

Una serva “scomoda”?

Ancora un intervento sulla “Serva padrona” rivisitata da Antonello Mercurio (regia di Pasquale De Cristofaro), andata in scena al Verdi di Salerno il mese scorso.

di Giovanni Vacca

Capitando di tanto in tanto in città sono stato invitato da Antonello Mercurio e Pasquale De Cristofaro, che conosco da anni, ad assistere alla loro *Serva padrona*, diretta da Massimiliano Carlini e andata in scena il 7 e l'8 novembre al Verdi di Salerno con enorme successo di pubblico. Singolare che, a fronte di una calorosa accoglienza (il teatro era strapieno in entrambe le date) le uniche due recensioni dello spettacolo (quella di Olga Chieffi, “La serva padrona in lavatrice”, uscita su *Le Cronache del Salernitano* dell'11 novembre, e quella di Franco Tozza, “La ‘serva’ postmoderna non spegne il sorriso di Pergolesi”, uscita su *I Confronti* del 12 novembre) siano, per quanto garbatamente e con dovizia di argomentazioni, sostanzialmente critiche e, tutto sommato, liquidatorie. A me pare invece che Mercurio e De Cristofaro abbiano realizzato un'opera di notevole livello, dove una regia attenta alle novità del testo di Gennarantonio Federico (riadattato in napoletano da Antonio D'Alessandro e pubblicato dall'editore Ripostes) si sposa perfettamente con il brio e l'estro della partitura, per uno spettacolo prodotto dal Conservatorio di Salerno che ha coinvolto allievi e insegnanti dell'Istituzione (e quindi, come è facile immaginare, con un budget estremamente ridotto e inversamente proporzionale all'entusiasmo riversato in questo lavoro da tutti coloro che vi hanno preso parte).

Se le due recensioni ‘assolvono’ nel complesso la regia (regia che avrebbe meritato in ogni caso un plauso anche per la scioltezza con cui affronta la densa partitura dell'opera), le critiche si appuntano soprattutto sulla parte musicale, interamente composta *ex novo* e quindi senza prendere alcuno spunto dalla partitura del Pergolesi (che, ricordiamo, non fu l'unico compositore a lavorare sul libretto di Federico: lo fece, com'è noto, anche Giovanni Paisiello). Se la partitura di Pergolesi non viene minimamente lambita da Mercurio, già appare incongruo il continuo richiamo al grande musicista da parte dei due recensori, i quali, entrambi, fanno retoricamente riferimento alla statua che lo raffigura morente all'ingresso del teatro Verdi. Quello che mi pare non venga affatto colto, però, è soprattutto il fatto che questa *Serva padrona* poco o nulla ha a che fare con l'originale, che le necessita solo da pretesto letterario: l'azione è qui, infatti, completamente calata nel presente da D'Alessandro e la traduzione in napoletano proprio e solo per questo sembra avere senso. Quel ‘presente’, come è evidente dalla lettura del libretto, non si svolge nel centro di Napoli, dove tutto sommato l'eleganza della cultura borghese ha fornito nel tempo echi e suggestioni anche al più deprivato dei suoi abitanti (e che, come acutamente osservò Raffaele La Capria nel suo *L'armonia perduta*, “ha trasmesso nel napoletano cittadino quell'aria così europea, così scanzonata, quella finezza dello spirito che si ritrova anche negli strati più incolti della popolazione”). No, l'azione che D'Alessandro immagina si svolge in periferia, nei sobborghi del capoluogo campano, nello sterminato e degradato hinterland partenopeo di basso ceto, prodotto da una sciagurata politica edilizia affermata negli anni successivi al terremoto del 1980 e che è stato al centro dell'attenzione del teatro post eduardiano più avvertito, quello di Annibale Ruccello, di Enzo Moscato, di Manlio Santanelli, dello stesso Peppe Lanzetta, col quale, tra l'altro, Pasquale De Cristofaro ha a lungo lavorato: di tale collocazione fanno fede gli stessi personaggi (Serpina ha più l'aria di una badante immigrata che cerca di ‘svoltare’ che quella di un'antica domestica di una casa aristocratica), alcuni momenti, alcuni riferimenti ambientali, alcune espressioni gergali che appaiono nel testo. Un esempio lo si trova quando l'autore recupera un tipico modo di esprimersi di questo mondo periferico e marginale (“cett'isso ‘nfaccia a me, ‘cette a copp’ ‘a mano, cette...”), dove, nella loro totale esteriorità, la ridondanza delle parole e i riferimenti agli organi del corpo rimandano a quei tratti tipici delle culture orali che si sviluppano e persistono proprio lì dove il tempo della storia si impone in una dimensione ciclica e non rettilinea e si ripropongono oggi in tali luoghi, in una sorta di ‘oralità di ritorno’. In quell'hinterland, infatti, una vera e propria conurbazione in cui non c'è soluzione di continuità tra un comune e l'altro, il tempo storico sembra non passare mai e l'immaginario collettivo si nutre dei detriti di una cultura di massa che si sovrappone a sedimentazioni tradizionali, talvolta anche decisamente arcaiche che proprio per questo motivo assumono configurazioni

