

Qualche idea per prepararsi ai concerti.



FUN OPERA

Giovan Battista Pergolesi:

La serva padrona.

Per la scuola secondaria

- ELITA MAULE -

¹ "La serva padrona" di Pergolesi al Goldoni.

<http://maggiofiorentino.blogspot.com/2011/02/la-serva-padrona-di-pergolesi-al-teatro.html>

1. Introduzione

Sono trascorsi quasi tre secoli da quando, nel 1733, nel giorno del compleanno di Elisabetta Cristina imperatrice d'Austria, *La serva padrona* di Giovan Battista Pergolesi venne rappresentata per la prima volta al Teatro San Bartolomeo di Napoli quale intermezzo di un'opera seria dello stesso compositore. Eppure "Giovanni Battista Pergolesi continua ad appassionare e divertire con le sue creazioni. Le sue musiche non testimoniano solo una personalità creativa estremamente raffinata e complessa, ma ci restituiscono, tutt'intera, un'epoca e una società osservata e interpretata da tutti i punti di vista: la gestualità plebea e lo sberleffo del saltimbanco ma anche la tenera sentimentalità borghese della commedia musicale; lo sfarzo e l'aristocratica malinconia del dramma per musica tardo-barocco e metastasiano; la scatenata vitalità e la sottile schermaglia psicologica, nonché l'arguzia e la vis comica dei personaggi degli intermezzi. L'incontro e la fusione dei brani del geniale intermezzo "La Serva Padrona" con la lingua napoletana, che vede i recitativi dell'intermezzo più famoso, chiacchierato, applaudito e rappresentato trasposti in lingua vernacolare, nasce quindi nel modo più naturale e spontaneo, perché è proprio la scrittura musicale pergolesiana a prescindere dalle parole dell'altrettanto mirabile libretto di G. A. Federico, che riprende ed è totalmente intrisa della musicalità dell'idioma partenopeo"².

Ho voluto esordire con queste parole di Cristina Patturelli perché già contengono tutti gli elementi a giustificazione di un uso interdisciplinare a scuola della *Serva Padrona* pergolesiana, uso didattico che, peraltro, ha mosso la stesura del suo libro dedicato a quest'opera.

² Patturelli, C., *La serva padrona. Giovan Battista Pergolesi restituito all'antica lingua napoletana*, Edizionilabrys, Benevento 2014, retro di copertina, s.p.

Non si tratta solo di promuovere l'obiettivo più scontato, ma primario, di avvicinare i giovani al mondo dell'opera attraverso uno degli esempi più avvincenti, piacevoli, di immediato impatto che la letteratura musicale ci offre. *La serva padrona* offre infatti spunti didattici per comprendere un'intera epoca, la circolazione della cultura italiana in Europa nel Settecento, il mondo di sentimenti e di valori allora in auge e oggetto di dibattiti filosofici.

La serva padrona è, insomma, un'opera eblematica che facilmente può costituire, come la nuova didattica della storia 'globale' vuole, un ottimo *indicatore dei quadri di civiltà*³.

Il carattere interdisciplinare della nuova storia ha indotto Jacques Le Goff ad accreditare infatti un allargamento del campo d'indagine includendo, quale necessità prioritaria, quella di indagare sul sociale, canale che, confrontato con altre realtà storiche, ci porta al "cuore della società"⁴, aiutandoci a comprendere il comportamento umano come un insieme di fattori regolati anche dai sentimenti e dalla psiche collettiva.

E' in questo nuovo contesto di una storia molto trasversale che l'opera lirica può costituire un elemento di grande significatività.

Lorenzo Bianconi sostiene che l'opera ha rappresentato da sempre una privilegiata scuola dei sentimenti. Attraverso la rappresentazione formalizzata di un ventaglio sentimentale che si pone anche quale campionario storico e antropologico (quasi un museo) degli affetti che coinvolgevano i nostri predecessori, possiamo rivisitare e far nostro, mediante la "presentificazione" indotta dalla forma, un mondo di emozioni ancora vitale e moderno⁵. Il teatro d'opera contiene infatti "un repertorio esemplare di conflitti-modello, di soggetti drammatici

³ Cfr. Mattozzi, I., *Pensare alla storia da insegnare*, Cenacchi editrice, Bologna 2011.

⁴ Le Goff, J. (a cura di), *la nuova storia*, mondadori, milano 1980, p. 44.

⁵ Cfr. Maule, E., *La diffusione del teatro d'opera nelle giovani generazioni. Strategie delle istituzioni operistiche europee e principi didattici divulgativi*, Uniprint, Friburg (CH) 2011.

memorabili [...], aggiungendovi il potere di "presentificazione" che è tipico della musica, nonché la sua capacità di rappresentare le più sottili sfumature emotive.

E la società ha accettato volentieri di pagare i costi di uno spettacolo tanto sontuoso, per il beneficio riflesso che, sia pure in maniera semi-inconscia, ne ricava: quello, appunto, di offrire un addestramento collettivo nella conoscenza delle passioni, una palestra dove sperimentare in presa diretta – attraverso la seduzione del teatro e il potere contagioso promanante dal canto- le dinamiche dell'effusione emotiva, che donne e uomini sentimentalmente adulti debbono saper promuovere, articolare e organizzare"⁶.

2. L'opera a Napoli nel Settecento

In una lettera inviata alla famiglia nel 1739 Charles de Brosses- filosofo e uno fra gli antesignani dell'antropologia e della linguistica moderne- aveva scritto che Napoli era la capitale del mondo della musica⁷. L'anno successivo Lady Mary Wortley Montagu scriveva che l'opera a Napoli era di gran lunga la migliore d'Italia⁸ mentre G.F. Coyer, un altro viaggiatore, dichiarava nel 1758 parlando della musica italiana che "Naples is its summit"⁹.

Commenti di questo tipo si susseguono a partire dagli esordi del '700 trovando d'accordo tutti gli illustri intellettuali impegnati nei viaggi culturali in Italia.

