

REGIO OPERA FESTIVAL

Giovanni Battista Pergolesi

LA SERVA PADRONA



TEATRO
REGIO
TORINO

Con il patrocinio di Ministero della Difesa e Ministero della Cultura

REGIO OPERA FESTIVAL

A Difesa della Cultura



Main Partner



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
DI TORINO

Con il contributo di



In collaborazione con



LA SERVA PADRONA

Intermezzo buffo in due parti
Libretto di Gennarantonio Federico

Musica di Giovanni Battista Pergolesi

Personaggi Interpreti

Uberto *basso* **Marco Filippo Romano**

Serpina *mezzosoprano* **Francesca Di Sauro**

Vespone, servo di Uberto *mimo* **Pietro Pignatelli**

Maestro al cembalo **Carlo Caputo**

Direttore d'orchestra **Giulio Laguzzi**

Regia **Mariano Bauduin**

Scene a cura di **Claudia Boasso**

Costumi **Laura Viglione**

Luci **Andrea Anfossi**

Direttore dell'allestimento **Claudia Boasso**

Orchestra Teatro Regio Torino

Nuovo allestimento Teatro Regio Torino

Sabato 17 e Martedì 20 Luglio 2021 ore 21

Cortile di Palazzo Arsenale

Sede del Comando per la Formazione e Scuola
di Applicazione dell'Esercito - Via dell'Arsenale 22





Dmitrij Levickij (1735-1822),
*Ritratto di Ekaterina Ivanovna
Nelidova nei panni di Serpina.*
Olio su tela, 1773.
San Pietroburgo,
Museo di Stato Russo.

Le due vite della *Serva padrona*

di Dinko Fabris

Quando gli intermezzi che conosciamo sotto il titolo *La serva padrona* apparvero per la prima volta al pubblico, a Napoli nel 1733, inseriti nell'opera seria di Pergolesi *Il prigionier superbo*, non ebbero un particolare successo e certamente non mostravano elementi di novità rispetto a un genere fiorente ormai da molti anni. Quando invece vent'anni più tardi furono riproposti a Parigi dalla troupe dei commedianti italiani, divennero popolarissimi e addirittura assurti a simbolo di una rivoluzione artistica, all'origine della "Querelle des Bouffons". Trasformati in una "operina" comica autonoma, ancora ai nostri giorni sono gli unici intermezzi barocchi entrati stabilmente nel repertorio dei teatri, grandi e piccoli.

**Con le riprese parigine
La serva padrona diventò simbolo
di una rivoluzione artistica,
all'origine della "Querelle
des Bouffons"**

L'età d'oro degli intermezzi a Napoli

Per tutto il Seicento l'opera in musica comprendeva sia parti serie-eroiche che personaggi comici. Poi gradualmente dagli inizi del nuovo secolo si cominciò ad eliminare le parti comiche dalla trama principale, relegandole in piccole storie parallele, rappresentate tra un atto e l'altro del dramma serio per allentare la tensione e rendere più piacevole la permanenza a teatro del pubblico. Le due città dove si svilupparono maggiormente queste rappresentazioni comiche tra gli atti furono Venezia e Napoli, ed in entrambe il genere era ormai ben definito intorno al 1720, quando si cominciò ad utilizzare stabilmente la definizione di "intermezzi", con apposito testo evidenziato nei libretti.

Se a Venezia troviamo già un autentico capolavoro nel 1708 con il *Pimpinone* di Tomaso Albinoni su testo di Pietro Pariati, presentato al Teatro di San Cassiano come intermezzi dell'*Astarto* dello stesso Albinoni, Napoli fu il primo centro dove coppie di attori-cantanti si specializzarono nell'esecuzione di questi testi comici, invitati peraltro ad esibirsi anche in altre città dove era intanto scoppiata la moda per gli intermezzi. Basterà

