

ALCUNI FALSI AUTOGRAFI PERGOLESIANI

Gli studi su Giovambattista Pergolesi comparsi dopo la pubblicazione della cosiddetta edizione integrale delle sue opere, condotta purtroppo con assoluta mancanza di discernimento critico e con criteri tutt'altro che scientifici da parte di Filippo Caffarelli¹, hanno proposto in termini che non esiterei a definire inquietanti il problema della redazione di un sicuro catalogo della sua produzione, che faccia finalmente giustizia di inesattezze e di arbitrî sommatasi nel corso di due secoli e che restituisca a dimensioni piú reali e autentiche la sua fisionomia storico-estetica.

Non è il caso di soffermarsi ad esaminare in questa sede le circostanze storiche e le complesse vicende di gusto e di costume che portarono la figura e l'opera del musicista jesino su un piano di mitica idealizzazione, fornendo l'humus dal quale sbocciarono romanzesche fantasticherie biografiche, arbitrarie attribuzioni d'opere e improbabili consuntivi critici: si rimanda il lettore desideroso di piú ampie informazioni agli studi del Walker, del Cudworth, del Ronga, del Hucke, del Dunning e dello scrivente². Occorre comunque sottolineare

¹ G. B. PERGOLESI, *Opera Omnia*, Edizione a cura de « Gli Amici della Musica da Camera », Roma 1936-1941. L'edizione presenta le opere in riduzione per canto e pianoforte.

² F. WALKER, *Two Centuries of Pergolesi Forgeries and Misattributions*, in « Music & Letters », XXX (1949), pp. 297-320; id., *Tre giorni son che Nina*, in « The Musical Times », December 1949; id., *Goldoni and Pergolesi*, in « The Monthly Musical Record », October 1950; id., *Pergolesiana*, in « Music & Letters », XXXII (1951), pp. 294-96; id., *Orazio, the History of a Pasticcio*, in « The Musical Quarterly », XXXVIII (1952), pp. 369-83. Ch. CUDWORTH, *Some Notes on the Instrumental Works attributed to Pergolesi*, in « Music & Letters », XXX (1949), pp. 321-28; id., *Pergolesi, Ricciotti and the Count of Bentinck*, in « Kongress-Bericht der I. G. f. MW., Utrecht 1952 », Amsterdam 1953, pp. 127 segg. L. RONGA, *Arte e gusto della Musica*, Milano-Napoli 1956, pp. 127-151: *Ombre sul Pergolesi*; H. HUCKE, *Pergolesi*, in « Die Musik in Geschichte und Gegenwart », Vol. X, Kassel, 1962, coll. 1048-64; A. DUNNING, *Zur Frage der Autorschaft der Ricciotti und Pergolesi zugeschriebenen « Concerti Armonici »*, in « Oesterreichische Akademie der Wissenschaften, Anzeiger der phil.-hist. Klasse », Jahrg. 1963, So. 5, pp. 113-29; F. DEGRADA, *Giovanni Battista Pergolesi. Con-*

che gli studi bibliografici sino a questo momento intrapresi hanno delineato una situazione nella quale tale parte ha l'errore e la mistificazione da giustificare la presunzione di inautenticità di tutte quelle opere la cui paternità non sia suffragata inoppugnabilmente dalla tradizione manoscritta o da sicure testimonianze di fatto. La ricerca ha altresì dimostrato come quest'opera di verifica critica non possa essere limitata al solo Pergolesi, ma debba necessariamente coinvolgere uno studio analitico della generazione scarlattiana e delle due successive, implicando insomma una sistemazione bibliografico-critica dell'ultimo quarto del Seicento e del primo cinquantennio del Settecento musicale napoletano, nella sua produzione melodrammatica, cameristica, religiosa e strumentale.

Impresa senza dubbio poderosa, ma che va senz'altro affrontata a tutti i livelli di ricerca da quanti, italiani e stranieri, vanno da tempo occupandosi, anche al di fuori del tema specifico, di questo interessantissimo quanto oscuro periodo. Quello anzitutto della ricostruzione storica dell'ambiente musicale napoletano dell'epoca, nelle sue istituzioni e nella sua organizzazione, che permetta di verificare e di ampliare le sempre fondamentali opere del Villarosa, del Florimo, del Di Giacomo, del Prota-Giurleo³: quello della valutazione culturale, che consenta di inquadrare il delicato momento di trapasso dallo stile barocco allo stile pregalante in una più vasta visione delle esperienze letterarie, filosofiche e artistiche del momento⁴, senza trascurare il mosso quadro politico-sociale; quello infine della determinazione delle individuali fisionomie creative legate dal comune denominatore di ap-

tributo a un'interpretazione critica, Tesi di Laurea in Lettere, Università di Stato di Milano, Anno Accademico 1962-63 (Dattiloscritto, pp. 449; Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia, T. B. 8134); *id.*, *Falsi pergolesiani. Dagli apocrifi ai ritratti*, in « Il Convegno Musicale », I (1964), pp. 133-142; *id.*, *Linee di una storia della critica pergolesiana*, *ibid.*, II (1965), pp. 13-43; *id.*, *Le Messe di Giovanni Battista Pergolesi. Problemi di cronologia e d'attribuzione*, in « *Analecta Musicologica. Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte* », III (1966).