⁶ Bianconi Lorenzo, "La forma musicale come scuola dei sentimenti", in La Face Bianconi Giuseppina e Frabboni Franco (a cura di), *Educazione musicale e Formazione*, Franco Angeli, Milano 2007, pp. 85-120; cfr. anche Bianconi Lorenzo, "Risposta a Giuliano Procacci", in Della Seta Fabrizio, Roberta Montemorra Marvin e Marco Marica (a cura di), *Verdi 2001. Atti del convegno internazionale Parma- New York – New Haven 2001*, Olschki, Firenze 2003, pp. 205-216.p. 86.

⁷ De Brosses, C., *Lettres familières écrites en Italie en 1739 et 1740*, paris 1858, p.386.

⁸ Robinson, M.F., *L'opera napoletana*, Marsilio Editori, Venezia 1984, p.19.

⁹ Ibidem.

Il trionfo dell'opera napoletana [che non è affiancato da una altrettanto spiccata notorietà in altre forme musicali] è un continuo crescendo a partire dalla metà del Seicento, vedendo impegnati via via musicisti di fama europea come Alessandro Scarlatti, Durante, Pergolesi, Jommelli, Traetta, Piccinni, Paisiello... e diffondendosi presto nell'intero continente.

Ma quale poteva essere il segreto di tanto successo?

Si è detto che l'Opera era un campo che poteva offrire al compositore e al cantante talentato una grande notorietà e riscontri economici assai notevoli. E a Napoli ci si attrezzò per raggiungere quel grado di eccellenza tale da imporsi, in questa forma d'arte, in ambito internazionale.

L'ambiente culturale cittadino rispose in modo adeguato a queste nuove esigenze votate all'opera attraverso la partecipazione di due istituzioni: i teatri e i conservatori. I primi si rivolgevano a tutti, residenti e viaggiatori; i secondi erano la fabbrica dei talenti dalla quale i primi dipendevano. Dietro ad entrambi stava la corte che, con fasi altellenanti e in base ai momenti politici, supportava l'attività¹⁰.

¹⁰ Ibidem, p. 20.



11

Tempera di Ferdinando Roberto raffigurante l'interno del teatro San Carlo durante la rappresentazione de *L'ultimo giorno di Pompei* del 19 Novembre 1825. Il teatro San Carlo di Napoli, uno dei più famosi e antichi teatri lirici chiusi al mondo ancora attivi, è stato fondato per volontà di Carlo di Borbone nel 1737 e può ospitare oltre 1386 spettatori. Esso è stato assunto come modello per la realizzazione di moltissimi altri teatri europei successivi.

¹¹ Ferdinando Roberto, *Il teatro San Carlo*, tempera del 1825, in Forgione, A., *Il San Carlo azzurro e argento che abbagliò Stendhal*, https://angeloforgione.com/2012/06/12/sancarlo_stendhal/



12

Il Real Collegio di Musica (oggi Conservatorio di Musica) di San Pietro a Majella in Napoli fu fondato nel 1808 inglobando altri quattro conservatori più antichi nati tutti per scopi caritatevoli, ovvero per accogliere bambini orfani istruendoli nella musica e impiegandoli inizialmente per le funzioni liturgiche. Successivamente, per garantire un impiego nella sempre più richiesta musica laica, gli orfanelli vennero avviati allo studio della composizione, del virtuosismo vocale e strumentale. Nei quattro orfanatrofi presenti in città nel '700 furono formati numerosissimi compositori di fama internazionale, tra i quali Pergolesi, che imposero lo stile musicale napoletano nelle corti di tutta Europa. Il più antico conservatorio della città, quello di Santa Maria di Loredò, fondato nel 1535 e chiuso da Ferdinando IV di Borbone nel 1797, ospitava all'epoca 1500 allievi, sia napoletani che spagnoli.

Così, "erede del vivace sperimentalismo secentesco, la città di Napoli nel Settecento seppe cogliere e rilanciare le potenzialità tutte del far spettacolo, affidando il suo prestigio culturale ai vari esiti di una capillare e laboriosa attività teatrale e musicale. Questa vocazione alla scena, maturata tra i disegni propagandistici delle corti, il fitto calendario festivo della capitale, il gusto e lo sfarzo dell'aristocrazia locale e l'intraprendenza di artisti e maestranze, costituisce uno

¹² Cerbone, S., *I suoni di Partenope: il conservatorio di musica di San Pietro a Majella*, in <http://www.nbdv.it/suoni-partenope-conservatorio-musica-san-pietro-majella/>

straordinario elemento di continuità nelle convulse vicende storico-politiche del Mezzogiorno”¹³. Le politiche gestionali e finanziarie delle attività musicali e di spettacolo mutarono infatti nel corso del tempo: dal lungo periodo di vicereame si passò al breve dominio austriaco fino al ripristino del governo autonomo di Carlo di Borbone. In queste alterne vicende la macchina dello spettacolo musicale imparò ad affrancarsi dal potere, puntando sulla acquisita professionalità delle sue maestranze e dei suoi artisti di indiscutibile valore. Nello stesso tempo si andarono moltiplicando i teatri e i luoghi di produzione musicale fino alla costruzione, realizzata in soli otto mesi, del teatro San Carlo nel 1737, prossimo alla residenza reale dell’allora regnante Carlo di Borbone, imponente nelle dimensioni e finemente decorato¹⁴. Il San Carlo sostituì in parte altri luoghi di rappresentazioni operistiche, primo fra tutti il *Teatro San Bartolomeo*, inaugurato nel 1620, che aveva costituito il più importante luogo di produzione scenica. Proprio il San Bartolomeo, poi convertito in chiesa, aveva accolto e messo in scena le prime opere a Napoli ed è proprio in questo teatro che fu rappresentata nel 1733 *La serva padrona* di Pergolesi.

Nella vivace capitale borbonica, tuttavia, brulicavano altri centri di propulsione musicale oltre ai teatri. In particolare vanno menzionati tutti quei cenacoli privati aristocratici che offrivano regolarmente esecuzioni di drammi, serenate, cantate, e tutti quegli innumerevoli monasteri, conventi e collegi dove spesso si cimentavano, e approfondivano il loro apprendistato, quelli che sarebbero divenuti i migliori talenti del professionismo musicale, tra i quali proprio Pergolesi.

¹³ Cotticelli, F., *Teatro e musica a Napoli nel Settecento*, in Nattiez, J.J. (a cura di), *Storia della musica europea*, Enciclopedia della musica, vol. IV, Einaudi, Torino 2004, p.641.

