

## Pergolesi autore di intermezzi:

### *Livietta e Tracollo*

Franco Piperno

Gli *intermezzi* di Pergolesi sono solo tre, quantità modesta pur entro un catalogo delle opere di necessità esiguo, una trentina di titoli, compreso com'è nel breve spazio temporale fra il 1731 e il 1736; eppure proprio a questo a genere Pergolesi deve la notorietà universale che da metà Settecento circonda il suo nome e tutt'ora perdura. I tre intermezzi sono i seguenti, tutti rappresentati al Teatro San Bartolomeo di Napoli fra gli atti di altrettante sue opere serie:

Data / titolo	Poeta	Personaggi / interpreti		Fra gli atti di:
1732, gennaio <i>Nerina e Nibbio</i>	[? + D. Carcajus]	Nibio G. Corrado	Nerina C. Resse	<i>La Salustia</i>
1733, agosto <i>La serva padrona</i>	G. A. Federico	Uberto G. Corrado	Serpina L. Monti	<i>Il prigionier superbo</i>
1734, ottobre <i>La contadina astuta</i>	T. Mariani	Tracollo G. Corrado	Livietta L. Monti	<i>Adriano in Siria</i>

Tre lavori, ciascuno caratterizzato da un diverso destino, tutti a loro modo emblematici sia delle tipicità del genere intermezzo e delle sue forme di produzione e consumo, sia delle potenzialità artistiche del musicista di Jesi.

I tre intermezzi pergolesiani si collocano tutti nella fase terminale della storia di questo genere drammatico-musicale: a Napoli la produzione di intermezzi cessò nel 1735 – dunque Pergolesi assistette di persona al fenomeno –, altrove essa si protrasse per qualche tempo, ma dagli anni '40 il successo montante e panitaliano della 'commedia per musica' estinse, almeno nei teatri pubblici, le motivazioni produttive che furono all'origine di questo genere (intermezzi comici fra gli atti di opere serie generati, anche per ragioni legate alla professionalità degli interpreti, dalla 'riforma' del dramma per musica comprendente la rinuncia a personaggi buffi nell'interccio del dramma). La fase terminale della storia dell'intermezzo, non fu una stanca decadenza cui seguì l'inevitabile esaurirsi del fenomeno; a Napoli il suo destino venne segnato soprattutto da vicende politiche, cioè il trapasso dal dominio asburgico a quello borbonico (1734). Si registrano, è vero, dal 1732 alcuni segnali di inferiore vitalità artistica e produttiva rispetto al decennio precedente: da un lato vien meno l'esigenza, prima insopprimibile, di proporre ogni volta testi nuovi (*La contadina* e *La finta tedesca* entrambi di Hasse, riproposti nel 1733 e 1734, risalgono al 1728), dall'altro il ricorso a soggetti fantastici (*La maga per vendetta e per amore* di Tommaso Mariani e Domenico Perez, 1735), ad istrionismi grossolani (*Nerina e Don Chisciotte* del Mariani e Francesco Feo) e addirittura il ripristino degli antichi legami fra intermezzo ed opera seria (in quest'ultimo intermezzo Nerina è ancella di Alcina, personaggio de *Il castello d'Atlante* di Mariani e Leonardo Leo con cui il *Don Chisciotte* venne rappresentato) denotano un momento di incertezza e sbandamento nella drammaturgia del genere, forse alla ricerca di nuove vie magari gradite al nuovo regime politico (si noti il ricorso a soggetti ispanici). Il quale invece, nella persona di Carlo di

Borbone nuovo re di Napoli, non tardò a segnalare le proprie preferenze, anche come segno di cesura rispetto al governo precedente, richiedendo piuttosto l'inserimento degli intermezzi di ballo fra gli atti delle opere serie.

