

La fortuna di un libretto: *La serva padrona*

PIERLUIGI PETROBELLI

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 (opera, oratorio, cantata, pezzo d'occasione, ecc.); 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; sono i dati che si ritrovano sul frontespizio, e ci informano sul titolo dello spettacolo, il luogo e la data dell'esecuzione, il nome (e i titoli!) del dedicatario. Nelle pagine immediatamente successive troviamo la dedica, un riassunto dell'azione, l'elenco dei personaggi e/o degli interpreti, il nome dell'autore del testo poetico e del compositore della musica, dell'autore delle scene, l'elenco dei danzatori e il nome del coreografo, giù giù sino a quelli dei collaboratori più umili. Nella dedica e nell'«Avviso ai lettori» possiamo trovare anche notizie sull'origine dello spettacolo e sulla sua realizzazione. In questo modo, grazie alle pagine iniziali del libretto a stampa, possiamo avere informazioni che valgono non solo per la musicologia ma anche per la storia del teatro, la storia della danza, della realizzazione scenica, e persino per la storia dell'arte. Vorrei citare un solo esempio riguardante quest'ultima disciplina. Il catalogo della mostra delle «Vedute» di Canaletto, realizzata a Roma nel 2005, indica come prima fra tutte le fonti d'informazione sulla presenza del giovane pittore a Roma i libretti delle opere *Tito Sempronio Gracco* e *Turno Aricinio*, entrambe su testo poetico di Silvio Stampiglia messo in musica da Alessandro Scarlatti e rappresentato nella Sala di Federico Capranica nella stagione di Carnevale 1720 con le scene di «Bernardo Canale, e Antonio suo figliuolo Veneziani».¹

I libretti contengono dunque un'imponente quantità di dati, che possono essere molto utili per differenti discipline. Il vero problema consiste nella gestione e nella comunicazione di questi dati. Fino ad oggi – e questo a livello internazionale – avevamo un solo strumento bibliografico comprensivo, il monumentale catalogo pubblicato da Claudio Sartori,² che in ogni caso riguarda soltanto i libretti in lingua italiana pubblicati fino al 1800. Per quanto ne sappia, non esiste niente di simile per i libretti in francese, tedesco, inglese, spagnolo, o in ogni altra lingua. Certamente la descrizione – anche sistematica – di un fondo di una biblioteca, o anche di un repertorio dei libretti che si trovano in un determinato paese, sono iniziative che sono state realizzate più di una volta.³ Ma quello che vorrei qui mettere in evidenza è la necessità non della descrizione di un

¹ *Canaletto. Il trionfo della veduta*, catalogo della mostra, a cura di Božena Anna Kowalczyk, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2005, n. 1 del catalogo.

² CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800 – Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli editori, 1990-1994. Da qui in avanti indico la scheda del catalogo Sartori con una S. seguita dal numero della scheda.

³ Basterà ricordare l'opera di Oscar Sonneck per la collezione Schatz che si trova alla Library of Congress, Washington (DC). I libretti delle biblioteche tedesche sono stati catalogati dal gruppo tedesco del RISM, e il risultato della ricerca si trova – in formato microfiche – in *Libretti in deutschen Bibliotheken. Katalog der gedruckten Texten zu Opern, Orato-*

fondo ma di un repertorio comprensivo del genere. Quello che immagino quindi è un progetto internazionale che porti alla conoscenza il più completa possibile di questo repertorio; in una parola, è al RISM dei libretti che sto pensando.⁴

Come esempio delle possibilità offerte ai ricercatori dalle informazioni contenute nei libretti, e per sottolineare allo stesso tempo i problemi che pongono – e insieme per dimostrare lo scarso uso che si è fatto sinora di questo strumento di informazione – cercherò di ricostruire la fortuna di un celebre testo musicale attraverso l'analisi dei dati offerti dai libretti stampati durante i primi anni della sua esistenza. Si tratta de *La serva padrona* di Pergolesi, l'intermezzo che fu al centro dell'altrettanto celebre *Querelle des Bouffons*. Per quest'analisi mi servo unicamente delle informazioni offerte dal catalogo di Sartori, partendo dall'ipotesi che l'elenco delle fonti che vi si trovano sia il più completo possibile.⁵