¹⁴ Ibidem, p. 649.



15

Gaspare Traversi, *Il Concerto*, Napoli 1755.

3. Pergolesi. La breve esistenza di un grande musicista.

Abbiamo voluto offrire un quadro, seppur generale, dell'ambiente culturale e musicale della Napoli tra Sei e Settecento perché è proprio in questo contesto che si forma e agisce Giovan Battista Pergolesi, l'autore de *La serva padrona*.

Seppur nato a Jesi, cittadina delle Marche, nel 1710, egli fu mandato a tredici anni a Napoli per perfezionarsi negli studi musicali.

Di salute cagionevole, Giovan Battista, che forse soffriva di tubercolosi e da una malattia che causò l'anchilosi della gamba destra, iniziò gli studi musicali e del violino nella cittadina marchigiana per poi trasferirsi nel 1723, probabilmente con l'aiuto economico di qualche magnanimo aristocratico, presso il Conservatorio gestito dalla chiesa dei *Poveri di Gesù*¹⁶, uno dei quattro istituti di pietà presenti a Napoli dediti all'educazione degli orfani.

¹⁵ Gaspare Traversi (1722-1770), *Il concerto*, Napoli 1755.

https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Gaspare_traversi,_il_concerto,_1755-60_ca._01.JPG

¹⁶ Toscani, C., *Pergolesi, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Enciclopedia Treccani, Volume 82, 2015.

Studiò con celebri maestri, come Leonardo Vinci e Francesco Durante, prendendo parte come cantore e strumentista alle esecuzioni musicali sia ecclesiastiche che laiche presso i palazzi aristocratici partenopei¹⁷.

Le prime commissioni importanti interessarono i drammi sacri e gli oratori, composti per essere eseguiti nei contesti conventuali e oratoriali. Proprio in queste prime composizioni "dalla comicità sanguigna la musica si fa spiccatamente gestuale, e il giovane compositore sfoggia una disinvolta padronanza dello stile buffo"¹⁸.

Pare che fosse proprio la favorevole impressione lasciata da questi primi lavori ad accreditare Pergolesi presso il Teatro San Bartolomeo, allora il più importante teatro melodrammatico di Napoli (vedi sopra), che gli commissionò nel 1731 la prima opera 'seria': *La Salustia*, opera che "rivela in realtà tratti spiccatamente moderni nella vivida caratterizzazione dei personaggi, nella padronanza dei tempi drammatici, nella sicurezza con cui Pergolesi tratta affetti e situazioni. Nel 1732 Pergolesi esordì anche nella *commedeja pe' mmuseca*, il genere dialettale abitualmente destinato ai teatri minori. Il 27 settembre andò in scena al teatro dei Fiorentini *Lo frate 'nnamorato*, testo di Gennarantonio Federico, un esponente della classe forense che si sarebbe poi legato a Pergolesi in una sorta di sodalizio artistico (scrive per lui *La serva padrona* e *Il Flaminio*). La commedia, applaudita, divenne rapidamente popolare"¹⁹.

Da quel momento la fama acquisita da Pergolesi andò consolidandosi e le commissioni arrivarono, numerose, dalle più importanti famiglie dell'aristocrazia napoletana legate alla corte vicereale.

Dopo l' *Adriano in Siria* (su libretto del Metastasio) del 1734 e de *L'Olimpiade* del 1735 (sempre del Metastasio e andato in scena a

¹⁷ Cfr. F. Degrada, *Giuseppe Sigismondo, il marchese di Villarosa e la biografia di Pergolesi*, in *Studi pergolesiani*, 1999, n. 3, p. 265.

¹⁸ Toscani, C., *Pergolesi, Giovanni Battista*, op. cit., s.p.

¹⁹ *Ibidem*.

Roma per il teatro di Tordinona), opera penalizzata da un allestimento e da un cast mediocre, l'ultima commedia per musica, *Il Flaminio*, rappresentata nell'ottobre del 1735 al teatro Nuovo sopra Toledo, ebbe successo e conobbe numerose repliche.

Già molto malato di tubercolosi, e impossibilitato a far fronte agli ultimi impegni professionali, Pergolesi morì il 17 marzo 1736 a soli ventisei anni e venne inumato nella fossa comune della cattedrale di Pozzuoli. "Una tenace tradizione vuole che nelle ultime settimane di vita Pergolesi abbia composto il *Salve regina* in Do minore e soprattutto lo *Stabat mater* [...], che sarebbe stato portato a termine sul letto di morte [...]. Diffusosi immediatamente in tutt'Europa, sia nella veste originale sia in adattamenti e rielaborazioni, già all'altezza del 1739 (a tre soli anni dalla morte del musicista) lo *Stabat mater* venne definito da Charles de Brosses «il capolavoro della musica latina», in cui si palesa «la più profonda scienza dell'armonia»²⁰.



Anonimo, *Ritratto di Giovan Battista Pergolesi* (fine del XVIII, inizi del XIX sec.). Olio su tela. Museo Storico Musicale del Conservatorio Di Musica San Pietro A Majella.

21

²⁰ Ibidem.

²¹ https://it.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Pergolesi#/media/File:Pergolesi.jpg

4. Un'opera buffa per i filosofi.

Opera straordinaria, "in verità composta da due intermezzi per il *Prigionier superbo* del 1733, è la *Serva padrona* di Pergolesi, che accolta con enorme successo al teatro San Bartolomeo di Napoli, fece in seguito il giro dei maggiori teatri italiani ed europei. Basti pensare alle accoglienze entusiastiche riportate a Parigi nel 1752 da parte degli intellettuali dell'Encyclopédie che generarono di conseguenza le polemiche che passarono alla storia come "Querelles des Bouffons": D'Alembert la giudicò creazione esemplare, mentre Rousseau ne curò a proprie spese la prima edizione francese. Ascoltandola, si ha l'impressione che il Settecento teatrale venga fuori col suo stile asciutto e pungente, ormai lontano dal carattere cerimonioso del barocco [...]. Lo stile buffo unisce all'umorismo implicazioni sociali e di costume, prima fra tutte la vittoria della servetta come donna e come categoria sociale"²².