Se questo è il contesto generale nel quale si collocano i tre intermezzi pergolesiani, quello specificamente professionale e artistico è segnato da Gioacchino Corrado, basso comico dalla lunga e prestigiosa carriera, forse il principale artefice della vitalità conosciuta dall'intermezzo comico a Napoli nel periodo del vicereame austriaco. Data la particolare struttura drammaturgica dell'intermezzo, basata sull'interagire di due personaggi di sesso diverso, è necessario affiancare a Corrado le cantanti con cui collaborò nel corso degli anni: dapprima Santa Marchesini (1711-1724), indi Celeste Resse (1725-1731), Natalizia Bisagi (1732) e Laura Monti (1732-1735); attivo a Napoli dal 1725, Pergolesi si trovò dunque ad assistere all'avvio del prolungato e felice sodalizio fra Corrado e la Resse e, dopo che costei abbandonò il palcoscenico per il matrimonio con un *gentleman* inglese, al problematico rinnovamento del *team* dapprima con la meteora Bisagi e poi con la Monti, la prima Livietta.

La circostanza dell'inizio dell'attività napoletana di Pergolesi, coincidente coll'avvio del sodalizio Corrado-Resse, va adeguatamente sottolineata perché essa mise il giovane discepolo del Conservatorio dei poveri di Gesù Cristo nella condizione di familiarizzare da subito col nuovo tipo di intermezzo comico che Corrado introdusse a Napoli a seguito di un fruttuoso viaggio a Venezia, dove gli intermezzi godevano di un buon successo dal primo decennio del secolo. Corrado vi era andato nel carnevale 1725 per portare sulla Laguna l'intermezzo *L'impresario delle Canarie* di Domenico Sarro su testo, forse, di Metastasio, da eseguirsi assieme alla metastasiana *Didone abbandonata* che già alla prima napoletana del carnevale dell'anno precedente aveva ospitato *L'impresario* fra gli atti: fu dunque una spedizione mirante a promuovere la prima produzione teatrale dell'astro nascente della letteratura teatrale italiana, Metastasio. A Venezia e durante il viaggio, Corrado, che mai prima d'ora s'era mosso da Napoli, ebbe modo di conoscere il repertorio settentrionale di intermezzi, ignoto al pubblico napoletano, e ne fece incetta: *Il marito giocatore* (Serpilla e Bacocco), *L'avarò* (Fiammetta e Pancrazio) e *Il malato immaginario* (Erighetta e Don Chilone), rappresentati a Venezia fra il 1707 e il 1720, e *Il borghese gentiluomo* (Larinda e Vanesio) prodotto a Firenze nel 1722, vennero riproposti a Napoli fra il 1725 e il 1726 con nuove musiche di autori attivi in loco. Si tratta di una formidabile ventata di novità per il repertorio napoletano di intermezzi, sia per quel che riguarda i soggetti, sia per la qualità letteraria delle fonti (ad esempio l'origine molieriana di diversi dei testi selezionati da Corrado). La migliore qualità dei testi scelti da Corrado, del resto insita anche ne *L'impresario delle Canarie*, conferisce un'aura 'metastasiana' a tutta quest'operazione: svecchiamento e miglioramento del repertorio, abbandono di lazzi ed istrionismi ereditati dalla tradizione della commedia improvvisa, scelta di ambientazioni borghesi e di tematiche 'sociali' (matrimonio, dipendenza dal gioco d'azzardo, ipocondrie, ermeticità del linguaggio clinico o giuridico ecc.). Che ce ne fosse bisogno e quali i motivi che lo rendevano necessario ce lo indica il testo degli intermezzi per la *Stratonica* di Zeno-Pariati-De Palma per la musica di Leonardo Vinci e altri della primavera 1727 (personaggi: Vespetta e Don Valasco); qui Resse e Corrado rappresentano se stessi nelle vesti di due interpreti di intermezzi trascurati da poeta, compositore ed impresario fino al punto di doversi improvvisare autori del testo drammatico-musicale che andranno ad eseguire. A poco tempo dall'andata in scena le parti non sono pronte:

Don Valasco    Abbiamo da imparare  
                  la parte, e concertare  
                  e fra due giorni abbiám d'andare in scena;  
                  e pur fino a quest'ora  
                  neanche il primo intermezzo è pronto ancora.

[...]

