera di Pergolesi e il suo *Nerone*, rappresentato nello stesso anno sul palcoscenico del Tordinona a Roma, senza dubbio offuscò l'imparzialità del giudizio). Dinko Fabris ha ricostruito la partitura del *Nerone* di Duni ritrovandone la quasi totalità delle arie in biblioteche europee e americane. L'opera è stata poi eseguita a Matera nell'ambito del Festival Duni Edizione 2008 offrendo così una rara opportunità di effettivo confronto stilistico tra i due operisti.

dramma non si sarebbe comunque sottratto al destino decretato dal sistema produttivo del tempo: sparire per sempre dopo la stagione teatrale in corso. E a sparire, nel giro di due-tre decenni, non erano solo le opere ma anche gli autori. Se Pergolesi non fosse morto a ventisei anni, se le recite parigine della compagnia Bambini non avessero assegnato alla *Serva padrona* la *pole position* e soprattutto se Rousseau non ne avesse creato il mito (citando il duetto dell'*Olimpiade*, *Ne' giorni tuoi felici*, all'interno della voce *Duo* del suo *Dictionnaire*), non saremmo qui a celebrarne gli anniversari e lo conosceremmo con la stessa approssimazione a tutt'oggi riservata a Vinci, Hasse, Leo & C.

Questo saggio è tratto dal volume stampato a Jesi dalla Fondazione Pergolesi Spontini in occasione del Pergolesi Festival di Primavera (4-13 giugno 2010). Si ringraziano l'autore e la Fondazione per averne gentilmente consentito la pubblicazione.