

PERGOLESI GIOVANNI BATTISTA

Compositore italiano
(Iesi, Ancona, 4 I 1710 - Pozzuoli, Napoli, 17 III 1736)



Il bisnonno, F. Draghi, si era trasferito, intorno al 1635, da Pergola a Iesi. Il suo primogenito, Cruciano, sposò una donna di Iesi. Dall'ora la famiglia si chiamò Pergolesi e con questo nome anche Giovanni Battista Pergolesi firma, per esempio, il frontespizio dello *Stabat Mater* ed il *Laudate pueri*; perciò la grafia Pergolesi deve considerarsi autentica.

Fin da fanciullo fu di gracile costituzione e soffrì ad una gamba.

I suoi fratelli morirono giovani. Il ragazzo godette la protezione della piccola nobiltà di Iesi, ricevette il primo insegnamento di violino da

F. Mondini, proveniente da Bologna e direttore della cappella comunale di Iesi, mentre il direttore della cappella del duomo, F. Santi, gli insegnò il contrappunto. A Iesi, come hanno accertato gli storici musicali locali, erano frequenti le esecuzioni pubbliche di drammi e di intermezzi, nel palazzo municipale, e probabilmente il giovane Pergolesi vi poté ascoltare musiche di A. Scarlatti e di A. Caldara.

Secondo G. Santini, sarebbe stato il marchese Cardolo Maria Pianetti a mandare a Napoli il ragazzo per completarne l'istruzione.

Studiò comunque nel conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo (lo si ritrova sotto il nome di "Iesi" nelle liste, del resto lacunose, a partire dal 1725) ed entrò nella classe di violino diretta da D. De Matteis.

Ma il suo talento si rivelò più rapidamente nella classe di composizione di G. Greco (fino al 1728) e poi di F. Durante, mentre la sua più vasta cerchia d'interessi si estendeva a F. Feo, L. Vinci, G. Ferraro e

B. Infantes.

Nel 1731 terminò l'apprendistato col dramma sacro *La conversione di San Guglielmo d'Aquitania*, che fu eseguito nel chiostro di Sant'Angelo Maggiore. Secondo G. Radiciotti, nel 1732 assunse la direzione della cappella del principe Ferdinando Colonna-Stigliano a Napoli.

Nello stesso anno fu eseguita la sua prima commedia musicale, *Lo frate 'nnamorato*. In occasione delle distruzioni provocate dal terremoto a Napoli alla fine di novembre 1732, Pergolesi scrisse un vespro e la *Messa* in Re magg. per 2 cori a 5 voci, 2 orchestre e 2 organi (seguita poco dopo da un'altra *Messa* in Fa magg.).

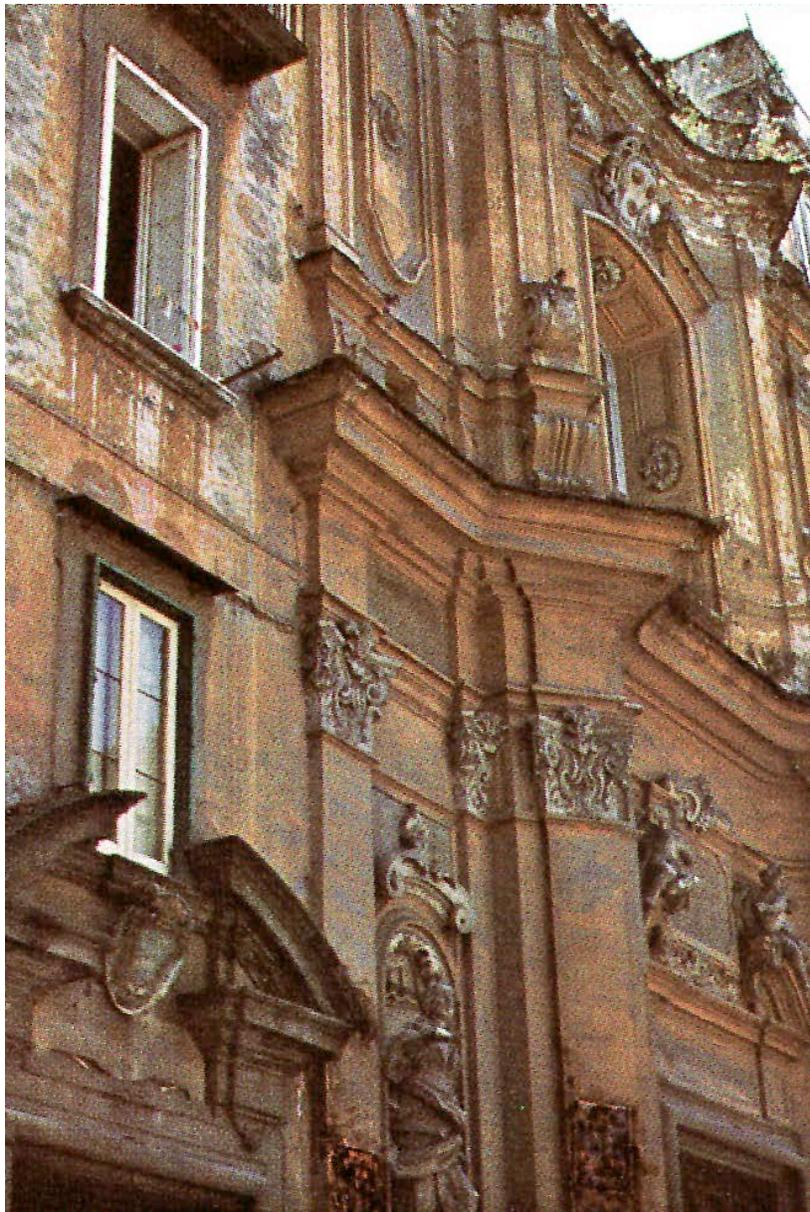
Nel 1734 ripresentò *Lo frate 'nnamorato*, arricchito di nuove arie. Ma l'avvenimento più importante aveva avuto luogo qualche mese prima: la rappresentazione del *Prigionier superbo*, che, con l'intermezzo buffo *La serva padrona*, ebbe subito grande successo.

Frattanto erano maturati importanti eventi storici a Napoli, e cioè la ritirata degli Austriaci e l'ingresso di Carlo di Borbone (Carlo III).

Per il duca Domenico Marzio IV di Carafa-Maddaloni, cugino del già citato mecenate, Pergolesi scrisse probabilmente la *Sonata* per violoncello (anche L. Leo dedicò 6 concerti per violoncello allo stesso duca).

Nel 1734 fu rappresentata l'ultima opera seria di Pergolesi scritta per Napoli, *Adriano in Siria*, con l'intermezzo *Livietta e Tracollo* (in occasione del compleanno della regina di Spagna).

IL CONSERVATORIO DOVE IL COMPOSITORE STUDIÒ



Pochi mesi dopo, all'inizio del 1735, ebbe luogo l'esecuzione romana dell'*Olimpiade* sulla quale si hanno contrastanti resoconti di contemporanei (fra l'altro, di A. M. Grétry e di Ch. De Brosses); dopo la morte di Pergolesi l'opera riportò splendide accoglienze a Venezia con F. Bordoni Hasse (1738).

Dopo un breve servizio (1734) presso il duca Maddaloni a Roma, Pergolesi divenne organista della cappella reale di Napoli. Sembra morisse nel convento dei francescani a Pozzuoli: tale ipotesi si può desumere da un'annotazione apposta dal bibliotecario napoletano

G. Sigismondo nel 1753 sul manoscritto di una composizione datata 19 VIII 1735.

Tommaso di Villarosa che, fra i più antichi biografi di Pergolesi, appare assolutamente attendibile, afferma che lo *Stabat Mater* fu la sua ultima opera: sarebbe stata scritta per la nobile confraternita dei Sette dolori di Maria, che allora aveva sede nella chiesa di San Luigi di Palazzo. Anche P. Boyer condivide quest'opinione, ma considera appartenente all'ultimo periodo anche la cantata *Orfeo*, il che non sembra convincente per i motivi stilistici.

Ad ogni modo Pergolesi fu certamente attivo fino all'ultimo e, nonostante la breve vita, raggiunse un alto grado di perfezione stilistica.

L'apprezzamento del suo valore, ancor oggi altissimo, incominciò subito dopo la morte e non soltanto dopo la memorabile ripresa della *Serva padrona* a Parigi nel 1752 (la quale, seguendo la prima rappresentazione parigina del 1746, scatenò la ben nota *Querelle des bouffons*).

La regina Maria Amalia di Napoli ebbe ad esprimersi in modo entusiastico su Pergolesi già nel 1738, chiamandolo un "uomo grande", allorché ordinò una nuova esecuzione della *Serva padrona* e di *Livietta e Tracollo*.

Degno di nota è anche il fatto che assai presto (Napoli 1736 ca.) furono pubblicate a stampa quattro delle sue *Cantate* (2^a ed. 1738) dall'editore G. Bruno.

Ai nostri giorni il neoclassicismo si è impadronito di Pergolesi: lo Stravinski del periodo di mezzo, in *Pulcinella* (Parigi 1920), ha elaborato temi tolti da cantate, da opere, dal *Trio* e da un'aria di Pergolesi (ammesso che siano tutte composizioni autentiche).

Lo studio cronologico della produzione attribuita a Pergolesi deve scartare molte opere non autentiche o assai dubbie, che anche recentemente sono state ristampate sotto il suo nome. Già Ch. Burney e

J. Hawkins lamentavano la leggendaria attribuzione di molti pezzi ed ancor oggi la produzione complessiva di Pergolesi non è affatto accertata in tutti i suoi elementi.



A complicare le cose si aggiunge il fatto che le composizioni strumentali occupano manifestamente una posizione particolare: essendo componimenti d'occasione, non raggiungono l'altezza stilistica di quelli vocali e per di più la loro autenticità è anche maggiormente discussa. Evitando di addentrarci nei complicati problemi attributivi che hanno originato una vasta letteratura speciale, ci atterremo soltanto alle opere principali di attribuzione indubbia.

Anzitutto colpisce il fatto che Pergolesi non ha creato una netta distinzione tipologica fra i generi dell'opera (seria, semiseria, buffa).

Il processo di maturazione è chiaramente riconoscibile in alcune composizioni del primo periodo: la piccola Cantata *Questo è il piano* (intitolata *Ritorno*) del 1731 mostra già la finezza cameristica della linea melodica pergolesiana, mentre gli abbellimenti e la configurazione dei motivi descrivono molto plasticamente la situazione ed un'arietta in tempo "spiritoso" presenta una declamazione concisa e scorrevole.