³ Marchese di VILLAROSA, *Memorie dei Compositori di Musica del Regno di Napoli*, Napoli 1840; F. FLORIMO, *La Scuola Musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, Napoli 1880-82; S. DI GIACOMO, *I quattro antichi Conservatori di Musica a Napoli*, Palermo 1928; U. PROTA-GIURLEO, *Breve Storia del Teatro di Corte e della Musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII*, in « *Il Teatro di Corte nel Palazzo Reale di Napoli* », Napoli 1952, pp. 19-146.

⁴ Per un'indicazione dei fondamentali temi culturali che attendono una chiarificazione storiografica, si vedano le pagine di W. BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze 1963, XIV segg., che giustamente tengono conto anche di alcune esigenze di carattere storico musicale.

partenza alla cosiddetta ' scuola napoletana ' ⁵, all'interno della scuola stessa e nei loro rapporti con l'ambiente musicale europeo.

Resta incontestabile che questa vasta opera di ripensamento critico, che deve necessariamente culminare in una chiara prospettiva di giudizi di valore, com'è proprio di ogni studio storico degno di tal nome, sia condizionata in primo luogo dalla ricerca bibliografica. Nell'attuale situazione degli studi ogni nuova ricognizione di fondi manoscritti può portare ad insospettabili scoperte, capaci di modificare profondamente la nostra visione storico-critica del periodo: basti citare per tutti il caso della collezione Gimo di Uppsala, catalogata di recente da Å. Davidsson ⁶, che ha rivelato una schiera di musicisti dei quali si ignorava totalmente non si dice l'opera, ma addirittura l'esistenza, o l'importantissimo apporto che ha arrecato agli studi tartiniani e più in generale agli studi sulla musica strumentale del Settecento la ricognizione, compiuta da V. Duckles e M. Elmer, con la collaborazione di P. Petrobelli, del fondo di musiche italiane del '700 conservate presso la Music Library dell'Università di California a Berkeley ⁷. Ma, indipendentemente da questi ritrovamenti fortunati e clamorosi, il lavoro bibliografico sistematicamente sviluppato e criticamente guidato da più vasti interessi storico-culturali fornisce materia inesauribile per preziose puntualizzazioni, correzioni e messe a fuoco, tanto più necessarie in un settore degli studi nel quale le ricerche condotte con ineccepibile scrupolo filologico-critico si contano sulla punta delle dita; tra l'altro, esso fornisce la materia prima per la soluzione delle ingarbugliate questioni d'attribuzione che, se hanno nel caso specifico di Pergolesi un'importanza eccezionale e in qualche misura abnorme, si presentano numerosissime anche per altre personalità settecentesche, e specialmente per i musicisti operanti nell'ambito del genere teatrale.

⁵ Sulla « scuola napoletana » e la tradizione napoletana nell'evoluzione dell'opera in musica si vedano i contrastanti interventi di H. HUCKE e di E. O. D. DOWNES nel « Report of the Eighth Congress, New York 1961 » della Società Internazionale di Musicologia, Kassel 1961, pp. 253-284.

⁶ Å. DAVIDSSON, *Catalogue of the Gimo Collection of Italian Manuscript Music in the University Library of Uppsala*, Uppsala 1963.

⁷ V. DUCKLES and M. ELMER (con la collaborazione di P. PETROBELLI), *Thematic Catalogue of a Manuscript Collection of Eighteenth-Century Italian Instrumental Music in the University of California, Berkeley Music Library*, Berkeley and Los Angeles 1963, University of California Press.

* * *

Quali singolari situazioni sveli questo lavoro di verifica critica può ben mostrare, mi pare, il presente saggio, dedicato ad una speciale categoria di apocrifi pergolesiani, alla quale gli studiosi non hanno prestato sinora soverchia attenzione: categoria che comprende una serie di supposti autografi, in tutto simili nella grafia e nell'aspetto paleografico al ben noto gruppo di opere indubitabilmente vergate dallo stesso musicista, ma in realtà risultanti, ad un più attento esame, abili contraffazioni di moderni falsari.