ricordare il nome di Gioacchino Corrado, basso buffo che aveva esordito a Napoli nel 1706 e che dal 1711 al 1724 fu l'indiscusso protagonista della gran parte degli intermezzi eseguiti nei teatri napoletani, cambiando periodicamente la sua partner femminile: prima Santa Marchesini (fino al 1723, tranne una parentesi in coppia con Rosa Petrignani dal 1717 al 1719), poi con Celeste Resse (1725-1731) e infine con Laura Monti (1732-1735). Franco Piperno ha elaborato una lista di 37 intermezzi comici eseguiti nei teatri napoletani nel solo decennio 1725-1735, inseriti in opere serie degli autori più acclamati del tempo: Leo, Vinci, Hasse, Mancini, Sarro, Feo e Pergolesi. Per quest'ultimo si tratta di soli tre titoli, a partire da *La Salustia* nel gennaio 1732 (intermezzi di *Nerina* e *Nibbio*), poi *Il prigionier superbo* nel 1733 (*La serva padrona*) e infine *Adriano in Siria* nel 1734 (*Li-vietta* e *Tracollo* o *La contadina*).

Dal 1735 l'avvento del nuovo sovrano Carlo di Borbone, che aveva riportato Napoli al rango di capitale di regno dopo 230 anni, provocò di fatto la fine degli intermezzi napoletani e l'affermazione di un nuovo tipo di opera comica. Mentre ancora negli intermezzi dei primi anni Venti del secolo i protagonisti erano gli stessi che fino a pochi decenni prima intervenivano

**Con Carlo di Borbone,
l'età d'oro degli intermezzi
si conclude per l'affermazione
di un nuovo tipo di opera
comica, totalmente autonoma**

direttamente nella storia principale, con cui continuavano ancora ad interloquire parodiando le movenze delle coppie di eroi protagonisti (si pensi ai ruoli comici della *Partenope* riscritti nel 1722 dallo stesso librettista Silvio Stampiglia ed

estrapolati in forma di intermezzi tra gli atti con *Beltramme ed Eurilla*), dal 1725 ormai la coppia comica costruisce una storia totalmente autonoma e senza alcun riferimento al dramma principale, preparando così la successiva emancipazione degli intermezzi ad opera comica a se stante. Proprio intorno a quegli stessi anni si assiste a Napoli all'ultima ripresa di interesse per gli intermezzi, ormai piuttosto ripetitivi e sottostimati nelle altre grandi città; anche grazie allo stimolo imposto da Johann Adolf Hasse, un sassone adottivo napoletano, si conobbero testi molto elaborati, con ambientazioni fantastiche o letterariamente illustri che richiedevano scene e decorazioni molto dispendiose: anche per questo si accelerò la parabola discendente degli intermezzi, sempre più lineari e semplificati, negli ultimi anni fino al 1735.

Giovanni Battista Pergolesi, nato a Jesi nel 1710, era entrato proprio nel 1725 al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo – il primo dei quattro celebri conservatori di musica di Napoli ad aver avviato l'insegnamento della

musica dai primi anni del Seicento – e vi sarebbe rimasto cinque anni, diventando «capoparanza» come suonatore di violino. Gli intermezzi da lui scritti per *La Salustia*, sua opera d'esordio nel 1732, non avevano un titolo specifico, presentando inizialmente Nerina una «contadina semplice» (interpretata da Celeste Resse) e Nibbio «da milordo», cioè un personaggio che si atteggia da nobile, che vuole sposarla (Gioacchino Corrado); nel secondo quadro la ragazza, travestita da maga, umilierà le certezze dello stupido e pauroso Nibbio. La musica è perduta, come succedeva assai spesso per gli intermezzi, quasi mai contenuti all'interno della partitura dell'opera seria con la quale si combinavano.