In particolare, mancano già qui le armonie sovraccariche a sproposito, frequenti in quell'epoca, o i recitativi secchi di taglio convenzionale. Questi inizi del giovane Pergolesi portano un notevole contributo alla psicologia del primo rococò musicale che si ravvisa nella melodia rilevata, unita all'acuta caratterizzazione della situazione nell'accompagnamento (tratto, questo, già "illuministico") e nobilitata dalla mite ed umana espressione complessiva di questo stile buffo, che non esorbita mai dal suo stretto ambito estetico.

Anche lo spontaneo alternarsi delle voci, la concezione polifonica galante, che conserva la massima trasparenza, si trovano già nelle prime composizioni di Pergolesi e sembrano essere la sua più importante conquista, che ebbe immediato riflesso su Mozart.

Con quanta serietà Pergolesi abbia studiato i problemi sonori dimostrano i suoi *Solfeggi* giovanili a 2 e 3 voci. Ma soltanto con *San Guglielmo*, dramma sacro a 5 voci in 3 atti, Pergolesi uscì dalla fase dello studio scolastico.

L'oratorio ha 5 personaggi: Guglielmo (soprano), Bernardo (soprano), un angelo (soprano), un demone (basso) ed il capitano Cuosemo (basso).

Questa prima versione del 1731 è andata perduta: quella raccolta nell'*Opera omnia* affida le parti di Guglielmo e di Bernardo a due tenori. Le arie ed i concertati sono ancora di dimensioni molto ridotte, mentre i recitativi costituiscono l'apporto nuovo pergolesiano più importante di quest'opera, modellati come sono con efficacia e duttilità sull'accento del

discorso parlato. La sinfonia introduttiva costituisce l'ambiente sonoro con fieri motivi di fanfara. La retorica accentuazione delle parole ammonitrici del "doctor ecclesiae" (San Bernardo), sostenuta da un violino solo obbligato, crea una strana dissociazione della sonorità.



Dal pari, nel dialogo fra l'angelo ed il demone, Pergolesi osa un crudo raffronto delle sonorità, che creano un effetto scenico di rilievo insolito per quel tempo.

Stilisticamente vicina a questo ardito linguaggio degli affetti è la prima opera teatrale di Pergolesi, *Salustia*. È sorprendente quali accenti patetici Pergolesi sappia trovare nell'aria *Per queste amare lacrime*; con logica coerenza, alla fine della sua vita, nel *Dolorosa lacrimosa* dello *Stabat Mater*, si ritrova una figura dolente simile a questa, che egli esalta in un crescendo drammatico e poi riconduce alla pace.

Egli è sempre e soprattutto maestro nel "racquietare" la tensione, riconducendo il motivo, dopo molteplici variazioni, ai suoni originali, a cupe sonorità quasi romantiche.

L'opera teatrale successiva, *Lo frate 'nnamorato* (1732), gli fruttò il primo successo pubblico. La sicurezza di concezione melodica guadagna nuovo terreno nella spiritosa parodia dell'antica aria dell'opera seria, ma anche il semplice declamato, che Pergolesi sviluppò dagli intermezzi dell'epoca, guadagna in espressione grazie alla dolcezza del fraseggio ed all'inserzione "naturale" di pause.

La *Messa* in Re magg., composta fra il primo ed il secondo periodo della sua produzione, s'attiene al tipo di F. Durante (introduzione solenne, concezione fugata, alternarsi di soli con pezzi d'insieme e coro), che pochi anni dopo fu tenuto presente anche da J. S. Bach (*Messa* in Si min.). Importante è in Pergolesi l'influenza dell'aria dell'opera buffa nel campo della musica religiosa: l'elemento stilistico del duttile canto solistico fa da efficace contrasto ai brani principali che, a tratti, sono strettamente polifonici (*Christe eleison*, in doppia fuga, con inasprimenti cromatici dell'armonia). Pergolesi usa qui anche una nuda serie di accordi di 6^a (quasi falso bordone), per es. nel *Gratias agimus*.

Al centro della sua produzione sta *La serva padrona*, il cui successo mondiale può riferirsi anche al sobrio impiego dei mezzi sonori: 2 solisti, 1 quartetto d'archi e lo strumento del basso continuo. Inoltre (come ha acutamente rilevato K. Geiringer nel 1925), in tono emotivo sa mantenersi in una rara via di mezzo fra sentimentalismo e passione, cui s'unisce l'umorismo bonario che scava appunto nelle umane debolezze.

Particolarmente raffinata è la mescolanza di autocommiserazione fra l'ironico ed il serio (aria di Serpina, *A Serpina penserete*). Il più alto grado di maturità fu raggiunto da Pergolesi nel salmo *Laudate pueri* (1735, per soprano e coro a 4 e 5 voci), in cui le sonorità sono stratificate

responsorialmente, mentre in precedenza Pergolesi aveva preferito la scrittura a doppio coro (antifonale) e non si era servito ancora efficacemente dell'assolo come mezzo di contrasto.



Le due ultime opere serie, *Adriano in Siria* e *L'Olimpiade*, ci portano già ben oltre la cerchia vera e propria della cosiddetta scuola napoletana.

Infatti, l'*Adriano* allarga assai l'apporto strumentale degli intermezzi, anche se il tipo "recitativo secco-aria" è ancora schematicamente seguito.

Quanto oltre Pergolesi abbia saputo arditamente spingersi verso un'espressione intimamente dolorosa, che solamente Mozart e Gluck dovevano propriamente raggiungere, possiamo constatare nell'aria di Sabina *Chi soffre senza pianto* ed in quella di Emirena *Sola mi lasci a piangere*. Anche il principio del leit-motiv è sorprendentemente anticipato (tema dell'usignolo nell'assolo di oboe dell'atto I).

L'Olimpiade riportò a Roma scarso successo (gennaio 1735), forse perché quest'opera seria da un lato, esteriormente, nella struttura e nella distribuzione dei caratteri segue strettamente la tradizione, ma quanto all'espressione è profeticamente anticipatrice: come G. H. Handel, che nelle sue ultime composizioni ricercava un tipo intimo di aria, libero dalle figurazioni barocche degli "affetti", così Pergolesi si rivolge qui ad un tipo melodico "intimista", molto dolce, che a ragione fu paragonato al carattere "moderno" delle arie di Bellini e di Spontini.

Non sempre Pergolesi, nella sua tendenza riformatrice, riuscì a raggiungere l'unità stilistica. La commedia *Il Flaminio* arricchisce l'opera semiseria con caratteristiche di quella buffa, usa dunque una fusione di costanti estetiche della storia del melodramma, il che poco si adatta all'argomento antiquato, metastasiano di quest'opera.

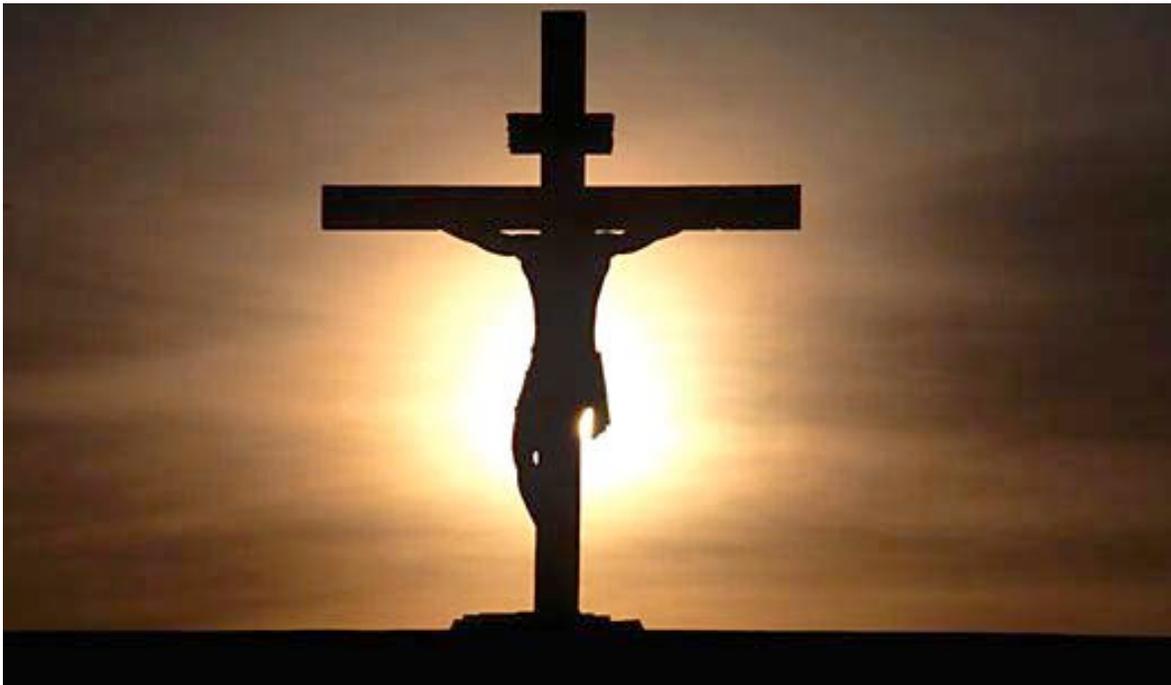
Lo *Stabat Mater*, come notò già Tommaso di Villarosa, si rifà alla composizione di A. Scarlatti, sebbene il declamato sia più sciolto, più fluente e mosso. Vicino ad esso è il tardo *Salve Regina* in Do min., composizione ardita nell'armonia e nella modulazione.

Il soprano ed il basso sono accompagnati dagli archi, mentre insolitamente la composizione è concepita polifonicamente.

Vera opera tarda nell'astrattezza delle sue linee, essa spicca assolutamente insolita dal punto di vista stilistico fra le altre (almeno quattro) composizioni sul medesimo testo, che vanno sotto il nome di Pergolesi.

STABAT MATER

Stabat Mater dolorosa - il testo poetico di questa Sequenza composta di venti strofe, ognuna di tre versi e legata a due a due dalla rima, risale al secolo XIII e con tutta probabilità ha una matrice francescana. Una volta era attribuito a Jacopone da Todi, morto nel 1306. Con toccanti parole si dà qui espressione al dolore di Maria alla vista del Figlio crocefisso ed alla speranza dell'umanità di redimersi per la sofferenza e morte di Cristo.



Durante il secolo XIV, con le loro peregrinazioni i Flagellanti contribuirono notevolmente alla diffusione di questa Sequenza, che divenne così una delle liriche religiose più radicate nella coscienza popolare. Lo *Stabat Mater* era allora cantato isolatamente anche durante la messa, ma solo nel 1727 Benedetto XIII lo introdusse ufficialmente nel Missale Romanum come Sequenza, in connessione con le solennità per i Sette dolori di Maria (il venerdì successivo alla prima domenica di Quaresima o il 15 settembre).