Come in precedenza si diceva, *La serva padrona* è un'opera emblematica la cui importanza va ben oltre le questioni storiche musicali, ma interessa la storia del costume, della cultura, della società, della letteratura, della filosofia e della storia 'globale' nelle sue nuove investigazioni tese a valorizzare la vita quotidiana del passato²³.

E' proprio per questo che quest'opera si presta particolarmente a svolgere significativi progetti trasversali a scuola: per indurre gli studenti a penetrare, culturalmente e affettivamente, lo spirito di un'epoca nella sua globalità, attraverso il suo mondo di affetti e di

²² Dondi, A., *Società, arte e parità di genere: analisi di una realtà locale* Franco Angeli, Milano 2004, p. 228.

²³ Le Goff, J. (a cura di Antonio Santoni Rugiu), *Ricerca e Insegnamento della Storia*, La Nuova Italia, Firenze 1991.

valori e non solo attraverso le dinastie delle case reali o dei numerosi conflitti che vi si avvicendarono.

Anche la musica, insomma, e i suoi compositori "fanno storia" e, talvolta, una storia speciale e molto appetibile. Non è un caso che, dopo la sua morte, e "anche per via della pressoché totale mancanza di documenti e di testimonianze dirette – restavano solo i ricordi frammentari di chi aveva assistito alla sua parabola artistica – l'opera e le vicende biografiche di Pergolesi si tramutarono presto in leggenda: il compositore divenne l'emblema del genio di natura, e della sua musica vennero enfatizzati solo alcuni aspetti – il pathos, l'intimismo sentimentale – a scapito di altri, non meno significativi. A ciò si aggiunse, più tardi, il mito romantico dell'artista prematuramente scomparso, perseguitato dagli uomini e votato a un destino tragico"²⁴.

Insomma, la storia ci rimanda ad un Pergolesi celebrato persino dal Romanticismo. E la sua ancora salda attualità è testimoniata dai numerosi film di successo che si sono avvalsi delle sue musiche come colonna sonora: da *Chocolat* (2000) a *Farinelli* (1994); da *Amadeus* (1984) a *Dogville* (2003), tanto per citarne alcuni.

La *Serva padrona* venne rappresentata in Francia per la prima volta dalla Comédie-Italienne nel 1746. Ma furono le recite del 1752 e del 1754 all'Académie royale de musique a scatenare l'incredibile clamore richiamando lo schieramento degli enciclopedisti al gran completo, Rousseau, D'Alambert, Diderot, Grimm, ecc., a favore della musica italiana. Essi rivendicavano "il ruolo della melodia come mezzo primario dell'espressione affettiva, in opposizione all'artificialità della *tragédie en musique* alla Rameau, costoro videro nella musica di Pergolesi l'incarnazione degli ideali di naturalezza e spontaneità. *La serva padrona*, in particolare, divenne l'emblema di uno stile che

²⁴ Toscani, C., *Pergolesi, Giovanni Battista*, op. cit., s.p.

fonde «l'imitation de la nature et la vérité de l'expression» (d'Alembert, *De la liberté de la musique*, par. XXIII, in *Œuvres complètes*, I, Paris 1821, p. 532). E prima ancora di prendere pubblicamente posizione al fianco della musica italiana con la *Lettre sur la musique française* (uscita nel 1753), Rousseau compose *Le devin du village*, un intermezzo che nel dar voce alla sua poetica musicale forniva un esempio di quella naturalezza che il filosofo vedeva incarnata, al maggior segno, nella *Serva padrona*²⁵.

In sostanza, quest'opera mirabile, mai uscita dalle stagioni liriche internazionali, diede modo agli illuministi di rimodulare il pensiero, di abbandonare la visione classicheggiante dell'arte come lusso estetico per considerare soprattutto la musica come la concreta voce delle passioni umane.

Tenendo fermo il principio della rilevanza sociale e umana del fatto musicale, gli enciclopedisti, come rileva Fubini, hanno sviluppato le loro ricerche, i loro dibattiti, mettendo in relazione la musica, a partire proprio da *La serva padrona*, con i più vasti problemi linguistici, estetici, filosofici, ideologici e perfino politici del loro tempo²⁶.

²⁵ Toscani, C., *Pergolesi, Giovanni Battista*, op. cit., s.p.

²⁶ Fubini, E., *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi, Torino 1991.



Huber, J., *Una cena di filosofi* (1772). Al tavolo di Voltaire si vede anche Denis Diderot (l'uomo seduto di profilo a destra)

5. La serva diventa padrona

Ma quali vicende racconta quest'opera buffa?

Ricordiamoci innanzitutto che essa nasce quale intermezzo all'opera seria *Il prigionier superbo*, dello stesso Pergolesi, quindi per essere rappresentata quasi come un diversivo musicale fra un atto e l'altro di un'opera seria che, peraltro, non raggiunse mai la stessa notorietà.

I personaggi sono solo tre:

- Uberto - *basso*
- Serpina - *soprano*
- Vespone, servo di Uberto - *personaggio muto*

La storia è in realtà semplicissima ed è regolarmente rappresentata perché ancora di estrema attualità. Pensiamoci bene: cosa c'è infatti di più attuale di un uomo ricco e scapolo di una certa età che si fa sedurre da una bella e giovane collaboratrice? Non succede spesso anche ai giorni nostri?

²⁷ Jean Huber, *Un dîner de philosophes* (1772), in https://it.wikipedia.org/wiki/Denis_Diderot#/media/File:Un_d%C3%A9ner_de_philosophes.Jean_Huber.jpg

Lui è piuttosto scontroso e mugugno; lei è graziosa, prepotente, spiritosa e sicura di sé. Serpina si occupa della casa di Uberto sin da bambina, spadroneggiando e comportandosi come se fosse la padrona, approfittando del fatto che il suo 'principale', di carattere debole, è perennemente indeciso ed esitante. Per imporre la sua autorità e vendicarsi dell'autoritarismo della serva, l'anziano padrone annuncia un giorno di volersi sposare. Serpina allora si ingelosisce e decide che l'unica soluzione è di divenire lei stessa la futura moglie. Escogita quindi un piano con Vespone (parte mimata), l'altro servo di Uberto, e annuncia che anche lei andrà in moglie: il predestinato è un certo Capitan Tempesta. Uberto rimane sgomento e comprende di essere innamorato di Serpina.