Don Valasco Ma perché non si bada all'intermezzi?  
 Vespetta Lo far le parti buffe  
 lo schifo è de' Poeti.  
 Don Valasco Perché?  
 Vespetta Questi signori  
 son dediti a trattar d'armi e d'amori.

vale a dire che l'impegno compositivo dei letterati sul versante dell'intermezzo era, a quella data, di norma men che modesto e il genere necessitava un rinnovamento in prima istanza testuale e drammaturgico; come avvenne con l'importazione di testi e modelli da Venezia a seguito del citato viaggio di Corrado.

Tornando ai tre intermezzi pergolesiani, esaminiamone l'emblematicità cui facevo cenno all'inizio di queste pagine. Innanzitutto quella drammaturgica, insita nella riproposta di un percorso drammatico che, attraverso disparati accidenti, porta una coppia di personaggi da una iniziale situazione conflittuale o di separatezza alla riconciliazione o unione matrimoniale conclusiva: il signorotto Nibbio corteggia la contadinella Nerina e, superata una burlesca prova di coraggio, giungerà a sposarla; l'imbroglioncello Tracollo tentando di truffare la furba Livietta finirà nella rete amorosa di lei; l'astuta servetta Serpina con inganni e seduzione riuscirà ad accasarsi col bisbetico Vespone; e altrettanto accade pressoché in tutti i coevi intermezzi comici allestiti sulla scena italiana, da *Pimpinone e Vespetta* di Pariati/Albinoni (Venezia 1708) a *Il marito giocatore* di Salvi/Orlandini (Venezia 1719), a *Grilletta e Porsugnacco* di ?/Orlandini (Milano 1727), a *Scintilla e Don Tabarano* di Saddumene/Hasse (Napoli 1728). La tipologia dei nomi dei personaggi, con quei vezzeggiativi alludenti alla fresca e maliziosa furbizia delle fanciulle (Nerina, Livietta, Serpina) contrapposti alla comica inadeguatezza dei maschi spesso attempati (Nibbio, un nobilastro pauroso; Tracollo, un truffatore incapace; Vespone, un padrone stizzoso e senza autorità) chiarisce subito il gioco delle parti e l'appartenenza delle une o degli altri ai vincitori o ai vinti della schermaglia amorosa, come accade in decine di altri casi coevi (Serpilla e Bacocco, Pollastrella e Parpagnacco, Moschetta e Grullo). La dialettica fra i due personaggi, nel trapasso dal conflitto alla riconciliazione, si esplica attraverso accidenti diversificati comportanti spesso travestimenti, prove difficili, finte minacce; sul piano drammatico-musicale la vicenda è svolta di norma attraverso un'arietta o duetto iniziale, recitativi vivaci che danno adito ad un paio di arie solistiche per ciascuno dei personaggi ed al duetto riconciliativo finale. I tre intermezzi di Pergolesi attuano esemplarmente questa semplice drammaturgia, ma ciascuno presenta qualche particolare tratto che lo rende emblematico di specifici aspetti produttivi e stilistici del genere.

*Nerina e Nibbio*, ad esempio, è intermezzo tipico della produzione talvolta frettolosa e improvvisata che caratterizzava il genere – come lamentava il personaggio Don Valasco nel passo sopra citato. Ne è incerta la stessa paternità pergolesiana della musica, mentre il testo reca una sicura (ma ambigua) attribuzione dal momento che il libretto, in fine del primo intermezzo, segnala che «Tutto il recitativo di quest'Intermezzo è di Domenico Carcajus»; Carcajus fu sia autore di libretti (*Don Aspremo*, Napoli 1733, musica di Francesco Mancini), sia musicista e pertanto risulta incerto se in questo caso egli fu l'autore del *testo* dei recitativi di *Nerina e Nibbio*, poi musicati da Pergolesi, o della *musica* per i recitativi del libretto, mentre le sole arie e i duetti, certamente *non* di Carcajus, furono intonati da Pergolesi. In ogni caso, da questa prospettiva produttiva *Nerina e Nibbio* risulta appartenere alla categoria del 'pasticcio', comunissima allo spettacolo operistico del Settecento, frutto di collaborazione frettolosa e spiccia fra più autori; non sarà questo l'ultimo motivo della perdita della musica e dell'insuccesso dell'intermezzo. Il quale presenta un altro tratto tipico di una fase arruffata e incerta della produzione di questo genere nel periodo di trapasso, a Napoli, dal viceregno austriaco alla dominazione spagnola: l'inclusione di farsesche scene di magia, spiritismo, evocazioni oltretombali e via dicendo, quale tentativo di uscire da una *impasse* tematica a rischio di sterilità (accade altrettanto in *Larinda e Vanesio* di