Alla fine del sec. XVI, nel periodo post-tridentino, lo *Stabat Mater* era intanto già stato impiegato come inno nella preghiera delle ore canoniche.

La storia delle composizioni polifoniche sul testo dello *Stabat Mater* si

può ripercorrere con relativa chiarezza. Infatti, da una parte i compositori si sono dedicati con una certa regolarità a questo testo sacro, sì che se ne possono contare esempi nelle più disparate epoche stilistiche; d'altra parte il numero complessivo degli *Stabat Mater* è rimasto limitato, e ciò sicuramente anche perché le possibilità d'impiego liturgico o paraliturgico di questo testo non erano troppo ampie a confronto con le Messe ed alcuni salmi.

Le più antiche composizioni polifoniche sullo *Stabat Mater* risalgono al periodo intorno al 1500 (Josquin Desprez, Gaspar van Weerbeke); quindi si va dalle composizioni di Palestrina, Lasso o Aichinger a quelle di Alessandro Scarlatti, Caldara e Joseph Haydn, a quelle di Schubert, Rossini, Dvorak, Liszt e Verdi fino al secolo XX inoltrato (Poulenc 1950, Penderecki 1962). Ma nella considerazione generale il più famoso degli *Stabat Mater* è quello che il ventiseienne Pergolesi compose poco prima della morte.

Giovanni Battista Pergolesi nasceva il 4 gennaio 1710 a Jesi nella provincia di Ancona. Ricevette le prime lezioni di musica nel suo paese natale, e probabilmente poco dopo il 1720 fu mandato a studiare a Napoli presso il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo.

Qui ebbe per maestri anche Gaetano Greco e Francesco Durante.

Nel 1731 iniziava la vera e propria attività compositiva di Pergolesi, che doveva durare solo cinque anni e rimase incentrata soprattutto sulla musica operistica e sacra, scritta esclusivamente per Napoli e Roma.

Di salute debole fin dalla nascita, Pergolesi moriva il 16 marzo 1736 a Pozzuoli. Tra le sue ultime composizioni c'era il *Salve Regina* in Do min. ed appunto lo *Stabat Mater*. Tra le opere teatrali di Pergolesi ha una rilevanza particolare l'Intermezzo *La serva padrona*, per essere la prima opera in assoluto del genere buffo.

Quest'Intermezzo fu composto da Pergolesi nel 1733 per essere rappresentato tra gli atti dell'opera seria *Il prigionier superbo*. Lo *Stabat Mater* fu scritto da Pergolesi su incarico della nobile Confraternita dei Cavalieri della Vergine dei Dolori.

La composizione di Pergolesi doveva sostituire lo *Stabat Mater* di Scarlatti, che per tradizione, la Confraternita cantava durante le orazioni nei venerdì di Quaresima, ma che intanto era considerato un po' antiquato. Con le sue due voci soliste, con il suo organico strumentale per soli archi e basso continuo Pergolesi seguiva il modello scarlattiano - sicuramente per soddisfare i desideri della Confraternita.

Lo stesso vale per la divisione del testo in una serie di arie e duetti, dove ogni singolo brano è basato su una o più strofe. Inoltre Pergolesi impiegava molti moduli espressivi utilizzati nella musica operistica del suo tempo, ma vi sa fondere chiaramente elementi del tradizionale stile liturgico. In tal modo ha saputo creare brani dal carattere più disparato ed una forma globale musicalmente differenziata, nonostante l'esiguo numero di voci soliste - con poche possibilità di combinazione dunque - e nonostante che il tono dominante del testo rimanesse invariato.

CLAUDIO ABBADO



Pergolesi dispone di una grande inventiva melodica; contrasti dinamici in ambito ristretto o ripetizioni ad eco di brevi motivi s'incontrano di frequente; ritardi ricchi di tensione e cromatismi - anche in forma di intervalli eccedenti e diminuiti - si trovano accanto a delicati passaggi di terze e seste parallele.

Fra i tratti caratteristici della sua musica vi sono inoltre ritmi lombardi, abbellimenti, cadenze d'inganno e tipiche cadenze intermedie (realizzate mediante accordi di settima e nona di dominante). E soprattutto molti di questi tratti peculiari, compresa la presentazione del materiale

tematico nel preludio orchestrale, si rilevano nello *Stabat Mater*, con i suoi ritardi sovrapposti, o nell'Aria del soprano *Vidit suum dulcem natum*, che contiene il passo di così profonda sensibilità "*dum emisit spiritum*".

Il Duetto *Fac, ut ardeat*, in stile fugato, offre un esempio d'adattamento di tecniche contrappuntistiche, scambio di brani come l'Aria del contralto *Quae moerebat* ed il Duetto *Inflammatum et accensus* sembrano tradire una gestualità di tipo piuttosto operistico.

Sono ben poche le composizioni del genere che abbiano suscitato nel mondo musicale un'entusiastica ammirazione ed al tempo stesso anche una decisa disapprovazione.

Già Padre Martini ne criticava il carattere, a suo giudizio troppo teatrale e laico; altri muovevano appunti al modo di trattare il testo o alla concezione formale.

Gli innumerevoli ammiratori invece scorgevano nello *Stabat Mater* l'ideale del nuovo, "sensitivo" stile sacro. La critica odierna considera questo *Stabat Mater*, con la sua affascinante fusione di antico e nuovo, con le sue flessuose melodie e la sua fervente sensibilità, come uno degli esempi più caratteristici dello stile musicale napoletano.

Pergolesi è considerato il "Mozart" italiano sia per la precoce maturità sia per la semplicità, la leggerezza e la bellezza della sua musica seducente

ADRIANO IN SIRIA

Tipo: Dramma per musica in tre atti

Soggetto: libretto di Pietro Metastasio

Prima: Napoli, Teatro San Bartolomeo, 25 ottobre 1734

Cast: Adriano, imperatore (S); Sabina, nobile romana (S); Osroa, re dei Parti (T); Emirena, sua figlia (S); Farnaspe, principe assiro (S); Aquilio, tribuno (S)

Autore: Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

FOTO DI SCENA



Adriano in Siria, il terzo dei quattro drammi per musica composti da Pergolesi, venne allestito per il compleanno della regina Elisabetta Farnese, madre dell'Infante Don Carlo di Spagna, da pochi mesi monarca del Regno di Napoli; tra gli atti del dramma venne rappresentato l'intermezzo in due parti *Livietta e Tracollo*, immediatamente apprezzato più del dramma stesso, analogamente a quanto era avvenuto l'anno prima con *La serva padrona*, intermezzo dell'opera *Il prigionier superbo*.

L'accoglienza piuttosto tiepida da parte della corte e, quindi, del pubblico è attribuita da alcuni studiosi a motivi politici (i rapporti del compositore con ambienti tradizionalmente filoasburgici): il risalto dato, alla fine dell'opera, al nobile gesto di tolleranza compiuto da Adriano nei riguardi del nemico venne ritenuto inopportuno in un regime assolutistico come quello attuato da Carlo III di Borbone.

Benché Pergolesi abbia musicato l'*Adriano* solo due anni dopo la stesura del testo metastasiano (la prima esecuzione era avvenuta a Vienna nel 1732 con musica di Antonio Caldara, per l'onomastico di Carlo VI d'Asburgo), numerose sono le modifiche apportate al libretto: le ventisette arie del dramma vennero ridotte a venti; due arie del terzo atto vennero sostituite con il duetto di Farnaspe ed Emirena; inoltre, la metà circa delle arie e dei brani d'insieme utilizzano testi sostitutivi (in particolare, nessuna delle tre arie destinate a Farnaspe ha il testo originario); altre modifiche, soprattutto tagli, riguardano i recitativi.

La trama

Atto primo

In Antiochia si celebra l'imperatore romano Adriano, vincitore su Osroa.

Adriano è legato a Sabina, ma ama segretamente Emirena. Farnaspe chiede la liberazione di Emirena, dichiarando di amarla; Adriano acconsente, lasciando tuttavia trasparire i suoi veri intendimenti. Aquilio, che ama Sabina, incoraggia i sentimenti di Adriano per Emirena e tenta con l'inganno di dividere quest'ultima da Farnaspe. Adriano dichiara il suo amore a Emirena, ma giunge inaspettata Sabina; Emirena viene allontanata. Nella notte il palazzo imperiale viene incendiato dai soldati di Osroa per vendicare la sconfitta; Farnaspe, ingiustamente accusato di aver appiccato l'incendio, si getta tra le fiamme per salvare l'amata: i due giovani, chiariti gli equivoci, si riconciliano.

FOTO DI SCENA



Atto secondo

Emirena confida il suo amore per Farnaspe a Sabina, che li aiuta a fuggire. Durante la fuga incontrano Osroa che, travestito da romano, dice di aver ucciso Adriano; quest'ultimo però sopraggiunge, e accusa Farnaspe del tentato regicidio. Emirena, non riconoscendo il padre, lo accusa per salvare l'amato; Adriano, furioso, li fa imprigionare tutti e tre.

Atto terzo

Aquilio persuade Adriano a restituire il trono a Osroa in cambio della mano di Emirena. La proposta non convince Osroa che, anzi, chiede alla figlia di odiare Adriano; Farnaspe invece implora Emirena di offrirsi all'imperatore, per salvare il padre e la patria. L'inganno di Aquilio viene infine scoperto e Adriano, commosso dalla nobiltà d'animo di Sabina, che si dichiara disposta a rinunciare al suo amore in favore di Emirena, restituisce regno e libertà a Osroa, acconsente alle nozze tra Farnaspe ed Emirena, perdona Aquilio e promette di sposare Sabina.

L'opera si apre con una sinfonia tripartita, sulle cui note fa il suo ingresso Adriano, portato in trionfo da soldati, guardie e popolo; un breve recitativo tra Aquilio e Adriano è inserito nella terza sezione della sinfonia. L'impianto generale dell'opera denota un'equa distribuzione delle arie tra le parti (tre o quattro per ciascun personaggio), anche se il ruolo di maggior rilievo è indubbiamente quello di Farnaspe, interpretato dal famoso castrato Gaetano Majorano detto Caffarelli.

L'ingaggio di questo celebre artista fu sicuramente un fattore condizionante nella stesura della partitura: la parte di Farnaspe venne composta da Pergolesi con particolare attenzione alle sue straordinarie doti espressive e virtuosistiche (l'aria di sortita "Sul mio cor so ben qual sia" è caratterizzata da lunghe colorature e da improvvisi salti di registro; nell'aria di portamento "Lieta così tal volta", che conclude il primo atto, la linea vocale intreccia un suggestivo dialogo con l'oboe; un'impegnativa aria 'di tempesta', "Torbido in volto e nero", con colorature, picchettati e con un interessante impiego dell'orchestra in funzione di eco, chiude il secondo atto; con un delicato duetto tra

Farnaspe ed Emirena, "L'estremo pegno almeno", termina la settima scena del terzo atto).