L'ultimo appuntamento di Pergolesi con gli intermezzi avvenne nell'ottobre di due anni dopo, nel 1734, con *Livietta e Tracollo*, storia interpolata nell'*Adriano in Siria*, in cui i due personaggi comici erano interpretati rispettivamente da Laura Monti e dal solito Corrado, con l'aggiunta di due attori muti per impersonare gli amici dei due protagonisti, Fulvia e Faccenda. La trama mette in luce la furbizia della «contadina astuta» che ripetutamente sventa i maldestri tentativi di raggirarla del ladruncolo Tracollo, con ampio sfoggio di travestimenti derivati dall'antica commedia dell'arte. Stavolta la musica sopravvive, anche per la notevole popolarità europea conquistata da questi intermezzi per almeno due decenni dopo la prima, con diversi titoli.

Uberto e Serpina al San Bartolomeo

Quelli che sarebbero diventati i più celebri intermezzi del Settecento col titolo di *La serva padrona*, furono interpretati dagli stessi Corrado e Monti tra gli atti del *Prigionier superbo*, data nel Teatro di San Bartolomeo a Napoli il 28 agosto 1733. La data di fine estate, che può stupirci oggi, corrispondeva al compleanno dell'Imperatrice d'Austria ed era annualmente celebrata con un'opera in musica. Nessuno poteva allora immaginare che sarebbe stato l'ultimo anno del vicereame austriaco di Napoli. Pergolesi era a quel

Alla prima della *Serva*, nel 1733, Pergolesi era molto noto a Napoli, soprattutto dopo il successo della sua opera comica *Lo frate 'nnamorato*, su libretto dello stesso Gennarantonio Federico

punto già molto noto ed apprezzato per cui, soprattutto dopo il successo della sua opera comica in “lingua napoletana” *Lo frate 'nnamorato*, dato al teatro dei Fiorentini nel settembre 1732, è comprensibile la sua scelta per un'opera nuova al San Bartolomeo, l'anno successivo, con intermezzi

scritti dallo stesso librettista che aveva prodotto *Lo frate*. Questi era Genarantonio Federico, un colto avvocato “curiale” che, dal 1730 e per quasi quindici anni, fu il più prolifico e convincente autore di testi per musica comici a Napoli insieme a Bernardo Saddumene. Nacquero così gli intermezzi definiti *La serva padrona*, interpretati dalla già citata coppia Gioachino Corrado (Uberto) e Laura Monti (Serpina), quest’ultima quasi al suo esordio di carriera.

Se si scorrono i nomi dei personaggi degli intermezzi comici eseguiti nei teatri napoletani fino al 1733 si vede bene come Uberto, il ricco e anziano padrone innamorato della sua serva, non sia che l’ultimo di decine di simili caratteri dai nomi bizzarri: Pantaleone, Pancrazio, Balanzone, il Conte Barlacco e poi Don Chilone, Grullo, Don Tabarano, Don Pomponio, Don Galoppo, Don Corbolone... Quanto alla ragazza di modesta condizione sociale ma furbissima, prima di Serpina ne abbiamo di tutti i tipi: Erighetta, Moschetta, Grilletta, Modestina, Dorilla, Dorina, Luilla, Lisetta, Vespetta e Vespina, e perfino Serpilla... Si aggiunge una comparsa muta, Vespone servo di Uberto, con importante funzione paratattica per innescare la soluzione finale promessa dal titolo.

Nell’esile trama assai prevedibile, infatti, Vespone nel primo intermezzo riceve dal suo padrone Uberto, esasperato dalle angherie di Serpina che agisce già come se fosse la padrona di casa, l’incarico di trovargli una moglie per mettere fine a quelle vessazioni. Nella seconda parte, assecondando il piano di Serpina, Vespone si presenta travestito da Capitano Tempesta, un collerico soldataccio che per sposarla chiede una dote di quattromila scudi. Già intenerito dalla ragazza, Uberto acconsente per salvarla a sposarla lui stesso e se ne mostra alla fine perfino contento, nonostante Serpina trionfante sia davvero divenuta, da serva, padrona.