La 'prima' assoluta della composizione ebbe luogo al Teatro di San Bartolomeo di Napoli, come intermezzo dell'opera seria *Il prigionier superbo*, il giorno del compleanno di Elisabetta Cristina imperatrice d'Austria – come ci informa il frontespizio del libretto – e cioè il 25 agosto 1733. Sempre attraverso il libretto veniamo a conoscere il nome dell'autore del testo poetico, Gennarantonio Federico, come pure quello dei due interpreti: Gioacchino Corrado, «virtuoso della Real Cappella», che impersonava Uberto, e Laura Monti che impersonava Serpina (S. 19071). Immediatamente dopo, Sartori ci segnala un libretto stampato a Napoli per una rappresentazione nel teatro «del Signor Gio. Domenico Valle» per la stagione di carnevale del 1735 (S. 21780). È la sola occasione – per lo meno registrata in un libretto – in cui il personaggio di Serpina è interpretato da un uomo, Benedetto Lapis. Tuttavia non esiste a Napoli un teatro con quella denominazione; è quindi necessario verificare con altri strumenti le informazioni offerte dal catalogo Sartori. Già Francesco Degrada aveva segnalato la possibilità che l'esecuzione dell'intermezzo fosse avvenuta a Roma, proprio nel teatro di cui Domenico Valle era impresario, e grazie al patrocinio del duca Marzio IV Maddaloni Carafa, del quale Pergolesi era 'maestro di cappella'; il rapporto del compositore con il duca napoletano potrebbe spiegare il fatto che il libretto venne stampato a Napoli (e dallo stesso stampatore che aveva prodotto quello per le rappresentazioni del 1733) e non a Roma, dove aveva sede il teatro.⁶

Quest'ipotesi può essere rafforzata da altre informazioni offerte dal catalogo Sartori. Durante la stagione di carnevale del 1729 una tragedia in prosa, *Il Ruggiero Re di Sicilia*, era stata rappresentata «nel Nuovo Teatro del Signor Domenico Valle» (S. 20236); e il libretto contiene anche una dedica, appunto dell'impresario Domenico Valle.⁷ Il libretto del 1735 per *La serva padrona* ci indica il nome di Cesare Fratesanti come interprete del personaggio di Uberto; ma nella

rien, Kantaten, Schuldramen, Balletten, Gelegenheitskompositionen von den Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, hrsg. von RISM-Arbeitsgruppe Deutschland e. V., München, 1992.

⁴ Si veda a questo proposito il mio articolo *Towards a RISM Series for Libretti*, in «Fontes artis musicae» 57/2 (2010) pp. 135-139.

⁵ In realtà l'elencazione offerta dal catalogo Sartori deve esser integrata dalle informazioni che si trovano nel saggio di FRANCO PIPERNO, *Gli intermezzi buffi di Pergolesi. Note sulla diffusione de La serva padrona*, in «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies» I (1986) pp. 166-177. Devo alla cortesia di Franco Piperno la segnalazione di questo importante contributo.

⁶ FRANCESCO DEGRADA, *Nuove acquisizioni pergolesiane*, in «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies» IV (2000) pp. 209-252, specialmente alle pp. 220-221. Desidero ringraziare Lucio Tufano che mi ha segnalato quest'articolo, fornendomi nel contempo altre informazioni basate sulla sua lunga e approfondita conoscenza della storia dell'opera napoletana.

⁷ Dopo il primo atto della tragedia era stato rappresentato l'intermezzo *La Dirindina*. Nel cit. *Nuove acquisizioni pergolesiane*, nota 46, Degrada presenta una bibliografia sul Teatro Valle.

stagione di carnevale dell'anno seguente, 1736, si rappresentò, sempre a Roma «nel Teatro della Valle», un intermezzo a due voci, *Don Pasquale Conte de' Mammalucchi e la Contessa Sciacquapanni* (S. 8175), nel quale il personaggio di Don Pasquale venne affidato allo stesso Cesare Fratesanti (e quello della Contessa ancora una volta a un uomo, Pietro Barcaroli di Assisi). Il fatto che in entrambi i casi le parti femminili vennero affidate a degli uomini si spiega con l'interdizione alle donne di calcare le scene in tutto lo Stato della Chiesa; in ogni caso tutti questi dati confermano che le rappresentazioni del 1735 de *La serva padrona* ebbero luogo a Roma, e non a Napoli.