Connotato musicalmente da una vocalità sempre delicata e cantabile è, al contrario, il personaggio di Emirena, mentre espressivamente più mutevole è Sabina che, dopo l'aria di portamento del primo atto "Chi soffre senza pianto", dimostra sentimenti di fermezza e nobiltà di carattere, che si manifestano specialmente nella seconda delle due arie del secondo atto, "Splenda per voi sereno".

FOTO DI SCENA



Scarso rilievo assume la figura del protagonista, Adriano, inferiore persino a Osroa, che si impone viceversa fin dall'inizio con una possente aria 'di tempesta', "Sprezza il furor del vento". Nel giugno 1985 l'*Adriano in Siria* è stato messo in scena, sulla base dell'edizione critica curata da Dale E. Monson, con l'intermezzo *Livietta e Tracollo*; la rappresentazione, volta alla ricreazione filologica della 'prima' napoletana del 1734, ha avuto luogo al Teatro della Pergola di Firenze, nell'ambito delle manifestazioni del Maggio musicale (direttore Marcello Panni, regia di Roberto De Simone).

IL FLAMINIO

Tipo: Commedia per musica in tre atti

Soggetto: libretto di Gennarantonio Federico

Prima: Napoli, Teatro Nuovo, autunno 1735

Cast: Giustina, giovane vedova (S); Flaminio, sotto il finto nome di Giulio, suo amante (S); Polidoro, innamorato di Giustina (T); Agata, sua sorella, fidanzata di Ferdinando, ma innamorata di Giulio (S);

Ferdinando (T); Checca, cameriera di Giustina (S)

Autore: Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

La partitura che Pergolesi scrisse sul libretto di Gennarantonio Federico (autore, tra l'altro della *Serva padrona* e di *Amor vuol sofferenza* di Leonardo Leo) è notevole per una serie di momenti musicali di particolare interesse, distribuiti lungo il corso del dramma.

La trama

Polidoro, ricco e buffo napoletano, e sua sorella Agata alloggiano in una villa nei dintorni della città partenopea insieme agli altri personaggi. Il segretario di Polidoro, Flaminio, conosciuto a tutti sotto il finto nome di Giulio, si è innamorato della giovane vedova Giustina. Costei è favorevolmente impressionata dal giovane, che le ricorda un suo antico ammiratore di nome Flaminio, ancora ai tempi in cui era nubile. Di Giulio-Flaminio si è innamorata anche Agata, mentre Polidoro si è invaghito di Giustina.

A complicare la già ingarbugliata vicenda, giunge alla villa il fidanzato di Agata, Ferdinando, mentre i due servi Checca e Bastiano amoreggiano accanto alle altre coppie. Tra diverse vicende, l'amore tra Flaminio e Giustina si sviluppa felicemente e il ragazzo potrà svelare la sua vera identità all'amata quando saprà che il suo amore viene corrisposto: con loro anche le altre coppie (Agata e Ferdinando riconciliati, Checca e Bastiano) godranno del trionfo finale, coronando i loro sogni d'amore.

La varietà di caratteri presente nel dramma trova un corrispettivo puntuale nella musica, che impiega un diverso registro a seconda della natura comica o sentimentale del personaggio, secondo le consuetudini della commedia napoletana per musica dell'epoca. Alcuni parti, le più

basse socialmente, sono cantate in dialetto (Vastiano, Checca e Ferdinando), mentre un personaggio come Polidoro si presta a una serie di espedienti recitativi tipici della commedia dell'arte.

La figura del ricco messo in berlina per la sua goffaggine emerge soprattutto nell'aria "Quando voi vi arrosseggiate" (secondo atto), piccolo gioiello di descrittivismo musicale, con il suo delizioso ammiccare al miagolio di un gatto, oppure, nell'atto terzo, nel suo tentativo di far colpo sulla giovane vedova con un discorso strampalato. Tra i numeri più significativi della partitura, il duetto "Per te ho io nel core", riservato alla coppia di servi (Checca e Vastiano), che verrà normalmente incluso nelle produzioni della *Serva padrona* e diventerà così celeberrimo in tutta Europa.

FOTO DI SCENA



Su una melodia d'indimenticabile freschezza, dinamicamente mobile e vivace, Pergolesi innesta l'imitazione del battito cardiaco («ti-pi-ti») quale segno indiscutibile del reciproco amore tra Checca e Vastiano, insieme tratto di ingenua caratterizzazione dei semplici personaggi del popolo e spunto comico di sicuro effetto.

Notevole anche la continua, pittoresca presenza della musica popolare napoletana, dal chitarrino che accompagna la 'siciliana' di Polidoro "Mentre l'erbetta" (primo atto) al vero e proprio concerto di musica rustica - riservata probabilmente all'improvvisazione di un complesso di strumenti popolari, poiché in partitura non risulta traccia delle loro parti - che tre personaggi (non a caso proprio Checca, Vastiano e Polidoro) hanno l'occasione di ascoltare nel secondo atto.

FOTO DI SCENA



Se così rilevante è l'apporto dell'ambientazione popolare, l'opera vive anche del colore sentimentale, intenso e autentico, conferitole dai personaggi più elevati, che non derogano alle convenzioni dell'opera seria: elemento evidente della filiazione dal teatro maggiore è la predominanza, nella partitura, delle arie (scritte nella forma grande col da capo), mentre assai ridotto è il numero dei concertati.

PERSONAGGI E COSTUMI DELL'OPERA



LIVIETTA E TRACOLLO

Tipo: Intermezzi in musica in due parti

Soggetto: libretto di Tommaso Mariani

Prima: Napoli, Teatro San Bartolomeo, 25 ottobre 1734

Cast: Livietta, contadina (S); Tracollo, ladro e imbrogliatore (B);

Faccenda, servo di Tracollo (m); Fulvia, amica di Livietta (m)

Autore: Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

Le due parti degli intermezzi vennero eseguite nei due intervalli tra gli atti dell' *Adriano in Siria* di Pergolesi, rappresentato in occasione del compleanno della regina Elisabetta di Spagna. È questo uno dei casi esemplari in cui la bellezza, la vivacità e il talento comico della musica riscattano pienamente un testo volgare, di deprimente mediocrità.

FOTO DI SCENA



La trama

La vicenda ruota attorno alle maldestre imprese truffaldine di Tracollo che, da pessimo ladro qual è, tenta invano di imbrogliare Livietta. L'uomo si presenta sempre camuffato (prima da 'polacca' e quindi da astrologo) e viene puntualmente smascherato dalla astuta ragazza. Tuttavia, nonostante la completa inverosimiglianza del *plot*, i due finiscono per giurarsi eterno amore.

Il testo, in cui intervengono come interlocutori silenziosi due altri personaggi, non è che un canovaccio per la rappresentazione di alcune situazioni tipiche del teatro comico, quali i travestimenti: situazioni che a loro volta consentono una caratterizzazione musicale di particolare efficacia, o come parodia di luoghi comuni dell'opera seria, o attraverso una serie di effetti onomatopeici.

FOTO DI SCENA



Così il protagonista, per muovere alla commozione, si presenta con la sua prima aria (dall' *incipit* ironico: "A una povera polacca") in un tempo lento ternario, tipico delle arie patetiche napoletane; mentre Livietta, nella seconda parte, si produce in un'aria di autentica intensità affettiva.

L'apice della *vis* parodica si ottiene nel recitativo accompagnato di Tracollo "Miseri, a chi mi volgerò?", tragicamente rivolto alle stelle fisse ed erranti e alle comete che «un palmo hanno di coda»: uno dei luoghi in cui il testo si riscatta proprio grazie alla sua carica ironica, scontata ma piacevole; come avviene anche nell'aria che segue il recitativo in questione, "Ecco il povero Tracollo", che simula il vacillare delle funzioni vitali, regalando perle testuali come le rime collo/Tracollo e gozzo/gargarozzo.

FOTO DI SCENA



Oltre alla notevole aria di Tracollo "Vedo l'aria che s'imbruna", singolarmente evocativa, segnaliamo il duetto conclusivo, animato da divertenti effetti onomatopeici. Interpretati in origine dal celebre Gioacchino Corrado, i due intermezzi furono molto popolari e vennero presentati con una lunga serie di titoli differenti (*La contadina astuta*, Venezia 1744; *Il Tracollo*, Bologna 1746; *La finta polacca*, Roma 1748) in tutta Europa, per più di un ventennio nel cuore del Settecento.

LO FRATE 'NNAMORATO

Tipo: Commedia per musica in tre atti

Soggetto: libretto di Gennarantonio Federico

Prima: Napoli, Teatro dei Fiorentini, 27 settembre 1732 (seconda versione: ivi, carnevale 1734)

Cast: Marcaniello, vecchio, padre di Luggrezia e di Don Pietro (B);

Ascanio, giovane innamorato di Nena e di Nina, che si scopre in seguito essere il loro fratello Lucio (S); Nena, innamorata di Ascanio (S); Nina, sorella di Nena, innamorata di Ascanio (A)

Autore: Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

Nel 1732, col *Frate 'nnamorato* (e l'opera seria *La Salustia*) il giovane Pergolesi faceva il suo ingresso nell'agone del teatro musicale, cimentandosi nel genere della commedia per musica 'in lingua napoletana' ospitato al Teatro dei Fiorentini. Il successo di questi primi passi fu straordinario, degno esordio di una carriera operistica folgorante e destinata, nonostante la sua brevità (appena quattro anni), a fortuna duratura.

Lo frate 'nnamorato riuscì di «somma soddisfazione», venne ripreso nel carnevale del 1734 con modifiche alla partitura per mano di Pergolesi stesso e nuovamente nel 1748, un evento di carattere eccezionale, motivato dall'inesausta popolarità dell'opera nel corso di due decenni: tanto circondato da un'aura, anch'essa straordinaria, di massimo rispetto per il compositore scomparso, che per la ripresa del '48 «religiosamente si è pensato di non toccare in parte alcuna la musica del presente Dramma» (così nel libretto).

Per questo lavoro di vaste dimensioni e grande impegno compositivo (l'edizione critica conta 35 numeri musicali oltre alla sinfonia; si consideri inoltre che l'esecuzione prevedeva la presenza di intermezzi autonomi tra gli atti), Pergolesi inaugurò la collaborazione col librettista Gennarantonio Federico, drammaturgo di talento, autore affermato di testi comici, come *Amor vuol sofferenza* per Leo e responsabile di due importanti futuri lavori di Pergolesi (la celeberrima *Serva padrona* e una seconda commedia musicale, *Il Flaminio*).