La fonte letteraria di Federico è solitamente indicata in una commedia intitolata proprio *La serva padrona* di Pier Jacopo Nelli, scritta nel 1732,

Federico sfronda il testo di Nelli di tutte le situazioni prevedibili da Commedia dell’Arte, con grande efficacia nella strutturazione psicologica dei due personaggi

ma l’abile librettista aveva sfrondato quel testo di tutte le situazioni prevedibili da Commedia dell’Arte, con grande efficacia nella strutturazione psicologica dei due personaggi. (È invece tutt’altra storia una *Serva padrona* «drama per

musica» del poeta Francesco Vanneschi rappresentata a Firenze nel 1731 con musiche di Predieri). Anche l’ambientazione è estremamente sobria: una «camera», vestiti contemporanei al pubblico in sala, un solo travestimento del personaggio muto. Non è nella storia, e neppure nel testo o

Nel Duodecimo finale manca l'All. Spiritoso # 3
vedi le altre copie, e la stampa # 4
n. 187-0-5

La Serva Padrona.

Intermezzo

Del Sig: S. B. Cargolesi.

Appartenente all'Archivio di musica del Real Collegio di S. Sebastiano - Sigillato
1870

nella partitura, l'originalità degli intermezzi *La serva padrona*. Tutto è già visto e sentito, a volte meglio, negli anni precedenti. Il segreto è quella magica confluenza di particolari che – tra le situazioni evocate dal libretto, la musica e l'interpretazione dei due attori-cantanti – costruisce un perfetto meccanismo drammaturgico, capace di incantare lo spettatore esattamente come un'opera conclusa, indipendentemente dai mezzi impiegati e dalla sua durata.

Reinhard Strohm, che ha fornito della *Serva padrona* la migliore analisi disponibile anche per il lettore italiano, raccomanda giustamente di non giudicare la partitura di Pergolesi senza prima averla confrontata con il mondo dell'opera e dell'intermezzo da cui è derivata.

I due intermezzi si compongono in maniera simmetrica di un'aria per ciascuno dei protagonisti e un duetto in ognuna delle due parti, precedute da recitativi, con una breve introduzione strumentale all'inizio – su

I due intermezzi si compongono in maniera simmetrica di un'aria per ciascuno dei protagonisti e un duetto in ognuna delle due parti

cui si inserisce il primo sfogo canoro filosofeggiante di Uberto («Aspettare e non venire, / stare a letto e non dormire, / ben servire e non gradire, / son tre cose da morire») – ed il Finale a due che

prolunga l'ultimo duetto. Il contributo strumentale è discreto, solo archi, nonostante all'esecuzione del *Prigionier superbo* avesse partecipato un ampio organico orchestrale che includeva anche i fiati e due cembali.

Dopo l'aria di sortita di Uberto, concentrata su «tre cose da morire», ossia tre problemi con cui quotidianamente Serpina assilla il padrone, la prima aria completa del basso è la sua risposta in termini di sfogo e minaccia, in cui il librettista e il compositore riassumono tutto il campionario di formule tipiche dell'opera comica dei decenni precedenti. Per esempio la rapida alternanza in contrasto dei termini: «e qua e là; / e su e giù; / e sì e no...» richiama l'aria del «pipistrello» nell'intermezzo primo di *Eurilla e Beltramme* dalla *Partenope* di Stampiglia musicata da Sarro nel 1722: «Il pipistrello / è un certo uccello [...] in tal maniera / volando va: / ch'ora va in su / or torna in giù / ora v'è in là, / or torna in qua [...] il tuo cervello / la tua parola / pur fa così: / or no, or sì / or sì, or no...».

Sulla già evidente confusione mentale del padrone, Serpina inserisce la sua prima aria, che non ammette repliche: lo «stizzoso» e «borioso» interlocutore deve rassegnarsi a star «cheto, e non parlare» poiché «Serpina vuol così». Tanto che il Duetto finale della prima parte è già una prima vittoria della ragazza che, dopo aver osservato il risultato raggiunto dalle

torrente delle sue parole sul sempre più confuso Uberto, afferma già «sì, sì, dovrete sposar me» (il suo interlocutore non può che lamentarsi dell'«imbroglio» in cui si è cacciato).