Hasse, 1726, *L'amante geloso* di Vinci, 1729, *Vespina e Pacuvio* di anonimo, 1731). La seconda parte dell'intermezzo vede Nibbio avventurarsi tremebondo in una caverna per recuperare un tesoro, quale prova del proprio coraggio messo in dubbio da Nerina; costei, travestita da maga e coll'aiuto di personaggi muti, procede ad evocare spiriti oltretombali con ritualità misteriosa e orrificata (aria *Spiriti venite / Dall'empia Dite*). Appare una statua custode del tesoro, per conquistare il quale Nibbio deve sfilargli un anello dal dito; la statua si anima e invita Nibbio a ballare con sé. La situazione e il testo (aria *Sappi vossignoria / bellissima ragazza*) anticipano i tremori di Leporello nella scena al cimitero del mozartiano *Don Giovanni* (*O statua gentilissima*) e non sarà l'unica volta che elementi di stile o di drammaturgia degli intermezzi pergolesiani consentono l'accostamento di Pergolesi a Mozart.

*Livietta e Tracollo* rappresenta la tipologia di intermezzi sfuggiti ai destini ed alle carriere degli autori e acquisiti a quelli degli interpreti; anche questo intermezzo appartiene alla categoria del 'pasticcio', ma non *ab origine*, bensì per il passaggio di mano in mano, da cantante a cantante, che ne garantì una fortuna longeva ma a prezzo di radicali cambiamenti della sua struttura originaria (inserimento di brani da altri intermezzi, spostamenti e sostituzioni di arie, tagli). Eseguito per la prima volta a Napoli nel 1734 fra gli atti di *Adriano in Siria*, conobbe un successo europeo grazie alla circolazione dei cantanti che lo ficcarono nel proprio baule: dal 1743 venne rappresentato – con variabile e questionabile presenza di originale musica pergolesiana – ad Amburgo, Praga, Lipsia, Dresda, Madrid, Vienna, Braunschweig, Parigi, Barcellona e Copenaghen (e la lista è largamente incompleta...), così come capitò ad altri fortunati lavori come *La serva padrona* del medesimo Pergolesi, *Scintilla e Don Tabarano* di Hasse, *Serpilla e Bacocco* di Orlandini. Dalla prospettiva drammaturgica e stilistica *Livietta e Tracollo* ripropone il *tòpos* dei travestimenti (*Livietta* «da contadino francese», *Tracollo* «da pellegrina polacca»), motivo di giochi linguistici, dialettismi e comiche storpiature (*Livietta* «Ah, voleur, assassin, frippon», *Tracollo* «Trippone! Star vera, sì signor; ventra pregnant») che non poco hanno contribuito al rinnovamento della lingua della librettistica italiana del Settecento. In ciò *Livietta e Tracollo* emula il comico medichese in dialetto felsineo di Carlotta ne *La finta tedesca* di Hasse, 1728, il finto francese di Modestina ne *Il cortegiano affettato* di Vinci, 1728 o i goffi spagnolismi di Merlina ne *La fantesca* di Hasse, 1729.