La partitura del *Frate 'nnamorato* è stata tramandata da quattro manoscritti settecenteschi (nessuno dei quali autografo) che riportano il primo atto nella versione del 1734 e i due successivi in quella del 1732. Dopo una storica ripresa in tempi moderni (Milano, Piccola Scala, 1960), l'opera è stata allestita al Teatro alla Scala nel dicembre del 1989 con la direzione di Riccardo Muti, la regia di Roberto De Simone, le scene di Mauro Carosi e i costumi di Odette Nicoletti, impiegando l'edizione critica della partitura curata da Francesco Degrada. In quella occasione è stato ripristinato il registro originario di soprano per il personaggio di Ascanio.

FOTO DI SCENA



La trama

Atto primo

Durante la villeggiatura a Capodimonte si tramano progetti coniugali.

Luggrezia, figlia di Marcaniello, vecchio napoletano, toccherebbe al borghese Carlo, mentre le due sorelle Nena e Nina, nipoti di Carlo, sono destinate a sposare rispettivamente Don Pietro e suo padre Marcaniello. Lo stravagante Don Pietro giunge da Roma e si imbatte dapprima nelle serve Vannella e Cardella ("Passa ninno da ccà nnante"), che prende subito a corteggiare ("Pupillette, fiammette d'amore"), quindi in Carlo.

I due uomini apprendono che né Luggrezia né Nena intendono incontrarli: mentre il giovane Don Pietro reagisce con stizza ("Le dirà"), Carlo costringe Nena e Nina a riflettere sul loro stato. Orfane dei genitori, le due ragazze amano entrambe Ascanio, come d'altra parte fa anche Luggrezia, che dapprima si ribella al padre Marcaniello ("Veda ossoria, m'aggio da perdere"), quindi affronta Ascanio, rimproverandolo del suo «core 'ngrato» ("Morta tu mme vuoie vedere").

Il ragazzo, rimasto solo, lamenta di essere anch'egli perduto innamorado di Luggrezia, ma, in quanto figlio adottivo di Marcaniello, di non potere che trattarla come una sorella ("Ogne pena cchiù spiatata").

Don Pietro intanto prosegue il corteggiamento di Vannella, suscitando la reazione di Marcaniello e Nena: la ragazza è felice di poter maltrattare l'inviso promesso sposo, mentre il vecchio Marcaniello è sinceramente esasperato dal comportamento del figlio.

Atto secondo

Lugrezia piange la propria angoscia d'amore osservata dalla serva Cardella, che ha intuito il problema della padrona. Intanto una visita di Marcaniello a casa di Carlo, con lo scopo di accertarsi delle future nozze, ha un esito disastroso: il povero vecchio viene messo alla berlina dalla serva Vannella e liquidato senza tante cerimonie dalla promessa Nina.

FOTO DI SCENA



Vannella plaude all'irraggiungibile ingegno femminile ("Chi disse ca la femmena"). Da parte sua Don Pietro invoca i buoni uffici di Ascanio per convincere Nena a sposarlo: la ragazza, invece, confessa ad Ascanio il suo amore per lui, lasciandolo confuso.

Questi è infatti innamorato sia di Luggrezia che delle due sorelle e, peggio dell'asino di Buridano, non riesce a risolversi. Luggrezia si chiude allora in casa, furibonda per la gelosia. Al termine dell'atto i tre spasimanti devono fare amaramente il punto della situazione: Carlo è preoccupato dell'esito delle sue nozze ("Mi palpita il core"); Don Pietro è stato truccato grottescamente da Cardella; Marcaniello, già dolorante per la gotta, si sfoga contro il bellimbusto Ascanio, mentre le due serve deridono i ridicoli pretendenti.

Atto terzo

Nena e Ascanio sfogano ciascuno il proprio tormento d'amore ("Chi da pace, chi da carma"). Don Pietro e Marcaniello intervengono a sedare un'accesa lite tra le serve: se Cardella si allontana offesa, Vannella rimane a subire le avances di Don Pietro ("Io ti dissi, e a dirti torno"). Giunge allora lo scioglimento del dramma: ferito in duello da Carlo, Ascanio si scopre essere in verità Lucio, figlio del fratello di Carlo rapito dai briganti. Il ragazzo era stato poi allevato da Marcaniello, ma in realtà è fratello di Nena e Nina: per questo motivo era dunque attratto dalle due ragazze. Il frate 'nnamorato potrà dunque chiedere tranquillamente la mano di Luggrezia, mentre i tre spasimanti originari si rassegneranno a restare scapoli.

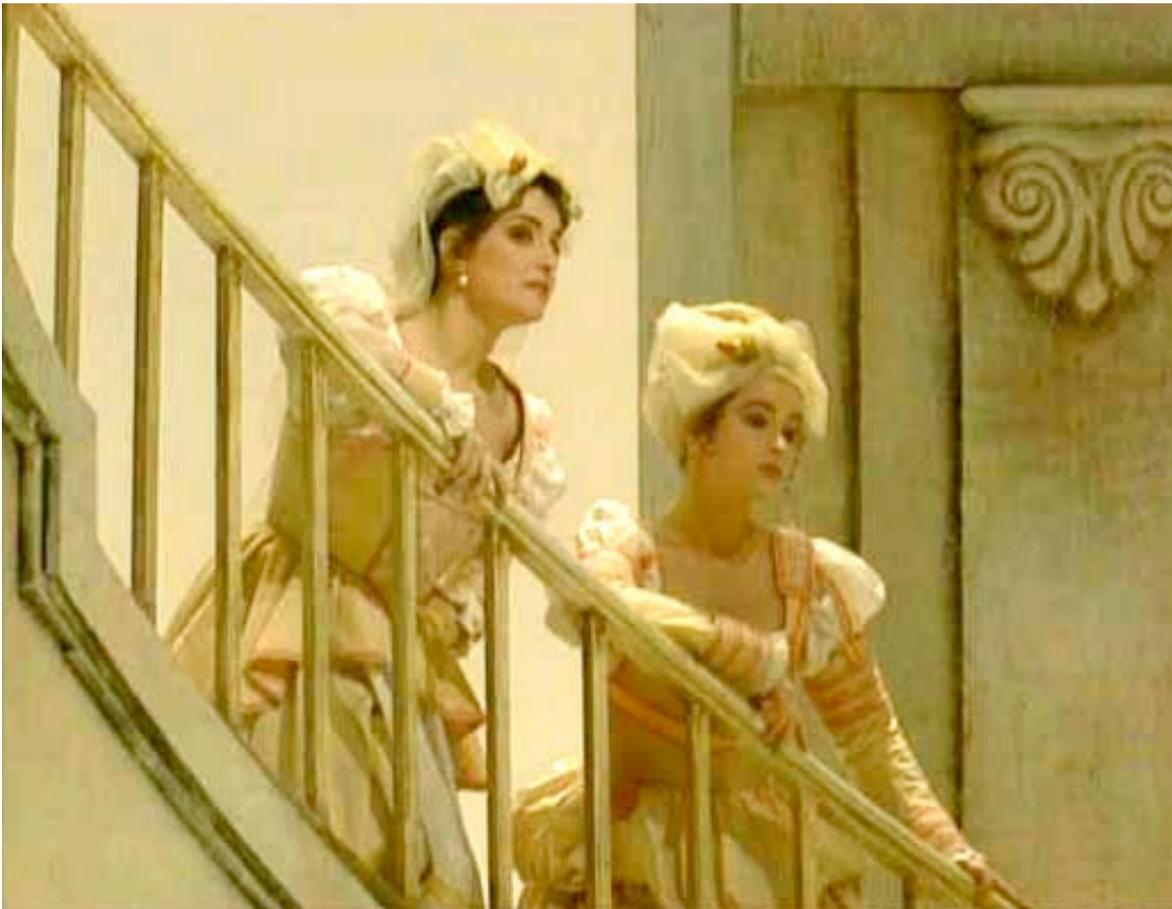
Secondo i canoni della commedia per musica, la vicenda colloca in un'ambientazione della più comune quotidianità un nutrito gruppo di personaggi (nove), disposti lungo la scala sociale che dai gradi più bassi (le serve) porta alla ricca e pretenziosa borghesia di un Don Carlo. L'assurdità dell'intreccio è palese: nessuno dei matrimoni di convenienza progettati all'inizio dell'opera giunge infatti in porto e il ciclone sentimentale che coinvolge tutti i personaggi si annulla completamente a eccezione del legame tra Luggrezia e Ascanio (si noti inoltre come l'agnizione che riguarda quest'ultimo costituisca una mossa con effetto straniante, un asso nella manica del drammaturgo che scombina

repentinamente le carte in tavola, mutando con un gioco di prestigio l'esito della commedia).

È stato opportunamente osservato che «la vicenda è piuttosto un pretesto per delineare una serie di situazioni e di quadri d'ambiente colti con grande penetrazione psicologica e con tenerissimo affetto per gli aspetti apparentemente più minuti e insignificanti della vita».

Proprio questa connotazione realistica della commedia, evidente anche dai gesti in cui i personaggi sono colti (il sipario si alza mentre Vannella spazza davanti al portone e Cardella coglie dei fiori da un vaso), si riflette perfettamente nella musica di Pergolesi, che nella sua molteplicità di registri accoglie il riferimento a un idioma musicale pseudopopolare: non la bieca trascrizione di melodie di strada, bensì una rielaborazione sofisticata e originale che suggerisca atmosfere di sentore inequivocabilmente popolare.

FOTO DI SCENA



Strategia chiara sin dalla prima scena, in cui la sensuale canzona a due, "Passa ninno da ccà nnante" apre l'opera stabilendone l'ambientazione, esattamente come farà due secoli più tardi la ninna-nanna pseudopopolare di George Gershwin, Summertime in *Porgy and Bess*. Nonostante la pluralità di piani stilistici (auliche arie del repertorio serio si alternano infatti a interventi buffoneschi dalla spiccata gestualità istrionica), l'opera è soprattutto caratterizzata da quel tono sentimentale che pervade la partitura con una memorabile incisività, trasfigurando come in un'aura di fiaba cittadina il realismo prosastico delle ambientazioni rappresentate.

La dolcezza di questa tonalità peculiare emerge attraverso una serie di arie - talvolta di fulminea concisione - disseminate a breve distanza lungo la vicenda drammatica e dotate di singolare omogeneità espressiva, ad esempio nello splendido primo atto. Due arie sono invece emblematiche della coppia di innamorati - autentico polo sentimentale della costellazione dei personaggi: la struggente "Morta tu mme vuioe vedere" di Luggrezia, e "Ogne pena cchiù spiatata" di Ascanio, che nell'intensità espressiva del tema anticipa gli incanti che saranno dello *Stabat Mater*. Si noti inoltre il profilo ritmico della melodia, sapidamente articolato come avviene in molte altre pagine dell'opera, debitrice verso il teatro buffo di tanta intrigante verve.