Il catalogo Sartori ci fornisce poi due altri titoli, senza indicare né il teatro né il nome degli interpreti. Le sole indicazioni offerte sono la data e il luogo di pubblicazione: Spoleto 1737 (S. 21781)⁸ e Milano 1738 (S. 21782).⁹ Ancora nel 1738 troviamo la prima indicazione dell'intermezzo come spettacolo autonomo al Regio Ducal Teatro di Parma nella stagione di carnevale. Nei libretti per le rappresentazioni degli anni successivi i nomi degli interpreti di queste rappresentazioni, Francesca Fabiani come Serpina e Domenico Cricchi come Uberto, ritorneranno con frequenza. Ma un problema sorge immediatamente, considerando che il numero di pagine che il testo occupa nella maggior parte di queste pubblicazioni è press'a poco il medesimo (da un minimo di 16 a un massimo di 22): è fuor di luogo supporre che l'intermezzo venisse rappresentato come tale, cioè fra gli atti delle varie 'opere serie' che si rappresentavano nello stesso teatro nel corso di una medesima stagione? In altri termini, io penso che l'intermezzo poteva essere eseguito fra un atto e l'altro degli spettacoli 'maggiori' di una intera stagione. Ciò potrebbe giustificare la presenza di un libretto dell'intermezzo stampato come testo autonomo; questo per lo meno nei teatri delle città più importanti. Nelle città 'minori' il nostro intermezzo poteva tener luogo di un intero spettacolo; si potrebbe in questo modo spiegare la rappresentazione de *La serva divenuta padrona* «nel Teatro dell'illustrissima città di Fermo nel carnevale dell'anno 1739» con la «Musica del fù celebre Pergolesi» (S. 21750).

La prima rappresentazione de *La serva padrona* al di fuori d'Italia ebbe luogo a Graz «nel Nuovo Teatro al Tunnel Plaz» nella stagione di Pasqua del 1739 (S. 21786), eseguita da due artisti con grande esperienza nel repertorio della commedia in musica e degli intermezzi, Anna Isola e Pellegrino Gaggiotti. Il libretto con la traduzione del testo in tedesco porta – fatto del tutto eccezionale – i nomi degli interpreti e quello dell'autore della musica stampati sul frontespizio. A mio modo di vedere questo libretto rappresenta la scoperta dell'intermezzo, e insieme la possibilità del suo successo presso il pubblico grazie alla presenza di interpreti qualificati. E infatti nei mesi del 1739 che seguono le rappresentazioni di Graz abbiamo due altre riprese dell'intermezzo: dapprima nelle vicinanze di Bologna, a San Giovanni in Persiceto, in settembre (S. 16877), e in novembre nella città stessa, al Teatro Formagliari (S. 21785). Nel primo caso il testo dell'intermezzo è stampato tra gli atti de *L'odio vinto dalla costanza* («musica di diversi autori»); nel secondo come pubblicazione autonoma. Le due rappresentazioni hanno in comune gli interpreti: Anna Castelli come Serpina e Domenico Cricchi (che aveva già sostenuto la parte a Parma e a Milano nel 1738) come Uberto. Questo 'buffo' dalla lunga carriera (dal 1726 al 1759)¹⁰ e specialista degli intermezzi, sosterrà ancora questa parte a Venezia in diverse stagioni teatrali: nel 1740 (S. 21787), nel 1741 (S.

⁸ F. PIPERNO, *Gli intermezzi buffi di Pergolesi* cit., p. 172 e nota 23, indica che una copia del libretto si trova in I-Rc, dove i nomi degli interpreti, Grimaldi (per Serpina) e Regi (per Uberto) si trovano sul frontespizio seguiti dall'indicazione «musicisti della cappella di detta città», i.e. Spoleto.

⁹ Ancora una volta l'articolo di F. PIPERNO, p. 172 e nota 24, completa le informazioni del catalogo Sartori: le rappresentazioni ebbero luogo nel Regio Ducal Teatro di Milano, ed ebbero come interpreti Fabiani (Serpina) e Cricchi (Uberto). Il libretto, che si conserva in I-Rn, non reca tuttavia a stampa la data di pubblicazione, che è aggiunta a penna.

¹⁰ A proposito della carriera di Domenico Cricchi si vedano, nel cit. saggio di F. PIPERNO, specialmente le pp. 168 -169.

21790) – nello stesso anno anche a Modena (S. 21788) –, nel 1742 (S. 21793) e nel 1745 (S. 21797), per portare in seguito il personaggio a Potsdam nel 1748 (S. 21803). Accanto a Domenico Cricchi, in tutte le rappresentazioni veneziane, troviamo come Serpina Maria Ginevra Magagnoli, anch'essa, come Cricchi, nativa di Bologna. E in effetti sono i cantanti originari della città e della regione quelli che portano l'intermezzo di Pergolesi non solo nei teatri della regione natale ma anche in quelli di Venezia e di altre città italiane, e all'estero. Così, dopo Venezia, Ginevra Magagnoli sarà Serpina ad Amburgo nel 1744, recitando accanto ad Alessandro Cattani, nativo di Cesena, il quale nel 1742 aveva impersonato Uberto a Rimini (S. 21792) e a Gorizia negli intermezzi per *L'odio vinto dall'amore* (S. 16874).