Presto il fantomatico Capitan Tempesta (in realtà il servo Vespone travestito) si presenta reclamando la dote di Serpina e minaccia Uberto che, in caso di rifiuto, dovrà sposare egli stesso la servetta.

Uberto accetta con gioia la seconda soluzione e Serpina, che non desiderava altro, da serva diventa così Padrona.

"Progenitrice di tutte le stagiste e segretarie-amanti, Serpina, che non esita a definirsi "bella, graziosa, spiritosa", è creatura risoluta, decisa, sicura, quanto Uberto si pone da subito come il campione dell'indecisione. I due rappresentano due poli, puntualmente definiti nella loro individualità musicale, di una partitura che corre leggera, puntuale, aderentissima al testo, ai suoi giochi di parole, alla sua mutevolezza di caratteri e situazioni. Una trama esile, dunque, a cui fa da contraltare un libretto mirabilissimo (i raffinati giochi verbali di Federico, il librettista, sembrano davvero il miglior corrispettivo poetico della sensiblerie pergolesiana) e una partitura che inanella

pagine di straordinaria forza espressiva all'insegna di un dinamismo teso, pregnante, puntualissimo"²⁸.



Dmitry Levitzk, *Catherine Nelidova nei panni di Serpina* (1773).

29

L'opera, o intermezzo in due atti che dir si voglia, dopo l'iniziale *Sinfonia* si svolge con un susseguirsi di arie, di recitativi e dei due duetti che chiudono gli atti.

Atto primo

- Aria: *Aspettare e non venire* (Uberto)
- Recitativo: *Quest'è per me disgrazia* (Uberto, Serpina)
- Aria: *Sempre in contrasti* (Uberto)
- Recitativo: *In somma delle somme* (Serpina, Uberto)
- Aria: *Stizzoso, mio stizzoso* (Serpina)
- Recitativo: *Benissimo. Hai tu inteso?* (Uberto, Serpina)
- Duetto: *Lo conosco a quegli occhietti* (Serpina, Uberto)

²⁸ Comunicato Stampa del 18 novembre 2008. In https://www.nonsolocinema.com/La-serva-padrona_13759.html)

²⁹ Dmitry Levitzk, *Catherine Nelidova nei panni di Serpina* (1773). In [https://it.wikipedia.org/wiki/La_serva_padrona_\(Pergolesi\)#/media/File:Ekaterina_Ivanovna_Nelidova_by_Dmitry_Levitzky_001.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/La_serva_padrona_(Pergolesi)#/media/File:Ekaterina_Ivanovna_Nelidova_by_Dmitry_Levitzky_001.jpg)

Atto secondo

- Recitativo: *Or che fatto ti sei* (Serpina, Uberto)
- Aria: *A Serpina penserete* (Serpina)
- Recitativo: *Ah! Quanto mi sa male* (Uberto, Serpina)
- Aria: *Son imbrogliato io già* (Uberto)
- Recitativo: *Favorisca, signor, passi* (Serpina, Uberto)
- Duetto: *Contento tu sarai* (Serpina, Uberto).

6. A tutt'occhi

Possiamo iniziare la nostra attività proponendo ai ragazzi, senza anticipare nulla, l'ascolto della prima aria dell'opera: *Aspettare, e non venire* (Uberto, minuto 0- 1'44''³⁰) seguita dal recitativo (1'44-5'47''). Per guidare l'ascolto porremo agli studenti alcune domande.

GUIDA ALL'ASCOLTO

1. *Abilità intuitive per cogliere il carattere 'affettivo'.*

(Con questa operazione si raccoglieranno le preconoscenze dei ragazzi e le impressioni (emozioni, sensazioni) che il brano suggerisce loro.

Scegli, fra queste opzioni, quelle che a tuo giudizio esprimono meglio il carattere del brano:

- Tristezza
- Vivacità
- Malinconia
- Allegria
- Pomposità
- Ilarità
- Paura
- Preoccupazione

³⁰ Ci serviremo della registrazione reperibile su You Tube all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=oYRxI9rLNE>.

Spensieratezza

Altro

.....

[Quest'aria presenta il personaggio di Uberto, impaziente perché la cioccolata richiesta da ore non gli è stata ancora servita da Serpina].

Hai già sentito altre volte musiche di questo tipo? SI NO

Se si, dove?

Alla televisione

Alla radio

Da un cd

In teatro

Della soneria di cellulari

Chi sarà il personaggio maschile che canta e di che cosa si lamenta?

Un signorotto di una certa età che aspetta gli venga servita la colazione a letto dalla serva;

Un giovane dormiglione svegliato di soprassalto dalla serva nel cuore della giornata;

Un servo ammalato che aspetta il medico;

Un anziano invalido che si lamenta dei dolori che accusa.

E chi sarà il personaggio femminile?

- La moglie dell'anziano signorotto

- La sua giovane serva

- Una sua cliente

- Una vicina di casa

-

Il personaggio maschile che canta è:

- Spazientito

- Geloso

- Annoiato

- Esigente

- Prepotente
- Viziato
- Infelice
-

Il personaggio femminile che canta è:

- Impertinente
- Paziente
- Sicura di sé
- Esigente
- Autoritaria
- Imperiosa
- Calma
- Serena
-

2. *Strutture musicali/ sistemi organizzativi/ grammatica. (Queste domande servono ad indurre lo studente a cogliere le principali caratteristiche di quello che, con ripetute esperienze d'ascolto, sarà riconosciuto come stile epocale e/ o geografico in musica)*

Quali fra questi strumenti musicali riconosci all' ascolto? (Segna la crocetta corrispondente)

1. Violini
2. Violoncelli
3. Sassofono
4. Viole
5. Pianoforte
6. Contrabbassi
7. Chitarre
8. Trombe
9. Corni
10. Flauti
11. Clavicembalo
12. altro....

*Risp: nella sinfonia sono previsti Violini, Violoncelli, Viole, Contrabbassi.
"Tipica degli intermezzi è l'economia dell'organico richiesto nel*

*capolavoro pergolesiano: due soli cantanti e un mimo, e un'orchestra d'archi più il basso continuo*³¹ *che, nel nostro caso, è un clavicembalo.*

La musica si ripete a volte? Alza la mano quando ti sembra di aver già sentito un tema.