Il linguaggio patetico-sentimentale (contrassegnato da peculiari scelte armonico-melodiche, da forme semipopolari come la canzone e dall'impiego di tonalità minori) si presenta in termini esemplari nella siciliana di Vannella "Chi disse ca la femmena", che contrappone il fascino melodico della prima sezione, venata di cupa malinconia, allo scatenamento vitalistico della sezione successiva (Allegro), ispirata alle movenze di indiavolate danze popolari. Il contrasto tra la pensosa meditazione sul mistero del cuore femminile e la descrizione minuta delle singole, diaboliche astuzie muliebri (non a caso nel secondo verso dell'aria viene evocato proprio Farfariello, il diavolo) sembra far deflagrare una contraddizione latente, sprigionando imprevedibilmente, sotto la levigatissima superficie di una forma musicale apollinea, forze ed energie di sapore irrazionale, che infrangono la cornice arcadico-razionalistica del 'pre-classicismo' pergolesiano.

Sul versante della parodia occorre segnalare la canzonetta "Pupillette, fiammette d'amore", intonata come un cerimoniale minuetto che vale a mettere in berlina il ridicolo personaggio di Don Pietro, sulla cui bocca suona una trita metafora poetica barocca (una pagina che Stravinskij introdurrà nel suo *Pulcinella*).

FOTO DI SCENA



Il linguaggio musicale comico gode di ampio rilievo nell'aria, sempre di Don Pietro, "Le dirà" (articolata come un pezzo da intermezzo, gustosamente descrittiva nei confronti del testo cantato); nell'aria "Veda ossoria! M'aggio da perdere", di Marcaniello, che integra nella scrittura musicale il lamento inarticolato per il dolore della gotta ("Uh, uh, lo pede"); nel duetto "Io ti dissi, e a dirti torno", quasi preso di peso da un intermezzo, gioiello di simmetria e vivacità nella disposizione dei brevi

incisi melodici, tra loro estremamente diversificati, come diversificati sono gli episodi che si susseguono al suo interno, caratterizzati da una musica che agisce quasi come una segnaletica della recitazione sul palcoscenico (una grottesca parodia del rituale amatorio che si svolge sulla scena).

Da segnalare infine l'imponente aria con flauto obbligato che apre il terzo atto e i pezzi d'insieme, complessivamente due duetti, un terzetto e un quintetto.

FOTO DI SCENA



L'OLIMPIADE

Tipo: Dramma per musica in tre atti

Soggetto: libretto di Pietro Metastasio

Prima: Roma, Teatro di Tordinona, gennaio 1735

Cast: Clistene, re di Sicione (T); Aristeia, sua figlia, amante di Megacle (S); Argene, dama cretese travestita da pastorella, sotto il finto nome di Licori, amante di Licida (S); Licida, creduto figlio del re di Creta, amante di Aristeia e amico di Megacle (S)

Autore: Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

La crescente notorietà di Pergolesi lo condusse alle scene romane nel carnevale del 1735, quando vennero rappresentate sia *La serva padrona*, al Teatro Valle, che *L'Olimpiade*, al Teatro di Tordinona, un'istituzione di proprietà della Camera apostolica. La precaria situazione finanziaria in cui versava il teatro, da poco riaperto, venne a influire negativamente sull'allestimento. Si dovette, ad esempio, fare a meno del coro; era inoltre la prima opera della stagione, per la quale venivano tradizionalmente profuse meno cure.

I cantanti reclutati provenivano dal servizio del principe di Hessen-Darmstadt (il castrato Mariano Nicolini e il tenore Giovanni Battista Pinacci, a interpretare rispettivamente Aristeia e Clistene) e dalla Cappella Sistina (il Megacle di Domenico Ricci). Oltre a Ricci e Nicolini, un terzo castrato soprano era Francesco Bilancioni, interprete della parte di Licida.

Per tutto il Settecento e il secolo seguente è circolata la leggenda - tuttora non verificabile - del fiasco della 'prima', secondo quanto riferito da un collega e concorrente di Pergolesi, Egidio Duni, che nel proprio resoconto al francese Grétry prendeva le distanze dalla condanna decretata dal pubblico, motivando quest'ultima con ragioni estetiche (l'eccessiva raffinatezza della partitura di Pergolesi). Comunque sia, l'opera fu per lungo tempo la più nota intonazione del dramma metastasiano, diventando la base di numerosi pasticci, e uno dei lavori più conosciuti dell'autore (per il soggetto ? *L'Olimpiade* di Vivaldi).

Colpisce all'ascolto, al di là di ogni dislivello tra i diversi numeri della partitura, il carattere sostanzialmente unitario dell'invenzione musicale:

una tonalità di cordiale, gioiosa freschezza spira da ogni singola pagina dell'opera, propagandosi anche alle arie dei personaggi minori e persino alla marcia del terzo atto, proponendo un'interpretazione del testo del tutto congeniale alla poesia metastasiana e all'esaltazione del binomio bellezza-gioventù, peculiare di questo dramma.

FOTO DI SCENA



Circoscritti e poco numerosi sono i momenti 'patetici' della partitura, che risolve anche le situazioni emotivamente più laceranti con una grazia perfettamente aderente al livello espressivo medio dei versi del poeta, trattati con straordinaria sensibilità per la declamazione (Strohm). Il colore festivo di diverse pagine è amplificato dalla presenza di ben quattro suonatori di ottoni (due trombe e due corni da caccia), impiegati nella sinfonia - in una chiososa animazione nel primo tempo - e in diverse arie.

Una prima aria di grande impatto fonico è "Quel destrier, che all'albergo è vicino", espressione dell'incoercibile ansia di successo con cui Licida si presenta al pubblico, esaltato nella sua superbia proprio dalla grandiosità del volume orchestrale. Il rutilante splendore dei fiati accompagna anche l'aria con cui lo stesso Licida termina, nel più totale e drammatico sconcerto, il secondo atto, "Gemo in un punto e fremo", in

cui la voce compete nella concitazione della propria parte con un'orchestra memore dei clamori della sinfonia.

Nuovi fragori con funzione descrittiva (le colorature della voce e l'inquietante pulsare dei bassi) verranno evocati dall'aria di paragone "Torbido in volto, e nero", una delle cinque mutate dall'*Adriano in Siria* di Pergolesi stesso, rappresentato a Napoli nell'autunno del 1734, e unica ad aver conservato immutato il testo non metastasiano dell'opera originaria. Ben più peso ha però il coté sentimentale del soggetto: in posizione isolata è Argene, la cui breve sortita nell'atmosfera pastorale della siciliana "Oh care selve! oh cara" (senza il coro previsto da Metastasio) esprime, già nel calore corelliano degli archi, l'intensa, dolorosa 'nostalgia' (Bianconi) dell'io comunicata alla Natura.



La coppia Aristeia-Megacle parla invece un linguaggio diverso, retoricamente medio e di estrazione tutta napoletana. Emblematico è a questo proposito il duetto "Ne' giorni tuoi felici" che chiude il secondo atto, celeberrimo per tutto il Settecento. L'immediatezza della comunicazione dei raffinati versi metastasiani si rispecchia nella simmetria e nella regolarità della musica, appena increspata da gesti che tradiscono l'interno sgomento dei protagonisti. Soluzioni altrettanto (genialmente) semplici sono alla base dell'acclamata aria di Megacle "Se cerca, se dice" (tradizionalmente ritenuta la migliore intonazione che il

testo abbia mai avuto), cui Stendhal avrebbe dedicato un'attenta, commossa analisi.

Un elementare motivo di tre note viene assecondato da un accompagnamento orchestrale altrettanto essenziale, che garantisce l'assoluto predominio della voce. Il risultato di questi gesti, solo apparentemente scontati, è straordinario, se si considera la carica drammatica che si concentra nella declamazione intonata del testo (e nelle sue pause) fino al climax finale che prevede la ripresa irregolare dell'intero testo dell'aria in un Presto di crescente temperatura emotiva.

FOTO DI SCENA



Pendant drammatico all'addio per procura di Megacle è la successiva aria di Aristeia "Tu me da me dividi", in cui la disperazione della voce è potenziata da una scrittura grandiosamente sinfonica nell'accompagnamento orchestrale. Un tono più pacato e misurato è riscontrabile nel suadente splendore melodico di "Grandi, è ver, son le

tue pene" (Aristea) o nel disteso paesaggio sonoro di "L'infelice in questo stato" (Alcandro).

Il sapore del linguaggio buffo, con i suoi gesti melodici pregnanti e assertivi, traspare invece dalle riflessioni sentenziose di Argene ("Più non si trovano"), mentre capolavori di pittura sonora sono la suggestiva aria del sonno "Mentre dormi, Amor fomenti" (Licida) impreziosita da una breve ma intensa sezione contrastante che descrive con mezzi musicali il rallentare delle acque e l'immobilità del vento e l'evocativa aria di Clistene "Non so donde viene", in grado di suggerire con il disegno etereo dei violini il «tenero affetto», il «moto che ignoto» nasce nel cuore dell'ignaro padre.

FOTO DI SCENA



IL PRIGIONIER SUPERBO

Tipo: Dramma per musica in tre atti

Soggetto: libretto anonimo, da *La fede tradita e vendicata* di Francesco Silvani

Prima: Napoli, Teatro San Bartolomeo, 5 settembre 1733

Cast: Sostrate (T), Ericelea (S), Rosmene (A), Metalce (A), Viridate (S), Micisda (S)

Autore: Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

A causa dei terremoti che colpirono Napoli alla fine del 1732, la stagione di carnevale del 1733 fu sospesa e a Pergolesi fu commissionata un'opera seria per il compleanno dell'imperatrice Elisabetta Cristina, il 28 agosto 1733 (data comunemente indicata per la 'prima' del *Prigionier superbo* e dei suoi celebri intermezzi, *La serva padrona*). Per qualche ragione, però, la 'prima' ebbe luogo il 5 settembre, e altre repliche si svolsero in ottobre.

Il libretto è molto vicino a *La fede tradita e vendicata* di Francesco Silvani, intonato da Francesco Gasparini (Venezia 1704) e riecheggiato anche da Leonardo Vinci (*Ernelinda*, Napoli 1726), dove Metalce diventa Ricimero: si ipotizza così che i cenni a un perduto *Ricimero* di Pergolesi vadano riferiti al *Prigionier superbo*.