Diamo qui di seguito una lista dei superstiti autografi pergolesiani; si tratta di un gruppo di manoscritti relativamente ampio, che offre testimonianze delle consuetudini di scrittura del musicista lungo l'intero arco della sua attività, dagli anni di conservatorio (si vedano al proposito i *Solfeggi a due e tre voci*, cioè i suoi esercizi di contrappunto svolti sotto la guida di Gaetano Greco o di Francesco Durante), sino allo *Stabat Mater*, compiuto, secondo le concordi testimonianze della tradizione, a brevissima distanza dalla morte.

- 1) *Solfeggi a due e tre voci* (42 Solfeggi a due voci e 64 Solfeggi a tre voci. Napoli, Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Maiella, Rari 1.6.28/4. (mm. 254×205, pp. 44+64)⁸.
- 2) *Kyrie della Messa in Fa*, per Coro (SSATB) e orchestra. Ibid., Rari, 1.6.29/3 (olim 22.3.2). (mm. 278×217, cc. 7).
- 3) *Borri originali*. Ibid., Rari, 1.6.27 [olim 14.3.20 bis; olim 15.7.16] (mm. 278×215, cc. 56+9 comprendenti una *Salve Regina* in do min. a torto ritenuta autografa e posteriormente unita al volume). Il volume comprende le seguenti composizioni:
 - a) *Borri per ridurre la Messa in Fa a quattro cori* (cc. 2/17)⁹.
 - b) *Borro della Messa in Fa a Cinque*, per Soli, Coro (SSATB) e 2 orchestre. (Il manoscritto, mutilo, giunge sino al *Qui tollis* compreso) (cc. 18/43).
 - c) *In coelestibus regnis*, antifona per Contralto, Archi e B.C. (cc. 44/45).
 - d) *Borro della Fuga a Quattro del Dixit*, per Coro (SSATB) e Orchestra (cc. 46/56).

⁸ L'opera non è compresa nella citata edizione delle *Opere Omnia* a cura di F. CAFFARELLI.

⁹ V. nota precedente.

- 4) *Dixit Dominus Domino Meo*, Salmo in Re maggiore per Soli, 2 Cori di SSATB, 2 Orchestre. Barbarano di Salò (Brescia), Archivio della Fondazione E. Bravi ¹⁰.
- 5) *Laudate Pueri Dominum*, Salmo in Re maggiore per Soprano solo, Coro (SSATB) e Orchestra. Napoli, Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Maiella, Rari, 1.6.29/2 (mm. 279×220, pp. 88).
- 6) *Stabat Mater*, per Soprano e Contralto soli, Archi e B. C. Montecassino, Archivio dell'Abazia ¹¹.
- 7) *Flaminio*, Atto III. Napoli, Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Maiella, Rari 1.6.28 [olim 14.3.3], (mm. 280×222, cc. 88).
- 8) *Dalsigre, abi mia Dalsigre*, Cantata per Soprano e B. C., ibid. Rari 1.6.29 [olim 34.6.23] (mm. 280×218, cc. 4).

Sono viceversa da giudicare moderne contraffazioni i seguenti manoscritti:

- 1) *Agnus Dei... miserere nobis*, per Coro a 4 Voci (SATB) e B. C. New York, Archivio della Metropolitan Opera Company ¹².
- 2) *Miserere*, per Coro a 4 Voci (SATB) e B. C. Jesi, Biblioteca Comunale.
- 3) *O salutaris hostia* per Tenore e Basso Soli e B. C. London, British Museum, Ms. Add. 41063 M.
- 4) *Et incarnatus est*, per Soprano solo e B. C. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Mus. 1229.
- 5) *Non mi negar signora*, per Soprano solo e B. C. Washington, Library of Congress, Ms. 1621 P. Case.

¹⁰ Nonostante le mie reiterate richieste, non mi è stato concesso di esaminare il manoscritto, che, a giudicare dalla pagina riprodotta nel volumetto di F. SCHLITZER, *G. B. Pergolesi*, Torino, Edizioni Arione, s.d., Tav. XII, sembra certamente autografo. Colgo l'occasione per segnalare pubblicamente alla competente Sovrintendenza Bibliografica il comportamento non corretto degli eredi di Eugenio Bravi, tanto più nocivo agli studi dato il singolare valore del fondo di manoscritti di cui si vieta indiscriminatamente la visione.

¹¹ Non è attualmente possibile studiare, per ragioni che sfuggono alla mia comprensione, il manoscritto originale presso l'Archivio dell'Abbazia. Di esso esiste comunque una copia fotografica presso la Biblioteca del Conservatorio « S. Cecilia » di Roma. Una riproduzione (seppure non molto chiara) del manoscritto è premessa all'edizione dello *Stabat* curata dal Caffarelli; inoltre A. EINSTEIN ha curato dell'opera un'edizione che si può definire perfetta, presso la Casa Eulenburg, London, s.d.