Proviamo a picchiettare con un dito sul banco seguendo la musica dell' aria. Come ti sembrano il ritmo e l' andamento?

- il ritmo è regolare
- il ritmo è irregolare e compaiono numerosi cambiamenti
- A volte devo rallentare o accelerare il picchietto
- E' abbastanza veloce ma non troppo
- E' lento

Risp: è un brano piuttosto vivace. L'impazienza di Uberto è resa musicalmente e comicamente con la varietà ritmica che caratterizza il brano. L'andamento nervoso dell'aria provoca una ricomposizione continua degli spunti melodici, che già il ritornello strumentale d'esordio presenta in ordine sparso; anche la struttura del pezzo, costituito solo da quattro versi, è anomala e ossessiva

Prime battute:

U

A - spet-ta - re, sta - re a let - to, ben ser - vi - re, e non ve - ni-re, e non dor-

U

mi-re, e non gra-di - re, son tre co - se da mo - ri - re, da mo - ri -

³¹ Grout, D.J., *Breve storia dell'Opera*, Rusconi, Milano 1985, p. 290.

Il personaggio maschile canta con voce di:

- Tenore (voce acuta)
- Basso (grave)
- Baritono (intermedia)

Il personaggio femminile canta con voce di:

- contralto (voce grave)
- Soprano (acuta)
- Mezzo soprano (intermedia)

In quante sezioni puoi suddividere i 5 minuti di musica ascoltata?

- 3 : introduzione strumentale, aria del basso, recitativo
- 2 : aria del basso e parte semi cantata (recitativo)
- 4 : introduzione strumentale, aria del basso e parte recitata

Quale di queste affermazioni sono vere?

- Nella terza sezione (recitativo) due persone si rimbeccano con un lungo dialogo mettendo in risalto il loro carattere.
- Nell'aria il basso canta un testo molto lungo rimproverando il servo.
- Nell'aria il basso canta un testo molto ripetitivo e di pochi versi.
- Nell'introduzione strumentale si sente solo il clavicembalo
- Il clavicembalo da solo accompagna il recitativo con radi accordi mentre nell'introduzione si sentono tutti gli archi.
- Nel recitativo la pulsazione ritmica non si può seguire picchiettando un dito sul banco; il ritmo è piuttosto libero e segue la declamazione cantata del testo.

3. *Contesti/ valori-legittimazioni/ funzioni/ pratiche sociali (Questa tipologia di domande servirà a indurre l'alunno a cogliere, attraverso l'ascolto: la funzione sociale della musica nel contesto storico di appartenenza; ad individuare il profilo (socioculturale, ...) dei destinatari cui era rivolta; le ragioni dell'organizzazione dell'evento, i rapporti di committenza, l'adesione valoriale, il consenso dei soggetti coinvolti, i rapporti di dipendenza, la gestione economica, organizzativa, ecc).*

Tenendo conto delle caratteristiche del brano, quali di queste affermazioni pensi sia più plausibile? (segna a fianco con una crocetta le affermazioni che ritieni più probabili)

Questa musica si presta:

- Ad essere rappresentata in un teatro di corte solo per i nobili
- Ad essere rappresentata in un teatro a pagamento per tutti coloro che potevano pagare il biglietto d'ingresso
- Era destinata a pochi ascoltatori
- Era destinata a tanti ascoltatori
- Poteva essere eseguita da musicisti dilettanti
- Richiede professionismo per essere eseguita
- I musicisti erano pagati dal re
- i musicisti erano pagati da un impresario che organizzava lo spettacolo a pagamento
- Questa musica è stata composta nel Rinascimento
- Questa musica è stata composta nella prima metà del 1700
- Questa è un'opera romantica composta nel 1800
- Si tratta di una tragedia per musica
- E' un'opera buffa
- Il compositore è italiano
- E' un'operetta

= corrisponde alle risposte esatte.

Quali criteri ti hanno guidato nella scelta?

.....
.....
.....

1. Raccolta delle osservazioni e delle ipotesi.

(Le risposte e le ipotesi formulate dai ragazzi saranno raccolte e sintetizzate: esse dovranno essere sottoposte a verifica confrontandole con altri tipi di fonti o consultando l'insegnante, autorizzato (fungendo da fonte orale) a rispondere alle domande dei ragazzi e a completare le informazioni acquisite.

La ricerca in classe potrà essere effettuata dividendo i ragazzi in gruppi. A ciascun gruppo sarà assegnato il compito di confermare o smentire un gruppo di ipotesi precedentemente formulato consultando materiali e fonti diverse, specie quelle multimediali (internet). In questa fase del lavoro ci si potrà servire anche del manuale o di semplici testi predisposti dall'insegnante.

A questo scopo, forniamo qui un glossario³² che può essere consultato dai ragazzi stessi.

Aria, Arietta. Brano vocale solistico, di forma chiusa (dotata cioè di un inizio, uno svolgimento e una conclusione), composta su versi lirici; in esso il personaggio-cantante di solito esprime il proprio affetto o sentimento, e fa sfoggio delle proprie qualità canore. Spesso nell'opera buffa l'aria è bipartita (di norma: lento-veloce).

Intermezzi. Genere di teatro musicale comico venuto in voga nel primo Settecento, dapprima a Venezia e a Napoli: comporta non più di due o tre personaggi, ha ambientazione borghese o plebea, è diviso di solito in due parti rappresentate per ameno diversivo negli intervalli tra i tre atti di un'opera seria (e talvolta di un dramma di parola). L'esemplare più famoso, acclamato in tutt'Europa: *La serva padrona* di G.B. Pergolesi, 1733.

Opera buffa. Genere di teatro musicale sviluppatosi nel Settecento, denominato perlopiù dai letterati dramma giocoso per musica. Dal dramma per musica tout court si distingue non solo per il soggetto (comico, farsesco o sentimentale, con una programmatica miscela di personaggi nobili, borghesi e plebei), ma anche per le forme musicali, più varie e flessibili che nell'opera seria; tra le forme peculiari spicca in particolare il finale buffo. Il principale drammaturgo buffo è, a metà Settecento, Carlo Goldoni; esempi supremi del genere sono le opere buffe di L. da Ponte e W.A. Mozart (compreso il Don Giovanni), e nell'Ottocento quelle di Rossini e di Donizetti.