L'indiscutibile fortuna della partitura di Pergolesi sembra dunque essere in primo luogo legata all'abilità dei suoi interpreti e alla loro capacità di convincere gli impresari a metterla in scena. Ma evidentemente questo non spiega tutto. Infatti, a partire dalla fine degli anni Quaranta, i nomi degli interpreti scompaiono gradualmente dal libretto, e diventa per contro sempre più frequente la traduzione del testo dell'intermezzo in una lingua altra che l'italiano. Così il testo viene pubblicato a Parigi nel 1746 come «Comédie en deux actes», con traduzione in prosa (S. 21798); nello stesso anno l'intermezzo viene rappresentato «nel Privilegiato Teatro di S. S. C. R. M. in Vienna» (S. 21799); nell'anno successivo, 1747, a Praga nel «Teatro dell'Opera Pantomima dei Piccoli Hollandesi di Niccolini» (S. 21801); nel 1749 a Braunschweig, di nuovo nel «Teatro Nuovo dell'Opera Pantomima del Nicolini» (S. 21807), evidentemente eseguito dalla stessa compagnia che l'aveva presentato a Praga due anni prima; nel 1750 a Londra con un titolo inglese, e l'indicazione che il testo era «set to music by Signor Pergolesi» (S. 21810); nel 1751 a Bruxelles «Nell'Gran Teatro» (S. 21811); nel 1752 ad Amsterdam (S. 21812) e a Mannheim (S. 21813); sempre nel 1752 di nuovo a Parigi «nel Teatro dell'Opera»(?) (S. 21814). Altri titoli spiegano forse la fortuna di questo testo musicale nella cultura francese, grazie anche alla diffusione di questa cultura a livello europeo. Basterà citare il titolo del libretto stampato per le rappresentazioni del 1755 all'Aja (S. 21817) – da cui risulta evidente che il testo originale, sia verbale che musicale, era stato modificato, adattato, ampliato:

La servante maitresse. Opéra comique en deux Actes traduit de l'italien par M. Baurans, et le recitatif mise en vaudeville par le Sr. Le Febvre. Orné de neuf Ariettes parodiées très fidèlement de La Serva padrona, intermède italien. Représenté pour la première fois par les Comédiens François et Italiens de Leur Altesse.

Certamente la *Querelle des Bouffons* che Jean-Jacques Rousseau aveva sollevato tra gli uomini di lettere ebbe una parte importante in questo adattamento del testo originale al gusto e alle esigenze (musicali e non musicali) del teatro francese. Tutto questo viene rivelato da un altro titolo, quello del libretto stampato a Parigi nel 1770 dalla vedova Duchesne (S. 21821):

La servante maitresse. Comédie en deux actes mêlée d'ariettes, parodiés de La serva padrona, intermède italien : Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi le 14 août 1754.

La ristampa di questo libretto l'anno successivo (S. 21822) conclude la parabola della fortuna settecentesca de *La serva padrona* di Pergolesi. A partire dal 1780 il libretto di Federico sarà sempre stampato per le esecuzioni con la musica di Paisiello.

Attraverso la lettura e l'interpretazione dei dati offerti dai libretti a stampa è stato possibile ricostruire il cammino iniziale della fortuna in Italia di questo intermezzo, una fortuna legata in primo luogo al talento dei suoi interpreti e limitata – tutto sommato – ai teatri veneziani e dell'Italia centrale. Allo stesso tempo è stato possibile verificare la sua crescente diffusione nell'Europa intera, una diffusione dovuta anch'essa alla presenza di cantanti-attori italiani sulle scene francesi, tedesche, inglesi, e di tutta l'Europa centrale.

La nostra conoscenza del teatro in musica – e persino della storia della musica vera e propria – è indissolubilmente connessa alla conoscenza dei dati offerti dai libretti a stampa. Non posso far a meno di ripetere l'auspicio che ho manifestato all'inizio di queste pagine: la creazione di uno strumento – evidentemente informatico – capace di portare questi dati al maggior numero possibile di utenti.