Eppure è necessario un intero secondo *round* del combattimento per mandare al tappeto definitivamente un padrone che incontra tutta la simpatia dello spettatore: anziano e meditativo, dimostra da subito di voler davvero proteggere la ragazza di cui si è invaghito senza usare il suo potere sociale o alcuna forma di violenza.

Dopo lo stratagemma del servo Vespone travestito da Capitan Tempesta, è Serpina a cantare la prima aria, con la finta aria di separazione che anticipa straordinariamente le atmosfere *larmoyantes* della *Buona figliola* di Piccinni: «A Serpina penserete, / qualche volta e qualche dì, / e direte: ah! poverina...». Nel largo centrale troviamo una nota di sincerità, quando chiede perdono per le sue impertinenze, perfetta calibratura per far penetrare ancor più a fondo il dardo rovente nel cuore di Uberto. Come nella prima parte, il padrone a questo punto non può che ripetere parole che esprimono la sua confusione («son imbrogliato io già»), ma emerge ormai chiaro un sentimento, misto tra «amore» e «pietà». La pulsazione in quartine ripetute dei violini, in «tempo giusto», offre già la soluzione finale, incontrastabile.

Dopo lo stratagemma del servo Vespone travestito da Capitan Tempesta, nell'aria di Serpina troviamo una nota di sincerità, quando chiede perdono per le sue impertinenze, perfetta per fare presa nel cuore di Uberto

Tutto è pronto per il duetto chiarificatore che esprime l'eterno trionfo di amor vincitore, con uno stratagemma onomatopeico di straordinaria efficacia: Serpina ha un martellino che batte sul suo cuore –«tippiti, tippiti, tippiti» – cui si oppone il tamburo cardiaco di Uberto – che suona «tappatà, tappatà, tappatà». Un crescendo ritmico in cui ritornano le figurazioni degli archi che avevano introdotto il primo intermezzo, a chiudere il cerchio. Il successivo duetto conclusivo è meno efficace di tanti scatenati finali di intermezzi comici, proprio perché il testo si addentra in considerazioni sull'amore coniugale che riduce la potenza della passione a vezzeggiativi di maniera: «sposetta, diletta», «grazioso sposetto» e insieme «sol così mi fai goder», ossia il piacere promesso è quello socialmente accettato del matrimonio, che renderà la serva padrona e il padrone servitore, ovviamente contento, di lei.

Parigi 1752

Il perfetto meccanismo teatrale determinò un buon successo dei due intermezzi della *Serva padrona*, ripresi negli anni successivi come opera autonoma sia a Napoli (nel 1735 fu prontamente riproposta al «Teatro del Sig. Gio. Domenico Valle») che in diverse città italiane, tra cui Parma e Roma nel 1738, a Venezia in vari teatri dal 1740 al 1745, a Siena, Mode-

La serva padrona ebbe subito una buona circuitazione in Italia e all'estero, dall'Inghilterra alla Russia. A Parigi arrivò nel 1746 e sei anni più tardi entrò all'Académie de Musique

na, Bologna, Udine; fuori d'Italia a Graz nel 1739, a Dresda e Monaco nel 1740, ad Amburgo dal 1743 al 1746, a Praga, Augsburg, Vienna, in Inghilterra e persino in Russia. Di volta in volta il testo fu tradotto in francese, tedesco e olandese, e dopo la morte di Pergolesi fu rimusicato da autori diversi, tra i quali Paisiello per la corte di San Pietroburgo nel 1781. Tuttavia, fino alla metà del Settecento non si può dire che queste repliche fossero indice di una particolare popolarità o eccezionalità della partitura pergolesiana di fronte ad analoghe composizioni sicuramente più acclamate (si pensi alla *Finta cameriera* di Gaetano Latilla, proposta con titoli diversi dal 1739 per oltre vent'anni con molte più rappresentazioni in tutta Europa).