Ouverture (o Sinfonia d'apertura). Brano sinfonico più o meno ampio che viene eseguito prima dell'opera di norma a sipario chiuso. Segna per così dire la soglia che

³² Paganone, G. (a cura di), *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, Pensa MultiMedia, Lecce-Iseo 2010, pp. 201-263.

separa il tempo individuale e soggettivo della vita quotidiana dal tempo comunitario e ritualizzato dello spettacolo teatrale, ha dunque in primis la funzione di abbattere il brusio in sala.

Recitativo. Tecnica compositiva e stile vocale a metà strada tra il parlato e il canto. Si tratta di una recitazione intonata, di solito rigorosamente sillabica, libera come il parlato nella forma e nel metro, fissata però nell'altezza delle note e nel ritmo. Nella musica italiana è realizzato su versi sciolti. Il recitativo si distingue essenzialmente in due tipi: recitativo semplice (o "secco") e recitativo obbligato (o accompagnato). Il primo è più affine al parlato, presenta un profilo vocale poco pronunciato e un accompagnamento ridotto all'osso (clavicembalo o pianoforte e violoncello o contrabbasso). Il secondo, adibito ai monologhi e ai diverbi più patetici, è invece sostenuto dall'orchestra (di solito i soli archi), che in vario modo interagisce e "interloquisce" col canto, accentuandone l'espressività.

Tipologia vocale, Registro vocale. I tipi di voce si classificano in base alla loro estensione assoluta, dall'acuto al grave: le voci femminili si distinguono correntemente in soprano, mezzosoprano e contralto, quelle maschili in tenore, baritono e basso (le categorie intermedie, mezzosoprano e baritono, si standardizzano nell'uso linguistico nel corso dell'Ottocento).

7. Parole in versi e parole sparse

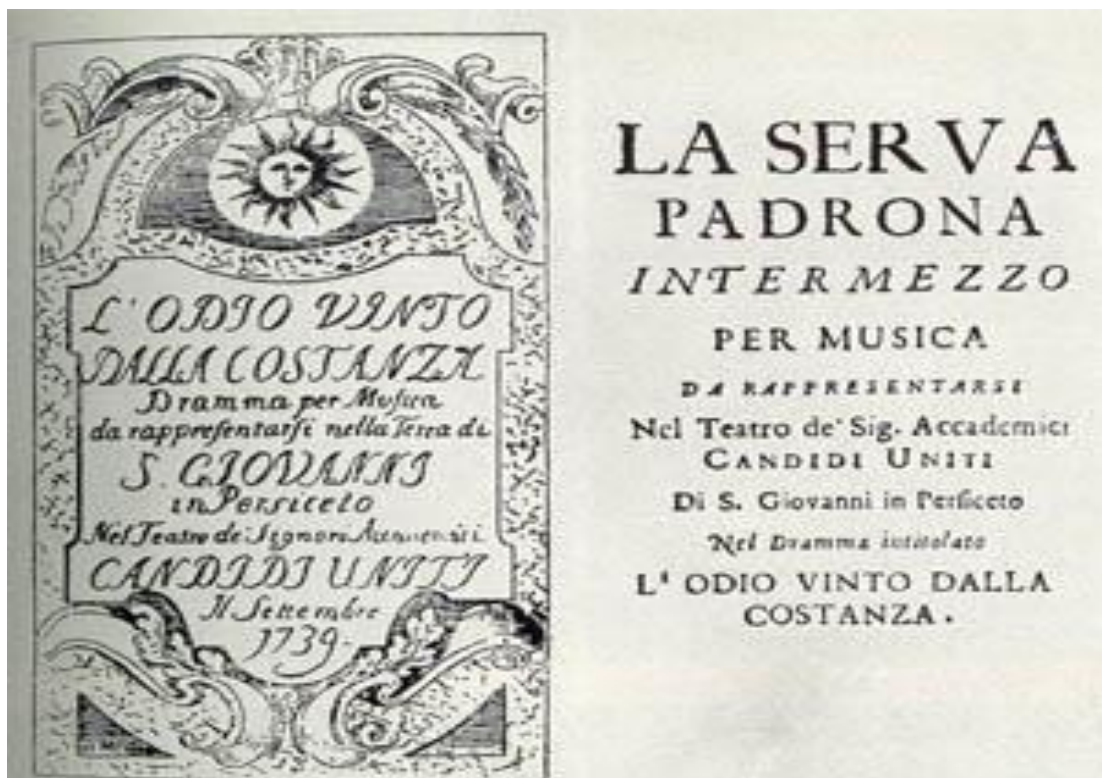
"Solo in tempi recenti la musicologia storica ha scoperto l'importanza del libretto a stampa come fonte d'informazione. Quest'importanza si manifesta in due direzioni. Anzitutto come fonte del testo letterario che serve di base alla composizione musicale [...]; l'informazione che la stampa può offrire riguarda l'organizzazione e la struttura metrica del testo poetico, come pure la sua fonte – letteraria o storica. Ma il libretto a stampa può offrire anche delle informazioni sull'occasione per la quale è stato pubblicato. [...].I libretti contengono dunque un'imponente quantità di dati, che possono essere molto utili per differenti discipline"³³.

Proviamo anche noi a servircene nell'ora di italiano, con la possibilità di approfondire poi certe tematiche nell'ora di filosofia e di storia:

³³ Petrobelli, P, La fortuna di un libretto: *La serva padrona*, in "Centro Studi Pergolesiani", <http://www.centrostudipergolesi.unimi.it/doc/Petrobelli.pdf>

- in quale relazione può stare quest'opera, la sua trama e il suo testo, con i filosofi illuministi che la sostennero scatenando addirittura una *querelle*?
- Quale impatto poteva avere un'opera di questo tipo sugli ambienti di corte?
- Quale era la cultura aristocratica dominante a quel tempo?
- I Philosophers (enciclopedisti) assunsero quest'opera per sostenere quali delle loro idee? E in contrapposizione a quali altre?

Proponiamo agli studenti di leggere la parte del libretto la cui musica abbiamo in precedenza ascoltato e poi rivolgiamo loro alcune domande.