¹² Edizione integrale a cura di R. F. GOLDMAN, New York 1949, Mercury Music Corporation. Il CAFFARELLI, *Due Messe-Frammenti*, p. 162, ne dà una versione mutila, basandosi sul manoscritto conservato nella Biblioteca Comunale di Jesi, su cui si veda innanzi.

- 6) *Se il foco mio t'infiamma*, terzetto per 2 Soprani e Tenore da « *Lo Frate Nnamorato* », Atto II. Oxford, Bodleian Library, Ms. Mus G. 11.

Considereremo partitamente i singoli manoscritti, movendo anzitutto da un'analisi del loro contenuto musicale e lasciando a un secondo momento le considerazioni di carattere paleografico: questa inversione del piú logico iter dell'indagine si giustifica tenendo conto del peso degli elementi forniti in questo caso dall'analisi musicale dei testi e della difficoltà di un'indagine paleografica attraverso l'esame delle fotocopie in mio possesso¹³.

* * *

Agnus Dei... miserere nobis, Si minore, C, *Largo*, batt. 49, per coro a 4 Voci (SATB) e B. C. cifrato, esplicitamente affidato ad una *Spinetta*.

Due fogli con due sistemi di cinque righe ciascuno; nel verso del secondo foglio, in basso a destra, l'iscrizione: *Gio. Batta, Pergolesi. Laus Deo 1732. a Fra Bernardo da Messina*. Da un punto di vista formale, si tratta di una composizione bipartita, composta da una prima sezione e da una ripresa variata (A, batt. 1-17; A', batt. 18-44), con una coda finale (*Amen*) in tempo « *Mosso* ». All'interno di queste sezioni maggiori sono chiaramente individuabili episodi secondari, caratterizzato ciascuno da individue figurazioni musicali: l'impressione che ne viene è quella di frammenti giustapposti, incapaci di raggiun-

¹³ Tralasciamo di considerare in questo saggio, in quanto chiaramente *non autografi*, i seguenti manoscritti:

a) *Venerabilis Barba Cappuccinorum*, Canone a 2 voci (T e B) sole. Napoli, Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Maiella, Ms. 34.6.23. Il manoscritto è ritenuto autografo dall'amico H. HUCKE, *loc. cit.*, col. 1053; pur senza condividere i dubbi, derivanti da remore moralistiche, del RADICIOTTI, *Pergolesi - Vita, Opere e Influenza su l'Arte*, Roma 1910, pp. 198-199, circa l'autenticità dell'opera, osserverò che nessun elemento permette di ritenere *autografo* il manoscritto. Non la scrittura, totalmente diversa da quella attestata dai rimanenti autografi; e nemmeno l'annotazione di G. Sigismondo, il primo Bibliotecario del Conservatorio di S. Pietro a Majella, sul manoscritto stesso, che ne sottolinea il valore e la rarità, ma senza assolutamente accennare al suo carattere di autografo.

b) *Questo è il piano, questo è il rio*, Cantata per Soprano, Archi e B. C. London, British Museum, Ms. Add. 14135. Si tratta chiaramente di un manoscritto approntato da un copista: il WALKER, *Two Centuries...*, cit., p. 306 aveva espresso questa opinione, ma si corresse piú tardi, *Pergolesiana*, cit., pp. 294-95, supponendo il manoscritto autografo; tuttavia egli si basava sul confronto del manoscritto con l'*Agnus Dei* e con l'inno *O salutaris hostia* di cui in questo stesso saggio si dimostra la falsità.

gere una propria unità formale. Questo carattere di inorganicità e discontinuità del discorso musicale è sottolineato dal ricorrere stereotipo e insistente di progressioni che accentuano l'impressione di goffaggine e di impaccio stilistico propri di questo lavoro.

Da notare inoltre la presenza di stilemi estranei al *modus operandi* del nostro musicista. Tale, alle battute 7-8, l'uso di un primo rivolto di settima secondaria con il ritardo della terza nel basso.

7 8

S.
A.
Coro
T.
B.
B.C.

Mi-se-re-re no - - - - bis

Mi-se-re-re no - - - - bis

Tali, alle battute 25-26, la doppia appoggiatura di un accordo di settima di sensibile e la risoluzione sulla quarta e sesta di dominante del secondo rivolto di una settima di sensibile.

25 26 27

S.
A.
Coro
T.
B.
B.C.

Mi-se-re - - - re mi-se-re-re no - - bis

Mi-se-re - - - re mi-se-re-re no - - bis

3 7 4 8 3 8 6 4 5 4 7 #

La condotta delle parti alle bb. 41-42 è poi di tale assurdità che si esiterebbe ad attribuire tale passo, nonché a Pergolesi, a qualsiasi dili-

gente allievo dei primi corsi di composizione. Indipendentemente dall'aspetto musicale, è poi da osservare che il testo *Agnus Dei miserere nobis. Amen*, non è riferibile, in questa forma, ad alcun momento della liturgia.