A Parigi *Serva padrona* era arrivata per la prima volta nel 1746, ma appunto senza suscitare particolari clamori. Sei anni più tardi, il suo ritorno a Parigi segnò invece l'esplosione della fase più acuta della "Querelle des Bouffons". Le motivazioni sono diverse e concomitanti. La morte prematura di Pergolesi a 26 anni, nel 1736, aveva innescato un meccanismo di esaltazione mitica dell'artista giovane che si rinnoverà con la morte di Mozart a fine secolo. Non a caso lo *Stabat Mater*, in quanto ultima composizione pergolesiana, divenne la sua pagina più celebre e universalmente diffusa, giungendo dopo pochi anni perfino tra le mani di Johann Sebastian Bach. Anche il maestro di Pergolesi, Leonardo Vinci, era morto piuttosto giovane nel 1730, proprio quando il suo nome si stava affermando come uno dei massimi operisti del tempo; la sovrapposizione mitologica di Vinci e Pergolesi sarà registrata dagli osservatori settecenteschi alla base della creazione di una "scuola musicale di Napoli" illustrata già nella *History of Music* di Charles Burney.

L'allestimento nell'autunno 1752 della *Serva padrona/Servante maitresse* (il libretto stampato per l'occasione era bilingue) da parte della troupe di commedianti italiani capitanata da Eustacchio Bambini, non nell'usuale Théâtre des Italiens ma nel tempio dell'opera nazionale francese,

l'Académie de Musique (l'attuale Opéra), creò la scintilla per una polemica che si trascinò per quasi due anni, ossia per tutta la durata delle 100 repliche del gruppo di intermezzi napoletani di cui faceva parte l'opera di Pergolesi. La discesa in campo di Rousseau e dei *philosophes*, schierati a favore della naturalezza del canto italiano rispetto all'artificiosità della melodia sulle parole francesi, e la bagarre che ne derivò, crearono una popolarità che gli intermezzi di Pergolesi non avrebbero potuto avere nella usuale collocazione del teatrino delle commedie italiane. Ma non è necessario conoscere tutti i dettagli di quella animata disputa per il pubblico che oggi torna a godere dopo quasi tre secoli della commedia di Federico e Pergolesi. La semplicità quasi banale e dunque realistica delle situazioni narrative, unita all'incanto di linee melodiche di grande suggestione, orchestrate in maniera sapiente secondo la tecnica rigorosa che si apprendeva nei conservatori napoletani, giustificano la riproposta ai nostri giorni di un compiuto capolavoro miniaturistico della Napoli barocca.

L'intervento di Rousseau e dei *philosophes* nella *Querelle des Bouffons* a favore della naturalezza del canto italiano amplificò la popolarità degli intermezzi di Pergolesi

Nota bibliografica

Sui cantanti specializzati negli intermezzi napoletani si vedano i classici lavori di Franco Piperno, *Buffe e buffi (considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi)*, «Rivista italiana di musicologia», XVII (1982), pp. 240-284 e *L'intermezzo comico a Napoli negli anni di Pergolesi: Gioacchino Corrado e Celeste Resse*, in «Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies», III (1999), pp. 157-171. Sugli intermezzi in generale: Charles E. Troy,

The Comic Intermezzo. A Study in the History of Eighteenth Century Italian Opera, UMI, Ann Arbor (Michigan) 1979; per Napoli: Michael, F. Robinson, *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di Giovanni Morelli, Marsilio, Venezia 1984. Su *Serva padrona* resta fondamentale l'analisi musicale oltre che socio-culturale di Reinhard Strohm, *L'opera italiana nel Settecento*, Marsilio, Venezia 1991, II: *Gli intermezzi*, pp. 113-141.



Jean-Étienne Liotard (1702-1789),
La ragazza della cioccolata.
Pastello su pergamena, 1744.
Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.