*La serva padrona*, dal canto suo, rappresenta la quintessenza dell'intermezzo di ambientazione e tematica rigorosamente borghesi (bisticci fra una servetta e il suo burbero padrone, senza interventi farseschi, fantastici o grotteschi), incunabolo della moderna commedia per musica dal cui germe nasceranno i capolavori del binomio Goldoni-Galuppi (*Il conte Caramella*, *La calamita dei cuori*, *Il filosofo di campagna*), *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, *Così fan tutte* di Mozart fino al *Barbiere di Siviglia* di Rossini; soprattutto *La serva padrona* rappresenta uno dei primi esempi di amplissima e duratura circolazione di un prodotto drammatico per musica in cui inscindibile appare essere stato il legame fra il testo di Gennarantonio Federico e la musica di Pergolesi: esecuzioni della musica di quest'ultimo per *La serva padrona* sono attestate, dalle sole fonti librettistiche ante 1752, in trenta diverse città d'Italia e d'Europa (sei volte a Venezia fra il 1740 e il 1748, due volte nel solo 1742 - carnevale e autunno con cantanti diversi -). Dunque *La serva padrona* è l'esatto opposto del 'pasticcio': *quel* testo e *quella* musica circolano sempre assieme contribuendo ad accostumare il pubblico europeo all'idea di 'repertorio' (ed all'apprezzamento dell'irripetibile individualità del prodotto musicale nella sua primigenia concezione) in sostituzione della prassi effimera ed artigianale della continua rimusicazione o adattamento di un testo drammatico di successo.

\*\*\*

*Livietta e Tracollo*, eseguito inizialmente col titolo *La contadina astuta*, si deve per la parte testuale, alla penna di Tommaso Mariani. Modesto ma alacre verseggiatore, Mariani scrisse diversi

libretti buffi per i teatri napoletani sul principio degli anni '30 del Settecento, collaborando, oltre che con Pergolesi, con Leonardo Leo e soprattutto con Giuseppe Sellitti. Come già anticipato, il testo di *Livietta e Tracollo* presenta alcune delle più tipiche caratteristiche della drammaturgia comica degli intermezzi, in particolare i travestimenti come strumenti per la burla e l'inganno. Il ladruncolo Tracollo, travestito da polacca gravida, cerca di arraffare certi gioielli indossati dalla sedicente sorella (personaggio muto) di Livietta, in realtà un'amica di costei che si presta a darle manforte nel burlare il ladro malcapitato: Livietta, travestita da francese e da uomo, interviene per cogliere sul fatto Tracollo dando luogo al comico dialogo in cui la finta polacca non comprende l'incerto francese di Livietta travestita. Smascherato e spogliato degli abiti femminili, per farsi perdonare Tracollo propone di sposare Livietta, a sua volta palesatasi per tale, ma costei, assetata di vendetta, lo consegna alla giustizia. La seconda parte vede Tracollo travestito da astrologo di nuovo impegnato in attività truffaldine: si finge matto per sfuggire alla giustizia e al legame con Livietta. Costei, trova modo di fingersi moribonda, a tal punto credibile da determinare il dietrofront di Tracollo che confessa il proprio affetto per la bella contadina.

Le due parti dell'intermezzo sono sostanzialmente irrelate e singolarmente autonome (non c'è un seguito all'incarceramento di Tracollo) e ciò ha facilitato nel tempo il processo di sostituzioni, adattamenti e modifiche che l'intermezzo ha subito nel corso dei decenni di circolazione. Tuttavia si nota, nella versione primigenia, l'intenzione di replicare la strategia drammaturgico-musicale della precedente *Serva padrona* (1733) nella dislocazione studiata di arie dalla tipologia stilistica ed emotiva corrispondente: l'aria puntuta e rivendicativa di Livietta «Sarebbe bella questa» nella prima parte emula i rimbrotti di Serpina a Uberto collocati in medesima posizione («Stizzoso, mio stizzoso»); il patetico addio di Livietta nella seconda parte, «Caro, perdonami», corrisponde a quello analogo per sentimento e collocazione di Serpina («A Serpina penserete»); a questi addii seguono in entrambi gli intermezzi i dubbi e i tentennamenti dei due personaggi maschili, espressi in recitativo accompagnato: «Gli credo o non gli credo» di Tracollo, «Ah! poveretta lei! Per altro io penserei...» di Uberto. Su questa scelta compositiva ha senz'altro pesato la fisionomia professionale – canora e attoriale – degli interpreti, Corrado e Monti in entrambi gli intermezzi, che hanno potuto condizionare la progettazione del nuovo lavoro suggerendo la replica di formule e soluzioni dimostrate efficaci nella precedente occasione.