Miserere, Si minore, C, Largo, batt. 25, per Coro a 4 voci e B.C. cifrato, esplicitamente affidato ad una *Spinetta*. Un foglio con due sistemi di cinque righe. Nel recto, in alto a sinistra: *o forse il seguente finis* e accanto: *V.o aff.mo Gio. Batta. Pergolesi*; nel verso, in basso a destra: *Finis Laus Deo. a. d. 1732*. La musica corrisponde esattamente a quella dell'*Agnus Dei* sopra esaminato, dalla battuta 25 alla fine; non si comprende pertanto quale senso possa avere la prima frase attribuita al Pergolesi, che farebbe pensare ad una differente conclusione dello stesso pezzo.

O salutaris hostia, La maggiore, C, Largo, batt. 29, per Tenore e Basso soli, B.C. cifrato, esplicitamente affidato ad una *Spinetta*. Un foglio con quattro sistemi di tre righe. Nel verso, in basso a destra, a *Fra Bernardo Feo. Gio. Batta. Pergolesi, 1729*. Musicalmente, quest'Inno è uno scipito seguito di progressioni, privo di una sua interna unità e di qualsivoglia dignità di scrittura. Anche qui compaiono tratti stilistici estranei al linguaggio del musicista: citerò la stranissima battuta introduttiva affidata al continuo, l'accordo di seconda, quarta e settima senza preparazione sulla tonica, alla battuta 5, i volgarissimi moti paralleli di quinta alle batt. 12-13 e, peggio, di ottava alle batt. 15 e 26-27. Scarti stilistici, quest'ultimi, di cui non si sa trovare l'equivalente neppure nelle prime opere risalenti agli anni di conservatorio, nei *Solfeggi*, nel dramma sacro *Li prodigi della divina grazia nella conversione di S. Guglielmo duca d'Aquitania* o nell'oratorio *La Fenice sul rogo ovvero La morte di S. Giuseppe* del 1731, esteticamente discutibili quanto si vuole, ma estremamente evoluti e consapevoli sotto l'aspetto formale.

Non mi negar signora, Sol minore, *Larghetto*, 2/4, batt. 96, per Soprano e B.C. cifrato, espressamente affidato ad una *Spinetta*. Un foglio con cinque sistemi di due righe. Nel recto, in basso a destra: *a Fra Bernardo Feo. Gio Batta. Pergolesi a.d. 1731*. È, tra le musiche considerate, la più lontana dalla prassi compositiva pergolesiana. Già

Frank Walker la giudicò una mistificazione novecentesca¹⁴ scritta sulla falsariga dell'aria *Ogne pena cchiù spietata* nel primo atto de *Lo Frate Nnamorato*, basandosi sull'argomento, peraltro estremamente fragile, dell'affinità del motto tematico. In realtà, a suffragare questa tesi convergono elementi di ben maggior peso; il testo, anzitutto, che è di un'indicibile trascuratezza formale e di tale estensione da offrire materia non solo per un'aria, ma per un'intera cantata. Sullo stile non occorrerà soffermarsi a lungo: basti dire che alle batt. 61-62 ricorre un tipico moto cadenzante tardo-romantico con tanto di appoggiatura superiore della quinta dell'accordo di settima di dominante e di accordo di undicesima (!) sulla tonica.

Del resto, chi si sentirebbe di attribuire a Pergolesi un passo di tale stravagante mostruosità (batt. 18-28)?

18 19 20

Voce
 4 - - na pie - to - sa vi - - - sta

B.C.
 6 7 6 3

21 22 23 24

può - far - ch'al duol re - si - - sta que - st'al - magf -

3 5 6 3

25 26 27 28

- flitta - e tri - sta che per te non ne mo - ra

6 5 6 3 7 6 1 5

¹⁴ *Pergolesiana*, cit., pp. 294-295.

Considerazioni di carattere generale possono poi applicarsi all'intero gruppo di questi manoscritti, di evidente origine comune. In tutte le composizioni la realizzazione del basso (cifrato con un'abbondanza pedantesca, che non si riscontra mai negli altri autografi pergolesiani) è affidata ad una *spinetta*. Ora, Pergolesi non indica quasi mai gli strumenti realizzatori del continuo; quando lo fa, ricorre normalmente al cembalo o all'organo¹⁵. In effetti, non si comprende come una spinetta, sulla cui sopravvivenza nella prassi musicale napoletana del tempo non si ha del resto notizia alcuna, potrebbe bilanciare, come nell'*Agnus Dei*, un coro a quattro voci.