Il libretto di Silvani differisce comunque da altri libretti di ambientazione romana che trattano la storia di *Ricimero*.

La trama

Atto primo

Il re dei Goti Metalce, vittorioso sui norvegesi, promette in moglie Rosmene, figlia del re prigioniero Sostrate, al fedele Viridate, che l'ama. La promessa sposa Ericlea, però, si accorge che Metalce stesso si è invaghito di Rosmene e medita vendetta insieme al suo amante Micisda. Rosmene però rifiuta Metalce, che ordina la morte di Sostrate per costringerla: il padre le ingiunge di resistere al ricatto.

FOTO DI SCENA



Atto secondo

Ericlea svela a Viridate gli intenti di Metalce e i due litigano per Rosmene; Metalce promette inutilmente la corona a Sostrate se gli concederà la figlia: infine li imprigiona entrambi con Viridate, che era intervenuto in soccorso. In prigionia, Sostrate concede la figlia a Viridate. Metalce propone a Rosmene l'alternativa tra le nozze e la morte di Sostrate e Viridate, intimandole di scegliere quale dei due risparmiare: Rosmene, disperata, salva il padre.

FOTO DI SCENA



Atto terzo

Ericlea e Micisda preparano una rivolta contro Metalce e mostrano il foglio con cui Rosmene ha condannato Viridate e accettato le nozze. Padre e amante rifiutano Rosmene. Inizia la battaglia e gli insorti hanno la meglio; Rosmene può spiegarsi ed è perdonata. Sostrate riottiene il trono norvegese e nomina Ericlea reggente dei Goti.

L'eredità conservatrice, ancora presente nella precedente *Salustia*, tende qui (forse anche grazie all'esperienza buffa) ad attenuarsi, nel senso della semplificazione e della trasformazione del pathos in sentimentalità (soprattutto per il personaggio di Rosmene).

Gli accompagnamenti tendono a schematizzarsi e, in un'aria eroica come quella alla fine del primo atto (Sostrate, "Salda quercia", con trombe da caccia), figura per la prima volta il 'basso albertino', mentre Metalce, in un momento drammatico come l'aria "Trema il cor", preceduta da recitativo accompagnato con effetti di violini con sordina e trombe da caccia, esprime il suo spavento parlando di «un insolito tormento, sì l'intendo e dir non so».

Il modello del libretto di Silvani (che prevede anche il diffuso topos dell'«orrida prigione», con annesso arioso e accompagnamento in sincope) è modificato in alcuni aspetti: la scena della scelta del condannato è nuova, e l'intervento di Rosmene, che chiude il secondo atto, è ampliato in una scena articolata, che comprende (nello stile di Vinci) un accompagnato di grande partecipazione affettiva e un'aria di sdegno piena di pause e di figurazioni espressive.

SALUSTIA

Tipo: Dramma per musica

Soggetto: libretto anonimo, da Alessandro Severo di Apostolo Zeno

Prima: Napoli, Teatro San Bartolomeo, gennaio 1732

Cast: Marziano (A), Salustia (S), Giulia Mammea (A), Alessandro Severo (T), Albina (S), Claudio (T)

Autore: Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

Al giovane Pergolesi, appena uscito dal Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e reduce dal successo del suo ‘saggio finale’, il dramma sacro *San Guglielmo duca d’Aquitania*, venne offerta alla fine del 1731 la prestigiosa opportunità di esordire con un’opera seria al San Bartolomeo: si trattava di una produzione fastosa, nata all’ombra delle esigenze del primo uomo, l’anziano e famosissimo Nicolò Grimaldi (Nicolino) che determinò un’impostazione ‘vecchio stile’ delle arie.

FOTO DI SCENA



Nicolino però morì il 1° gennaio 1732 e venne sostituito da Gioacchino Conti, che certo non gradì le arie ‘antiche’ preparate per Grimaldi: oggi infatti non si sa quali furono le arie realmente cantate alla ‘prima’ (come non si sa quale delle tre versioni dell’ouverture venne eseguita). Il libretto è un adattamento dell’*Alessandro Severo* di Zeno, con una particolare importanza alla figura di Salustia. L’opera (che non dovette andare in scena prima della seconda metà del gennaio 1732 e che ebbe, pare, poche repliche) era corredata di un intermezzo in due parti, di cui la prima forse musicata dallo stesso Pergolesi.

La trama

Atto primo

Giulia Mammea, imperatrice madre di Alessandro Severo, non gradisce la nuora Salustia e le muove oscure accuse presso il figlio. Intanto Albina, nobile romana promessasi a Claudio, si dispera per l’indifferenza di lui, dedito solo alla gloria militare. Alessandro promette appoggio a Salustia, che si confida anche col padre, il generale Marziano: questi minaccia vendetta su Giulia, contro il parere della figlia stessa.

Atto secondo

Marziano e Claudio tramano in segreto contro Giulia (ma Albina sente tutto: tenta inutilmente di ricattare Claudio e poi rivela l’intrigo a Salustia). In seguito, nel corso di un banchetto, Salustia salva Giulia, ma non vuole rivelare i nomi dei cospiratori: è arrestata e condannata a morte.

FOTO DI SCENA



Atto terzo

Albina confessa a Claudio di aver agito per amore, e i due si riconciliano. Marziano giunge per uccidere Giulia, ma Salustia la salva ancora una volta: il generale è arrestato e la figlia chiede pietà, ma Giulia è irremovibile e Alessandro resta incerto. Nell'ultima scena, nell'arena con le belve, Salustia ottiene che il padre debba battersi con una sola fiera: Marziano uccide un leopardo e ha salva la vita. Giulia è placata e rende Salustia al suo sposo.

Esordiente promettente (e probabilmente economico per gli impresari) e desideroso di mettersi in luce, Pergolesi nella *Salustia* fa sfoggio di grande cura nelle numerose arie di coloratura e di varietà di scelte compositive, presentando diverse soluzioni formali (arie col *da capo* oppure *dal segno*, drammatizzazioni interne delle arie, oltre a qualche momento di recitativo accompagnato) e di scrittura (con tessuti orchestrali a volte in stile quasi severo).

Due cori e un articolato quartetto (verso la fine del secondo atto) completano la struttura.

Emerge comunque l'attenzione per piccoli dettagli espressivi, che interrompono la continuità musicale con sospensioni, contrasti e riferimenti affettivi, così da attenuare la rigidità della tradizionale ambientazione 'seria' (non mancano comunque le consuete descrizioni naturalistiche di usignoli, tempeste e turbini che, insieme a quella dell'uccisione della belva, danno all'opera un tono di spettacolarità antica).

LA SERVA PADRONA

Tipo: Intermezzi in due parti

Soggetto: libretto di Gennarantonio Federico

Prima: Napoli, Teatro San Bartolomeo, 28 agosto 1733

Cast: Uberto, ricco scapolo (B); Serpina, sua serva (S); Vespone, servo di Uberto (m)

Autore: Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

Dalla metà del Settecento *La serva padrona* è stata considerata la madre di tutto il teatro comico in musica. Come accade con molte leggende, si trattava di una sopravvalutazione, dovuta a una serie impressionante di fattori. L'origine del mito risale al 1° agosto 1752, quando, a Parigi, la compagnia di commedianti di Eustachio Bambini mise in scena questi due intermezzi.

FOTO DI SCENA



La rappresentazione avvenne provvidenzialmente in una temperie culturale arroventata dai philosophes illuministi, che non attendevano altro per mettere in discussione i valori nazionali, anche in campo musicale; venne scatenata una polemica di vaste proporzioni (la cosiddetta 'querelle des bouffons'), combattuta contro la tradizione musicale francese della tragédie lyrique nella linea che da Lully porta a Rameau.

La battaglia, che alla preminenza della declamazione - di gusto francese - opponeva quella del canto puro coltivata dagli italiani, di cui *La serva padrona* era apparsa come la rivelazione folgorante, venne condotta a colpi di pamphlets : nel 1753 Jean-Jacques Rousseau avrebbe scritto, a sostegno del partito italiano, la Lettre sur la musique française, mentre il 18 ottobre 1752 aveva fatto rappresentare a Fontainebleau, su testo e musica propri, il suo personale equivalente della *Serva padrona*, quel *Devin du village* destinato a raggiungere il tempio dell'Opéra già il 1° marzo del 1753.

Tanto clamore, in quanto proveniente da Parigi, non poteva naturalmente non provocare una vasta risonanza su scala europea, cui contribuirono anche l'aura di leggenda intorno alla precoce morte di Pergolesi (a soli ventisei anni), lo svilupparsi di un inedito interesse per i periodi precedenti della storia della musica e la formazione di un repertorio di titoli operistici.

Ignara di tanta fortuna postuma, *La serva padrona* era nata nel 1733 in un contesto del tutto differente, con la funzione di intermezzi tra gli atti del dramma per musica *Il prigionier superbo* di Pergolesi stesso, rappresentato al teatro San Bartolomeo di Napoli in occasione del compleanno dell'imperatrice Elisabetta Cristina (il 28 agosto, data della 'prima' di diverse opere importanti della tradizione napoletana), interpretata da un attore-cantante di comprovate capacità, Gioacchino Corrado.

Il libretto era opera di Gennarantonio Federico, accorto autore di numerosi testi per musica, tra cui i pergolesiani *Il Flaminio* e *Lo frate 'nnamorato*, nonché *Amor vuol sofferenza* di Leo (tenuta anch'essa a battesimo dal grande Corrado). L'intermezzo era un genere dalla storia ormai più che ventennale, popolarissimo a Napoli dove era frequentato da pressoché tutti i compositori; fu proprio ai modelli dei vari Hasse e

Leo che Federico guardò nel redigere l'esile trama della vicenda, canovaccio per una commedia di carattere briosa e scenicamente credibile, che abbandona quasi del tutto il motivo del travestimento per concentrarsi sulla precisa definizione della psicologia individuale.

I due intermezzi guadagnano così in compattezza e realismo, qualità che da un lato poterono favorirne la fortuna sul piano estetico e dall'altro assecondarono l'unità di ispirazione della musica di Pergolesi.

Il soggetto era già apparso nella *Serva scaltra* di Hasse (1729) e, ancor prima, nel *Pimpinone* scritto da Pietro Pariati e intonato da Albinoni (1708) e in seguito da Telemann (1725).

FOTO DI SCENA



È consentito ridere!

Agli albori dell'opera (Monteverdi - *Orfeo*) l'elemento comico era estraneo al genere.

Soltanto con l'apertura del primo teatro d'opera a Venezia (San Cassiano, 1637) fecero la loro comparsa i personaggi buffi, in parte di origine plebea.