La trama, esile e pretestuosa, è occasione per lazzi e battibecchi che affondano le loro radici nella *humus* della commedia improvvisa e conoscono una efficace amplificazione musicale; ad esempio la goffa entrata in scena di Tracollo travestito da pellegrina polacca gravida viene enfatizzata dalla zoppia metrica del minuettino confezionato da Pergolesi, in cui ritmi giambici e trocaici si alternano disordinatamente o confliggono nel disporsi scoordinatamente l'uno al canto, l'altro al sostegno strumentale. Metricamente 'sbagliato' è lo stesso *incipit* del canto di Tracollo, tale da enfatizzarne caricaturalmente la falsa lamentosità: «Àu-na pò-ve- rà-Po làc-ca» (breve-lunga, lunga-breve, breve-lunga, breve-lunga). La brillantezza dello strumentale all'inizio della seconda parte («Vedo l'aria che s'imbruna» di Tracollo) appare anch'essa caricaturale – di scene esoteriche o magiche dell'opera seria – e lascia spazio all'azione mimica e comica dell'improvvisato astrologo che peraltro, probabile peculiarità attoriale di Gioacchino Corrado, aveva già avuto modo di esplicitarsi nella precedente aria «Ecco il povero Tracollo» (prima parte) con i suoi contrasti agogici, la ridicola raffigurazione della sua prossima fine («già vicino a tracollar»), l'isterica iterazione del trisillabo «povero» su note di valore minimo che anticipano certi *non-sense* verbali e musicali del Rossini comico. (A proposito di anticipazioni: è vero che le note son solo dodici, ma come non rabbrivire nel cogliere nella linea discendente – con medesima accelerazione ritmica e identico ambito intervallare complessivo – dell'incipit di Tracollo appena citato l'annuncio di un ben più drammatico tracollo, quello che Don Giovanni inconsapevolmente annuncia nell'incipit dell'ultima scena del capolavoro mozartiano alle parole «Già la mensa è preparata»?).

Nonostante la propria debolezza drammatica e a prescindere dalle sue qualità musicali, *Livietta e Tracollo* attirò l'attenzione nientemeno che di Carlo Goldoni, il quale sul principio degli anni '40 lo sottopose ad una duplice revisione traendone due distinti, ancorché molto simili intermezzi: *Il finto pazzo*, Venezia 1741, e *Amor fa l'uomo cieco*, Genova 1742. In entrambi i casi il nome di Tracollo venne mutato in Cardone. Nella versione goldoniana, e con musica diversa, l'intermezzo conobbe una certa circolazione ma, come già segnalato sopra, soprattutto grazie ai cantanti che si impadronirono del testo di Mariani e della musica di Pergolesi, *Livietta e Tracollo* raggiunse i palcoscenici di gran parte d'Europa. Incontri fra interpreti e scambi di materiale musicale, esigenze teatrali e incerti della professione determinarono, nella vasta circolazione dell'intermezzo, un elevato grado di corruzione dell'originale. È stata ricostruita da Gordana Lazarevich, autrice dell'edizione critica dell'intermezzo, la storia complessa dei cambiamenti subiti dalla versione primigenia: sostituzione di brani originali con altri provenienti dal baule degli interpreti (brani di altri intermezzi di repertorio), modifiche drammaturgiche (la finta polacca mutata di genere in finto polacco), aggiunte di atti, scambi e confusioni di titoli e via dicendo. Tranne l'incipit dell'intermezzo (*Vi sto ben? Vi comparisco?*), si può dire che ben poco della versione originale di Pergolesi risuonò nei teatri europei durante gli anni '40 e '50 e probabilmente soltanto nell'ottobre del 1734 al San Bartolomeo esso venne rappresentato così come gli autori lo avevano concepito. Ma ciò non è indice di una questionabile qualità della partitura, bensì condizione essenziale di un genere, l'intermezzo comico per musica, che fondò le ragioni del proprio breve ma intenso successo sulla adattabilità ai processi ed ai meccanismi produttivi dello spettacolo operistico settecentesco.

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.