Pergolesi non indica mai i registri vocali, ritenendo sufficiente l'indicazione delle chiavi. In due di questi manoscritti, *Agnus Dei* e *Miserere*, compare viceversa l'indicazione « Soprano, Contralto, Tenore, Basso ». Da notare che i termini *Soprano* e *Contralto* sono sempre sostituiti, nei manoscritti napoletani del tempo, dai sostantivi *Canto* e *Alto*, né mai si incontra l'indicazione *Voce* o *Voci* che compare nell'Inno *O salutaris hostia* e nell'aria *Non mi negar, signora*.

Ancora: i quattro manoscritti sono, come si è detto, firmati e datati: ebbene, essi sarebbero gli unici manoscritti autografi datati che si conoscano dello jesino. Si aggiunga che, nei rarissimi casi in cui il musicista firma le sue musiche (*Laudate Pueri Dominum*, *Stabat Mater*, *Dalsigre abi mia Dalsigre*), non lo fa mai alla fine di esse, dove tutt'al più, secondo l'uso del tempo, apporrà l'epigrafe *Laus Deo*, ma sulla prima carta in alto, a destra o a sinistra.

Il fatto che pochissimi manoscritti di questo periodo siano datati, escluse, in linea di massima, le opere teatrali, non è, mi pare, senza ragione. Datare una propria composizione significa infatti metterla in relazione con un determinato periodo della propria esperienza esistenziale; e, in effetti, dopo il romanticismo, non c'è artista che non senta il bisogno di firmare e datare la propria opera, per indicare che essa è frutto di una ben individuata personalità e che è stata scritta in un preciso contesto biografico. È intuitivo che, nell'ambito di una concezione artigianale del fare musicale, ciò non ha senso, in quanto al centro dell'attenzione non è il musicista in quanto individuale personalità

¹⁵ Un'eccezione a quest'uso è testimoniata dal citato *Borro della Messa in Fa a Cinque* per soli, coro e 2 Orchestre: il basso della seconda orchestra è affidato a Violoncello, Contrabbasso e *Leuto* (evidentemente un Chitarrone).

creatrice, ma l'opera, in quanto prodotto oggettivo, rispondente a determinate regole; lo stesso vale, a maggior ragione, per le dediche.

Né si dovrà sorvolare sul fatto che le composizioni di genere sacro tramandate da questi manoscritti sono le piú brevi che Pergolesi avrebbe mai scritto, durando 1 minuto e 30" circa l'inno *O salutaris hostia*, 3 minuti e 30" circa l'*Agnus Dei*: un vero primato di concisione, che non trova riscontro nell'opera del Pergolesi né in quella dei contemporanei napoletani, portati a dare del testo un'interpretazione puntualmente analitica, né nelle consuetudini rituali del tempo, improntate ad una pomposa e sfarzosa solennità. Questa brevità cesserà di meravigliare, qualora si ritengano queste musiche dei falsi compiuti in epoca moderna; perché se è facile trovare un musicista disposto a comporre un pezzo in « stile antico », un calligrafo capace di fabbricare un manoscritto « autografo » con la stessa disinvoltura con cui taluno falsifica della carta moneta, un collezionista o una biblioteca disposti a comprarlo, rimane estremamente difficile procurarsi della carta originale e protrarre il gioco, alquanto rischioso, oltre un certo limite ¹⁶.

Ancora due elementi avvalorano la nostra convinzione circa l'inautenticità di questi « autografi ». Il primo è dato dall'abnorme armatura di chiave dell'inno *O salutaris hostia*: infatti il pezzo, pur ambientato in un chiarissimo *La maggiore*, dovrebbe portare in chiave non già tre, ma solo due diesis, per la nota sopravvivenza, in un periodo in cui la tonalità si era saldamente instaurata nella pratica musicale, dei vecchi schemi modali. Gli altri autografi pergolesiani e la concorde consuetudine grafica dei contemporanei non lasciano dubbi in proposito. Il secondo, di carattere piú generale, riguarda l'aspetto grafico dei quattro manoscritti. Quel che risulta a prima vista evidente, operando un confronto di queste pagine sospette con un qualsiasi ma-

¹⁶ Come si è piú sopra accennato, l'esame dei manoscritti è stato da me compiuto su fotocopie; ho potuto tuttavia esaminare direttamente il *Miserere* conservato nella Biblioteca Comunale di Jesi, vergato su un tipo di carta la cui filigrana non ricorre in alcun altro autografo del Pergolesi. Se per avventura la carta dei rimanenti manoscritti dovesse risultare identica a quella altre volte usata dal musicista, ciò non proverebbe egualmente nulla perché, data la brevità delle composizioni, può essere stato relativamente facile al falsario procurarsi alcune carte bianche dai manoscritti originali, parte dei quali risulta effettivamente smembrata. Risolutivo sarebbe invece un esame chimico dell'inchiostro; sarà interessante osservare, a questo proposito, che per il citato manoscritto di Jesi si è fatto uso di una maldestra imitazione dell'antico inchiostro ferroso; esso è andato assumendo col tempo una tinta chiara, color tabacco, e tende visibilmente a svanire.