Nell'epoca d'oro dell'opera veneziana (Monteverdi - *Il ritorno di Ulisse in patria*, 1640, - *L'incoronazione di Poppea*, 1642) si giunse ad una fusione tra elementi tragici ed elementi comici. Anche dal giovane Handel il pubblico veneziano si aspettava situazioni e sensazioni oscillanti tra la gravità solenne e lo scherzo (*Agrippina*, 1709).

La vera opera comica nacque in un'epoca in cui le peculiarità del genere dell'opera seria erano ormai canonizzate e le sedi periferiche per le rappresentazioni erano le corti aristocratiche.

Per contro, i teatri d'opera che vivevano degli introiti provenienti dalla vendita dei biglietti, per attirare il pubblico, puntavano sulla risata.

Inizialmente lo sviluppo del genere comico fu quasi marginale - le esecuzioni avevano luogo durante le pause (intermezzi) - ma in seguito, sull'onda del successo, il divertimento avrebbe occupato serate intere.

Breve respiro

Non si può certo affermare che un cantante di opera buffa necessiti di meno fiato di uno di opera seria. Tuttavia, le prime opere buffe erano costituite essenzialmente da motivi brevi che - era questa la fonte della comicità - venivano ripetuti fino al ridicolo.

Qui non servono più castrati dotati di grande agilità: sono molto più importanti i dialoghi brillanti e le reazioni improvvise dei personaggi.

L'opera buffa divenne un genere per teatri da camera con raffinati numeri d'insieme.

L'umorismo sopravvive a tutto

Certamente Pergolesi ha creato un piccolo capolavoro, ma come è possibile che *La serva padrona* sia diventata, già nel XVIII sec., un successo mondiale?

FOTO DI SCENA



Il libretto fu tradotto in diverse lingue, perfino in svedese ed in russo, e nell'ultimo decennio del XVIII sec. l'intermezzo di Pergolesi conquistò anche l'America (Baltimora e New York).

Nel 1746, la prima rappresentazione parigina suscitò una disputa storica (la querelle des souffons) tra i sostenitori dell'opera francese di corte (Rameau) e quelli del genere popolare.

Rousseau e gli enciclopedisti con i loro seguaci elogiarono *La serva padrona* di Pergolesi come modello esemplare di spontaneità e concretezza.

Anche nel XIX e nel XX sec. la musica di Pergolesi ha goduto di alta considerazione, al punto che gli sono state attribuite molte composizioni di autori ignoti.

La trama

Intermezzo primo

La dinamica e intraprendente Serpina, serva di Uberto, scapolo impenitente e ricco, si comporta in casa come se fosse la padrona: impone capricciosa ogni sua opinione, complice la natura di Uberto, debole, titubante e perennemente indeciso. Per sottrarsi alla tirannia della ragazza, l'uomo le annuncia che intende sposarsi. Serpina vede allora di fronte a sé un'unica soluzione: la moglie deve essere lei stessa; saprà da par suo convincere Uberto a sposarla.

Intermezzo secondo

La ragazza ha escogitato un piano: dapprima avvisa Uberto che sposerà un certo capitano Tempesta, quindi presenta lo sposo (in realtà il servo Vespone travestito), che, pur senza proferir parola, reclama da Uberto la dote di Serpina. L'atteggiamento minaccioso del capitano Tempesta scioglie le residue reticenze di Uberto. Scopertosi innamorato della serva, l'uomo accetta volentieri l'alternativa proposta dal capitano Tempesta attraverso Serpina: sposarla in vece sua.

La caratteristica della *Serva padrona* che contribuì a farvi scorgere, con immediata evidenza, l'esemplificazione del gusto nuovo di un'intera epoca - è la formulazione di un linguaggio musicale comico di assoluta pregnanza e incisività. Pergolesi punta direttamente alla caratterizzazione dei due personaggi, cogliendo l'aspetto dinamico della personalità di entrambi (l'intraprendenza volubile e determinata di Serpina, come l'irrisolta irrequietezza di Uberto), e ne formula l'equivalente musicale con rigorosa coerenza stilistica per tutta la partitura.

FOTO DI SCENA



Tra le cinque arie (tre di Uberto e due di Serpina) e i duetti che chiudono i due intermezzi, solamente l'aria di Serpina "A Serpina penserete" si sottrae - e solo parzialmente - al vortice di esuberanza vitale che anima i due personaggi: una vivacità che, se da un lato è il riflesso dei caratteri di ciascuno, dall'altro ne rende assai bene l'interazione, non solo vitalizzando con estrema finezza i duetti, ma persino introducendo nella struttura testuale e musicale dell'aria il riferimento a un interlocutore (l'altro personaggio, se stessi o talvolta il pubblico); sicché l'aria non si

configura più come la statica espressione di affetti tipica dell'opera seria, ma come uno scambio fitto e dialettico di influenze tra soggetti in relazione reciproca.

Il gesto musicale icastico, incisivo, dal netto profilo ritmico e dalla formuletta melodica memorabile diventa inoltre segnale - e quasi concretizzazione - del gesto fisico dei personaggi, imitato nella sua carica comica attraverso una sorta di materializzazione sonora della visibilità dell'azione.

La scrittura musicale finisce per constare di segmenti ritmico-melodici brevi, concentrati e indipendenti, dall'effetto dirompente e del tutto inedito nel contesto della civiltà compositiva del primo Settecento, fondata sulla preminenza del basso continuo: una via che condurrà ben presto alla nascita dello stile classico, come ci si dovette accorgere immediatamente a Parigi nel 1752. Consideriamo ora nel dettaglio la partitura, iniziando dai duetti 'd'azione' che chiudono entrambi gli intermezzi. Si tratta, come da tradizione, di dialoghi 'in presa diretta' tra i personaggi, il primo dei quali, "Lo conosco a quegli occhietti", è particolarmente serrato, poiché è l'unica volta che il contrasto tra Uberto e Serpina viene rappresentato dalla musica.

Pergolesi è estremamente preciso nella definizione dei due caratteri: già il ritornello introduttivo degli archi ostenta, con grazia e scioltezza, la sicurezza della ragazza, che esprime il suo dominio della situazione attraverso una vocalità distesa e suadente, con la quale si propone senza pudori come «bella, graziosa, spiritosa»; Uberto, al confronto una pallida controfigura, è confinato nel suo registro grave, in cui non gli resta che meditare su quello che paventa come un inganno già consumato.

I due atteggiamenti interagiscono in un quadro formale di gioiosa libertà, nella mutevolezza continua di profili ritmici e melodici, tanto da far apparire il brano come «costituito da tanti piccoli cubetti-giocattolo». Il luogo del duetto conclusivo, che sigla l'esito nuziale della vicenda, è occupato da due pezzi diversi: il duetto originale "Contento tu sarai", complessivamente meno dinamico del resto della partitura, venne infatti sostituito, nel corso del Settecento, da "Per te io ho nel core", che Pergolesi scrisse per la coppia di servi Checca e Vastiano del *Flaminio* (1735), due anni dopo *La serva padrona*.

Ormai celeberrimo, quest'ultimo è un brano di sicura efficacia, percorso da una cordialità affettiva di immediata comunicativa; su una melodia d'indimenticabile freschezza, il compositore innesta l'imitazione del battito cardiaco (ti-pi-ti) - segnale onomatopeico, fisico-realistico dell'amore tra i due personaggi - nel solco di una consolidata tradizione comica. Tutte le arie di Uberto condividono la stessa, sommamente ingegnosa definizione del personaggio.

FOTO DI SCENA



Procediamo dalla mirabile "Sempre in contrasti", che riassume le caratteristiche fondamentali dell'intera operina; vi si trovano la spiccata tendenza alla gestualità, attraverso incisi ritmico-melodici indipendenti, il riferimento dialogico a un interlocutore (qui addirittura due: Serpina e Vespone), la gustosa inflessione patetica all'evocazione del pianto, la comica disperazione, concentrata nel grido «basti, basti», l'affastellamento di coppie antitetiche di monosillabi (qua-là, su-giù, sì-no), cariche di vis comica e snocciolate in un secondo tempo senza alcun ordine, a rappresentare il caos che regna nella mente di Uberto. Il personaggio si era presentato con l'aria "Aspettare e non venire", in cui figura impaziente perché la cioccolata richiesta da ore non gli è stata

ancora servita: la rabbia di Uberto è rappresentata da quella stessa varietà ritmica e tematica prima considerata.

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: rimarchevoli versi, dominati da una successione di verbi all'infinito di cui si ricorderà

Da Ponte, per l'intervento con cui Leporello - un altro in impaziente attesa - aprirà *Don Giovanni* : «Notte e giorno faticar (...)/ Piova e vento sopportar...».

Nel secondo intermezzo, introdotta da un recitativo accompagnato, compare un'aria in cui il povero Uberto è più che mai preda dell'incertezza sul da farsi; la musica rispecchia precisamente il dualismo della sua personalità, contesa tra lo sfondo di estrema concitazione ritmica degli archi (simbolo dell'agitazione prodotta da quell'inesprimibile 'certo che') e le brusche, improvvise frenate della voce interiore, che trattiene il personaggio nel registro grave col monito «Uberto pensa a te».

Serpina si aggiudica invece un'aria straordinaria, "A Serpina penserete", ugualmente mirabile sia per l'immediatezza della sua grazia sia per l'intelligenza, l'arditezza dell'ideazione e l'efficacia.

Non tragga in inganno il fascinoso splendore melodico con cui, prima gli archi e quindi il soprano, attaccano questo Largo di solare bellezza napoletana; la ragazza sta solo simulando il coinvolgimento emotivo: la sublimità della frase è architettata ad arte per sedurre Uberto e commuoverlo in suo favore.

Serpina scopre infatti le carte nella successiva sezione contrastante, in cui riprende i panni stilistici che le sono riservati nel resto della partitura (antitesi perfetta dell'unica oasi lirica che ci era stata appena regalata), commentando rivolta a se stessa - e si direbbe anche al pubblico - le reazioni che la sua finzione sta provocando in Uberto.

Considerazioni analoghe a quelle svolte per le arie di Uberto spetterebbero a "Stizzoso, mio stizzoso", in cui Serpina suggerisce al padrone l'adozione di una condotta del tutto remissiva.

Il gusto realistico della musica emerge dalla docilità con cui viene seguita la declamazione del testo, con intonazione e velocità che mutano a seconda delle indicazioni di Serpina; l'aria presenta una serie di monosillabi, inseriti in un tessuto musicale particolarmente brillante (e ulteriormente alleggerito dalle note isolate che danno voce ai vari 'ma', 'no'), incline al descrittivismo musicale (la nota tenuta su «cheto») e capace di svolte impreviste, come nell'ordine perentorio «e non parlare».

FOTO DI SCENA