Argomento

Intermezzo I

Uberto è indispettito: ha fretta di uscire, e Serpina non gli ha ancora portato la cioccolata. Perciò se la prende con l'altro suo domestico, Vespone, e gli ordina di andare a sollecitare la ragazza. Ma in fondo, rimugina, non può che incolpare se stesso: ha sempre trattato con troppa benevolenza Serpina, che ha accolto in casa quando era ancora piccola – tanto che ora, più che da servitrice, si comporta da padrona.

Serpina arriva, furiosa, con Vespone: è sì una serva, ma non per questo accetta di essere maltrattata. Quanto alla cioccolata, non l'ha preparata affatto: è quasi ora di pranzo, e il padrone dovrà farne a meno. Uberto, avvilito ancor più che seccato per l'atteggiamento della giovane, chiede a Vespone di portargli cappello, spada e bastone. Serpina, osservando che non è l'ora adatta per una passeggiata, gli proibisce di uscire, e lo rimprovera bonariamente; è tempo perso arrabbiarsi: Uberto sa bene che, quando Serpina gli impone qualcosa, gli conviene tacere e ubbidire.

Esasperato, Uberto chiede a Vespone di trovargli una moglie: una qualsiasi, purché lo sottragga alla tirannia della sua stessa serva. Ma anche qui Serpina ha da ridire: se Uberto vuole sposarsi, non potrà prendere in moglie altra che lei stessa. Perché no, dopo tutto? È carina, spiritosa, elegante, ed è evidente che, anche quando ostenta di essere irritato con lei, Uberto ne è attratto. Uberto – tra sé e sé – non può che ammettere che Serpina ha ragione.

Intermezzo II

Serpina confabula con Vespone: se asseconderà il suo piano per sposare Uberto, lei lo ricompenserà facendone il secondo padrone di casa. Quando arriva Uberto, Serpina lo provoca dicendogli di aver trovato un pretendente: il capitano Tempesta, un militare dal pessimo carattere. Uberto osserva che un simile personaggio non potrà che trattare duramente una moglie dal carattere bizzoso. Serpina coglie al balzo l'osservazione di Uberto: un giorno, gli dice, ripenserà a lei con nostalgia,

compiangendone la sorte; poi gli chiede perdono per essere stata impertinente. Le sue parole colpiscono nel segno; Uberto è intenerito e profondamente turbato: da un lato si sente raggirato, dall'altro si interroga sui propri sentimenti, non riuscendo a capire se ciò che nutre per Serpina sia compassione, oppure amore.

Quando Serpina si ripresenta accompagnata da Vespone, travestito da militare, Uberto è chiaramente ingelosito. Il "capitano", sprezzante, non parla: è Serpina a condurre la conversazione al suo posto. Il promesso sposo pretende una dote di quattromila scudi; se Uberto rifiuterà di consegnare quella somma, il capitano non sposerà Serpina: dovrà invece essere Uberto stesso a prenderla in moglie, altrimenti lui lo farà a pezzi. Uberto interrompe lo sproloquio; il capitano non dovrà scomodarsi a ricorrere alla violenza: se così stanno le cose, sposerà senz'altro Serpina. Serpina gli chiede di suggellare questa promessa stringendole la mano di fronte al testimone, che – infine – rivela essere Vespone travestito. Uberto va su tutte le furie, ma non può che onorare il proprio impegno.

A questo punto i due calano le rispettive maschere: Serpina è davvero innamorata di Uberto, e Uberto riconosce finalmente i propri sentimenti nei suoi confronti. Lo stratagemma della ragazza ha reso possibile superare le differenze di età, di temperamento e di condizione sociale che ostacolavano la loro unione.