Ancona 17 Febbraio 1732

Quello che risponde a Court risponde a Voi
Per rispondere alle sue lettere

Noni condottare quelle notizie che per non poter
avere ne potrei facilmente darle e proporzioni che
Ella me le richiede e non avendole con errore
più per far che per me.

E di ciò Ella potrà ben farsi un esatto ragguo
nello stesso abbando. E questo tempo a rispondere
per tanto la giusta proporzione.

Unghe con un solo pezzo la risposta non del
non per tanto ancora di quanto in e avvenire
~~per tanto~~, etc.
Semplice fine dire -

Per quanto è

Il fare per proprio conto. E. con tanto più
e di farne più a lungo.

Vostro fedelissimo. Giovanni Sal. Cotto e Duce
E una copia conosciuta in gli scabbi.

By Carlo de Leo Spaffolino
in Manera

noscritto pergolesiano di provata autenticità, è l'impersonalità e l'insicurezza di grafia delle prime rispetto ai secondi, l'ostentata cura riposta in particolari insignificanti, come i tratti d'unione delle crome (sempre notevolmente eccedenti negli autografi, dove sono vergati con piglio deciso e nervoso, mentre qui sono notevolmente più impacciate e curate), o nelle stanghette di battuta, per le quali valgono analoghe considerazioni.

Anche nell'esame delle chiavi è possibile riscontrare, oltre a notevoli varianti nel ductus, lo stesso impegno pedantesco e goffo insieme, proprio di chi non scrive spontaneamente, ma imita una grafia che non gli è familiare. Altrettanta innaturale precisione si riscontra nella grafia dei testi di questi manoscritti, nella quale risulta ancor più evidente, se possibile, il laborioso compitare del calligrafo.

Le considerazioni sopra svolte hanno portato elementi tali da fare escludere, mi sembra, la possibile autenticità del gruppo di « autografi »; ulteriori elementi permettono altresì di giungere a scoprire il probabile autore dei falsi, e il modo con cui riuscì a spacciarli per originali. A tal fine converrà citare una nota comparsa nel 1924, in una rivista musicale genovese¹⁷, a firma di M. M. quale introduzione a una trascrizione del *Miserere* sopra esaminato:

È con gran piacere che « Melodia » dà alla luce una pagina inedita dell'immortale autore dello « Stabat ». Questo « Miserere » a 4 voci, rinvenuto fra le macerie di un vecchio convento a Messina, dopo il terremoto del 1908, fece evidentemente (!)¹⁸ parte di un Album che raccoglieva anche una lettera autografa con note musicali del grande jesino¹⁹, e una « Dipartita » dedicata a un fraticello francescano, già per amore di culto artistico pubblicata dall'editore Bodro²⁰ e il di cui Ms. si conserva nella Library of Congress di Washington. Siccome la dipartita porta la dedica « a Fra Bernardo da Messina » non è fuor di luogo supporre che l'Album predetto avesse appartenuto allo stesso; ché il Pergolesi dovette conoscere il fraticello probabilmente accorso a Napoli dopo i terremoti che funestarono quella città nel 1732, poiché i tre autografi datano dello stesso anno.

¹⁷ « Melodia. Grande Rivista Musicale », II, n. 6, Genova, 31 gennaio 1924, p. 7.

¹⁸ La cosa poteva essere evidente solo al compilatore del singolare « Album ». Quanto al luogo e all'avventuosa occasione del ritrovamento essi erano i più favorevoli per chi volesse troncane ogni ricerca circa la storia dei manoscritti.

¹⁹ Non conosco questa lettera, ma è ovvio che sulla sua autenticità devono farsi le più ampie riserve. L'eventuale possessore è avvertito.

²⁰ Non mi è stato possibile rintracciare questa edizione.

Questa è una supposizione plausibile, essendo noto che il Pergolesi non si mosse mai dalla capitale partenopea, ove visse dal 1726, anno in cui entrò nel Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, sino al giorno di sua morte in Pozzuoli di Napoli, e non se ne assentò che qualche mese, nel 1734, per andare a Roma a dirigerli una sua Messa in S. Giovanni Ne-pomuceno.

Il primo colpo d'occhio su questa breve pagina ci fa pensare che si tratta non di una vera e completa composizione, ma piuttosto un finale o modificazione di un Miserere.

Pure tanto basta a renderci prezioso questo frammento che da per sé solo ci presenta i distintivi ritmici del gran compositore che a buon ragione fa parte dell'immortale triade di artisti marchigiani; tutti e tre vittime giovanissime di mal sottile — Egli morì a soli 26 anni! tutti i tre di medesima tempra spirituale e d'indole malinconica; Raffaello Sanzio, Pergolesi, Giacomo Leopardi.