inaudite e spesso caotiche (e a tali sedimentazioni fanno riferimento anche alcune scelte di regia, come trovata 'pulcinellesca' dell'uovo).

A questo immaginario costruito per frammenti, per giustapposizioni, per brandelli, fa riferimento la musica di Antonello Mercurio, nel suo affastellare, in maniera solo apparentemente confusa, quasi due secoli di musica colta e popolare, tra echi pucciniani, evocazioni dell'espressionismo tedesco e suggestioni soul e blues fino a vere e proprie citazioni folkloriche delle forme musicali del patrimonio popolare campano (si pensi al canto 'a fronna' che compare appena abbozzato nel recitativo "Quanto me sape amaro 'stu muorzo"). In questo senso il lavoro del compositore salernitano si propone come una vera e propria opera *pop* nel senso migliore della parola, cioè come 'deposito' di evocazioni, 'emporio' di segni musicali (e ricordiamo che in inglese *pop* è abbreviazione di *popular*, e che *popular* significa 'di massa' e non 'popolare' per come noi normalmente in italiano intendiamo la parola, che in inglese corrisponde invece a 'folk'). La vituperata 'contaminazione', insomma, che sia Tozza che Chieffi contestano a Mercurio, altro non è che un'ironica trasfigurazione dello stato attuale della musica nella cultura di massa e quindi l'eclettismo della partitura non è un facile 'zapping' tra generi bensì il riflesso della Babele sonora che caratterizza la percezione odierna della musica tutta; una Babele che, però, ovviamente, un musicista colto come lui non poteva che sublimare in forme nobili e stilizzate: di qui il frequente ricorso al modello, esplicito o implicito, del neoclassicismo stravinskijano (come nella seconda aria di Uberto *Sempre in contrasti* oppure, nella parte finale, alla citazione della *Marcia Nuziale* di Mendelssohn), dove l'immaginario parallelismo, anzi, la possibile 'evoluzione-involuzione' di uno spaccato sociale settecentesco, è attuato tramite una scrittura che rispetta le linee di canto e le armonizzazioni dell'epoca ma le 'sporca' con dissonanze che possono ben rappresentare l'ambivalenza dei processi storici intervenuti nella realtà sociale campana.

Se, però, 'de gustibus non disputandum est', ed è possibile quindi che l'opera della coppia Mercurio-De Cristofaro possa non piacere, non è 'disputandum' il fatto incontestabile che essa abbia rappresentato una singolare novità nel panorama cittadino, dove, per quanto ne so, produzioni del genere, radicate cioè nel contesto locale e che prevalentemente alle sole risorse locali fanno affidamento, non è che siano proprio all'ordine del giorno. In tal senso, si potrebbe dire che la messa in scena de *La serva padrona* realizzata dal Conservatorio di Salerno abbia assolto una vera e propria funzione di supplenza, in un vuoto culturale che non incoraggia la sperimentazione, la ricerca e la produzione di nuove opere.

Speriamo, insomma, che questa *Serva padrona* non abbia dato fastidio a nessuno.

Giovanni Vacca si occupa di musica e di antropologia culturale. Ha pubblicato *Il Vesuvio nel motore* (manifestolibri, 1999), *Nel corpo della tradizione* (squilibri, 2004), *Gli spazi della canzone* (LIM, 2013) e, in inglese, *Legacies of Ewan MacColl* (Ashgate, 2014). Website: giovannivacca.com