34

Frontespizio di libretto d'epoca de *La serva padrona*

³⁴ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Serva_Padrona.jpg

Anticamera. Uberto non interamente vestito, e Vespone di lui servo, poi Serpina.

UBERTO [Aria]

Aspettare e non venire,
stare a letto e non dormire,
ben servire e non gradire,
son tre cose da morire.

Recitativo

Questa è per me disgrazia;
son tre ore che aspetto, e la mia serva
portarmi il cioccolatte non fa grazia,
ed io d'uscire ho fretta.

O flemma benedetta! Or sì, che vedo
che per esser sì buono con costei,
la causa son di tutti i mali miei.

(chiama Serpina vicino alla scena)

Serpina... Vien domani.

(a Vespone)

E tu altro che fai?

A che quieto ne stai come un balocco?

(Vespone cerca scusarsi)

Come? che dici? eh sciocco! Vanne,
rompiti

presto il collo. Sollecita;

vedi che fa.

(Vespone va dentro)

Gran fatto! Io m'ho cresciuta
questa serva piccina.

L'ho fatta di carezze, l'ho tenuta
come mia figlia fosse! Or ella ha preso
perciò tanta arroganza,
fatta è sì superbona,
che alfin di *serva* diverrà *padrona*.

Ma bisogna risolvermi in buon'ora...
e quest'altro babbion ci è morto ancora.

SERPINA L'hai finita? Ho bisogno
che tu mi sgridi? E pure io non sto
comoda,

ti dissi.

4 / 19 www.librettidopera.it

G. Federico / G. B. Pergolesi, 1733 Parte
prima

UBERTO (Brava!)

SERPINA

(a Vespone)

E torna! Se il padrone
ha fretta, non l'ho io, il sai?

UBERTO Olà, dove si sta?

Olà, Serpina! Non ti vuoi fermare?

SERPINA Lasciatemi insegnare
la creanza a quel birbo.

UBERTO Ma in presenza del padrone?

SERPINA Adunque
perch'io son serva, ho da esser sopraffatta.

Ho da essere maltrattata? No signore,
voglio esser rispettata,

voglio esser riverita come fossi
padrona, arcipadrona, padronissima.

UBERTO Che diavol ha vossignoria
illustrissima?

Sentiam, che fu?

SERPINA Cotesto impertinente...

UBERTO

(a Vespone) (accennando)

Queto tu...

SERPINA Venne a me...

UBERTO Queto, t'ho detto...

SERPINA E con modi sì impropri...

UBERTO

(a Vespone)

Queto, queto... Che sii tu maledetto.

SERPINA Ma me la pagherai.

UBERTO Io costui t'inviài...

SERPINA Ed a che fare?

UBERTO A che far? Non ti ho chiesto
il cioccolatte, io?

SERPINA Ben, e per questo?

UBERTO E m'ha da uscir l'anima
aspettando

che mi si porti?

SERPINA E quando

voi prenderlo dovete?

UBERTO Adesso. Quando?

www.librettidopera.it 5 / 19

Parte prima *La serva padrona*

SERPINA E vi par ora questa? È tempo
ormai

di dover desinare.

UBERTO Adunque?

SERPINA Adunque?

Io già no 'l preparai
voi di men ne farete,

UBERTO (Bravissima!)

SERPINA

(a Vespone)

Di nuovo! Oh tu da senno
vai stuzzicando la pazienza mia,
e vuoi che un par di schiaffi alfin ti dia.

(batte Vespone)

padron mio bello, e ve ne cheterete.

UBERTO Vespone, ora che ho preso
il cioccolato già

dimmi: «Buon pro vi faccia e sanità.»

(Vespone ride)

SERPINA Di chi ride quell'asino?

UBERTO Di me, che ho più flemma d'una
bestia.

Ma bestia non sarò,
più flemma non avrò,

il giogo scuoterò,

e quel che non ho fatto alfin farò!

QUESTIONARIO:

1. Segna nel testo tutte le parole e le espressioni che non conosci e cercane il significato in internet.
2. Quanti sono i versi in rima e dove sono situati?
3. Quale carattere di Serpina esprime il testo?

.....
.....

4. Come viene descritto Uberto?

.....
.....

8. Esercizi di stile: per entrare nel libretto

Leggiamo l'intero libretto reperibile in internet, in "Libretti d'opera"³⁵ (pp. 4-16) e poi esercitiamoci a rivisitare la trama a modo nostro.

1. Riassumi la trama dell'opera.
2. Riscrivi la storia contestualizzandola ai giorni nostri.
3. Racconta la vicenda mettendoti nei panni di Serpina.
4. Racconta la vicenda adottando il punto di vista di Uberto.

³⁵ <http://www.librettidopera.it/zpdf/servapad.pdf>

5. Prova a trovare un finale diverso della vicenda.
6. Aggiungi un ulteriore atto all'opera.
7. Farcisci il testo con nuove gags (stilisticamente coerenti) da te inventate adottando un linguaggio simile a quello dell'opera.

Giochiamo con le carte di ruolo



SERPINA



UBERTO

Gli studenti sono divisi in due gruppi ciascuno dei quali prenderà le difese di uno dei due personaggi, Serpina e Uberto. I due gruppi si

³⁶ Komissarzewskij, Fedor Fedorovic (Venezia, 1882 - Darien, Connecticut, 1954) *Bozzetti originali per "La serva padrona" di Giovanni Battista Pergolesi*. Due bozzetti originali per "La serva padrona" di Giovanni Battista Pergolesi, rappresentata al Teatro di Torino il 5 maggio del 1927. I bozzetti ("Serpina" e "Vespone", realizzati a matita e acquerello, riportano a margine annotazioni a matita dell'Autore su tessuti e oggetti da utilizzare per la realizzazione dei costumi. I disegni furono esposti in occasione della mostra "Cesarina Gualino e i suoi amici", Accademia di San Luca, Roma 4 giugno - 4 luglio 1997. <https://www.libreriamarini.it/arti-dello-spettacolo/-6537db7002>.

confronteranno mediante una discussione, cercando di giustificare e far capire al gruppo antagonista il proprio punto di vista sulla vicenda e sui propri comportamenti.