Le stesse notizie si leggono in una serie di lettere che accompagnarono la vendita dello stesso manoscritto alla Biblioteca di Jesi, nel 1928. Esse ci forniscono anche il nome dello spacciatore dei falsi, peraltro ben noto a suo tempo per consimili imprese nell'ambiente dei bibliotecari musicali: Tobia Nicotra²¹.

* * *

Rimangono ancora da esaminare due manoscritti, entrambi a mio parere egualmente falsi, ma indipendenti dal gruppo di opere più sopra descritto.

Non mi dilungherò sul terzetto dall'opera *Lo Frate Nnamorato*, conservato alla Bodleian Library di Oxford, perché condivido in pieno le argomentazioni del Walker, alle cui pagine rimando il lettore²².

²¹ Il Nicotra vendette personalmente il *Miserere* alla Biblioteca Comunale di Jesi e l'*Agnus Dei* a quella di Washington (si veda per quest'ultimo O. E. ALBRECHT, *A Census of Autograph Manuscripts of European Composers in American Libraries*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1953, p. 211). L'inno *O salutaris hostia* conservato presso il British Museum di Londra, fu acquistato nel luglio 1923 da tale Anita Onestinghel; l'*Agnus Dei*, ora conservato presso il Teatro Metropolitan di New York, proviene dalla collezione di Edwin Franko Goldman che l'aveva a sua volta acquistato intorno alla stessa data. Penso che il responsabile della falsificazione di tutti e quattro i manoscritti, che hanno una chiarissima origine comune, sia il Nicotra. Il Prof. Federico Mompellio mi ha gentilmente segnalato di aver conosciuto, quando ricopriva l'incarico di Bibliotecario presso il Conservatorio di Musica di Milano, il Nicotra in tale veste di spacciatore di falsi.

²² *Pergolesiana*, cit., p. 296.

Quanto all'*Et incarnatus* per Soprano e Basso Continuo, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi, si tratta di una brevissima composizione di 12 battute; proviene da una collezione tedesca, nella quale si trovava, come si desume da un'annotazione sul manoscritto stesso, certamente prima del 1831²³, indi passò nella raccolta di Charles Malherbe e di qui alla Biblioteca Nazionale di Parigi. Sia la grafia musicale che la firma del musicista presentano caratteristiche notevolmente difformi da quelle a noi note attraverso gli altri autografi. D'altra parte è ormai accertato che Pergolesi trattò solo la forma della *Missa brevis*²⁴, limitata al *Kyrie* e al *Gloria*, mentre questo frammento appartiene a un *Credo*. La stesura per voce sola e continuo, estranea alle consuetudini compositive del musicista e dei contemporanei compositori napoletani, almeno nell'ambito della produzione sacra, potrebbe giustificarsi solo ammettendo trattarsi di una particella approntata per l'esecuzione di una messa di altro autore. Ma non si vede allora per quale ragione il musicista avrebbe dovuto apporvi la sua firma.

Chiuderemo la rassegna di questa serie di falsi autografi citando una pretesa lettera del musicista, conservata in una collezione privata di Novara; ne diamo, a titolo di curiosità, una riproduzione in facsimile. La qualità della carta, ricavata lacerando goffamente la parte non utilizzata di una lettera ottocentesca, ne denuncia la falsità; anche l'inchiostro è moderno, ciò che conferma la scoperta ingenuità del procedimento .

* * *

La lezione ricavabile da questa indagine intorno ai falsi autografi pergolesiani, indagine che si inquadra in un più vasto ambito di ricerca volto a isolare il nucleo originale dell'opera del musicista jesino nel *mare magnum* degli apocrifi, è in primo luogo un invito alla prudenza sia in materia di attribuzione sia, e a maggior ragione, in sede di giudizio critico. Prudenza, possiamo serenamente affermare, di cui la critica pergolesiana antica e recente ha dato scarsa prova, soprattutto, si direbbe, per un'insufficiente valutazione dell'importanza che

²³ Da questo manoscritto deriva senza possibilità di dubbio il manoscritto conservato presso la Nationalbibliothek di Vienna, Musik-Abteilung, Cod. 16444.

²⁴ Si veda il mio saggio *Le Messe di Giovanni Battista Pergolesi. Problemi di cronologia e di attribuzione*, più sopra citato.

ha, nella ricerca musicologica, il momento della paziente investigazione filologica, del minuto lavoro preparatorio basato sulla meticolosa investigazione di tutte le fonti superstiti. Momento preparatorio e dunque per definizione transitorio e strumentale: dal quale tuttavia non è lecito prescindere se non a rischio di ridurre il lavoro storico a vuota fantasticheria, incapace di istituire un concreto rapporto con la realtà, e pertanto sterile e inutile.

FRANCESCO DEGRADA