Clicca sulla foto per leggere la biografia online



Uberto Basso
Marco Filippo Romano



Serpina mezzosoprano
Francesca Di Sauro



Vespone Mimo
Pietro Pignatelli



Direttore
Giulio Laguzzi



Fortepiano
Carlo Caputo



Regia
Mariano Bauduin

Clicca sulla foto per leggere la biografia online



Scene
Claudia Boasso



Costumi
Laura Viglione



Luci
Andrea Anfossi



Orchestra Teatro Regio Torino

Teatro Regio Torino

Rosanna Purchia Commissario straordinario

Sebastian F. Schwarz Direttore artistico

Guido Mulè Direttore generale

Orchestra

Violini primi

Stefano Vagnarelli*
Monica Tasinato
Ivana Nicoletta
Paola Pradotto
Daniele Soncin
Roberto Zoppi

Violini secondi

Marco Polidori*
Tomoka Osakabe
Silvio Gasparella
Anselma Martellono
Luigi Presta

Viole

Armando Barilli*
Gustavo Fioravanti
Franco Mori
Roberto Musso

Violoncelli

Amedeo Cicchese*
Davide Eusebietti
Luisa Miroglio

Contrabbassi

Davide Botto *
Stefano Schiavolin

* Prime parti

Direttore di scena Riccardo Fracchia

Maestri collaboratori di sala Carlo Caputo

Maestro collaboratore alle luci Luca Brancaleon

Maestri collaboratori di palcoscenico Giannandrea Agnoletto, Carlo Caputo

Maestro collaboratore ai sopratitoli Andrea Mauri

Edizione: **Ricordi**

Servizi tecnici di palcoscenico

Giorgio Tirelli (Reparto macchinisti), Andrea Rugolo (Reparto attrezzisti)

Luci Andrea Anfossi

Audio-video Vladi Spigarolo

Servizi di vestizione Laura Viglione

Realizzazione allestimenti Stefania Di Dio

Coordinatore di progetto Ivano Coviello

Scene, costumi e attrezzeria **Teatro Regio Torino**

Calzature **Epoca**, Milano

Parrucche **Audello Teatro**, Torino

Trucco **Makeuptre**, Torino

Restate in contatto con il Teatro Regio:



Con il patrocinio di **Ministero della Difesa** e **Ministero della Cultura**

REGIO OPERA FESTIVAL

A Difesa della Cultura

TORINO, CORTILE DI PALAZZO ARSENALE

Sede del Comando per la Formazione e Scuola
di Applicazione dell'Esercito - Via dell'Arsenale 22

I prossimi appuntamenti

24 E 27 LUGLIO ORE 21

PIMPINONE OVVERO LE NOZZE INFELICI

OPERA DI GEORG PHILIPP TELEMANN

30 LUGLIO ORE 21

JURAJ VALČUHA CONCERTO DI MEZZA ESTATE

ORCHESTRA E CORO
TEATRO REGIO TORINO

7, 10 E 12 AGOSTO ORE 21

PAGLIACCI

OPERA DI RUGGERO LEONCAVALLO

3 SETTEMBRE ORE 21

OPERA PARADE CONCERTO DELL'ENSEMBLE DI FIATI E PERCUSSIONI TEATRO REGIO TORINO

10 SETTEMBRE ORE 18.30

MUSICA IN CRESCENDO CONCERTO DEL CORO DI VOCI BIANCHE TEATRO REGIO TORINO

11, 15 E 18 SETTEMBRE ORE 21

IL BARBIERE DI SIVIGLIA OPERA DI GIOACHINO ROSSINI

12 SETTEMBRE ORE 18.30

DOLCEAMARO E LA POZIONE MAGICA POCKET-OPERA PER BAMBINI DA L'ELISIR D'AMORE DI GAETANO DONIZETTI

14 SETTEMBRE ORE 21

PURO DIVERTIMENTO CONCERTO DELL'ENSEMBLE DI OTTONI E PERCUSSIONI TEATRO REGIO TORINO

17 SETTEMBRE ORE 21

INNI ALLA NOTTE CONCERTO DEL CORO TEATRO REGIO TORINO

20 SETTEMBRE ORE 18.30

RICCIOLI DI BARBIERE POCKET-OPERA PER BAMBINI DA IL BARBIERE DI SIVIGLIA DI GIOACHINO ROSSINI

BIGLIETTI DA €5 A €50

Info e vendita:

www.teatroregio.torino.it



**TEATRO
REGIO
TORINO**