

LA GUERRA DEGLI ANGOLI

Introduzione alla serata

La Guerra degli Angoli si propone come un percorso attraverso due universi estetici solo apparentemente contigui, ma in realtà profondamente divergenti: la Francia di Jean-Baptiste Lully e Molière, e l'Italia di Giovanni Battista Pergolesi e Gennaro Antonio Federico.

Il titolo allude a un confronto che non si manifesta sul piano dello scontro diretto, bensì su quello più sottile delle forme, degli assetti stilistici e delle concezioni teatrali. L'immagine degli "angoli" nasce dalla diversa organizzazione dello spazio artistico: nella tradizione francese tutto è misura, simmetria, costruzione rigorosa; ogni gesto e ogni suono trovano posto entro un sistema stabile, quasi geometrico, che riflette l'ordine politico e sociale della corte di Luigi XIV. Gli "angoli", in questo senso, rinviano alla cornice, al limite, alla struttura entro cui ogni elemento prende forma e acquista significato. A questa immagine si sovrappone idealmente anche la memoria di quella che, alcuni decenni più tardi, sarà chiamata *guerre des Coins*: la polemica che, tra il 1752 e il 1754, oppose i fautori della musica francese raccolti nel *coin du Roi* e i sostenitori dell'opera italiana identificati con il *coin de la Reine*, trasformando simbolicamente due "angoli" della sala in due opposte visioni del teatro musicale.

Nella tradizione italiana, al contrario, tali angoli sembrano piegarsi, sciogliersi, talvolta persino dissolversi. La musica aderisce all'azione, segue il ritmo della parola e della vita, si apre alla mobilità dei caratteri e alla trasformazione delle situazioni. La "guerra degli angoli" diventa così metafora del passaggio dalla fissità alla dinamica, dalla rappresentazione alla vita, dalla forma codificata all'energia del teatro musicale.

Non è un caso che già Giuseppe Mazzini accostasse i modelli francesi e italiani come espressioni di differenti visioni culturali. In questo senso, il progetto trova un sostegno ideale nella Domus Mazziniana di Pisa, che si ringrazia sentitamente per l'attenzione e la vicinanza a questa iniziativa.

Un ringraziamento particolare va inoltre al Royal Victoria Hotel di Pisa e al direttore Nicola Piegaia, per la disponibilità e per il contributo all'allestimento scenico, con tavolini, sedute e candelabro che accompagnano visivamente lo spettacolo.

Si desidera inoltre ringraziare il Festival di Musica Antica per aver accolto questo progetto nella propria programmazione, e in particolare il direttore Carlo Ipata, per la fiducia e l'attenzione riservate all'iniziativa.

Infine, si ringraziano il Teatro Didattico di Ateneo dell'Università di Pisa ed Eva Marinai, per il sostegno e la sensibilità dimostrata nei confronti di un'esperienza che intende mettere in dialogo il linguaggio della musica con quello della scena.

Il percorso della serata è guidato dalla figura di Coviello, servo e osservatore, che accompagna lo spettatore attraverso le vicende del *Borghese gentiluomo* e ne illumina i significati. Il testo recitato, concepito appositamente per questa occasione, non si sovrappone alla musica, ma intende offrirne una chiave di lettura unitaria, ponendosi come mediazione tra ascolto e comprensione.

Nella prima parte, dedicata a Lully, non verrà proposta l'opera nella sua interezza — la cui esecuzione richiederebbe il tempo disteso di un intero pomeriggio teatrale — ma una selezione di numeri presentati

in chiave strumentale. Tale scelta non si configura come una semplice riduzione, bensì come il tentativo di ricostruire, attraverso il suono, l'atmosfera emotiva e stilistica del teatro lullyano, evocandone il contesto scenico senza ricorrere alla rappresentazione completa.

Nella seconda parte, con Pergolesi, entrano invece in scena le voci, e con esse un diverso modo di intendere il teatro musicale, più diretto, concreto, aderente alla vita e ai suoi conflitti.

Il borghese gentiluomo – Trama in sintesi

Il *Borghese gentiluomo* mette in scena Monsieur Jourdain, ricco borghese animato dal desiderio di elevarsi al rango nobiliare. Convinto che basti imitare le forme esteriori dell'aristocrazia per mutare la propria condizione, Jourdain prende lezioni di musica, danza, filosofia e buone maniere, ma resta incapace di comprendere davvero ciò che apprende. La sua imitazione si ferma alla superficie e lo espone costantemente al ridicolo.

Nel tentativo di inserirsi nel mondo elegante e mondano, egli si compromette in un goffo corteggiamento della marchesa Dorimène, trascurando la moglie e rivelandosi facile preda di ogni adulazione. Parallelamente si sviluppa la vicenda di Cléonte, innamorato della figlia di Jourdain, Lucilla. Ostacolato dal rifiuto del padre, che non lo ritiene sufficientemente nobile, Cléonte organizza con l'aiuto del servo Coviello una complessa messinscena.

Attraverso una finta cerimonia "turca", Jourdain viene insignito del titolo di "Mamamouchi", che egli interpreta come segno della propria elevazione sociale, mentre si tratta in realtà di una beffa. Dietro questo episodio si intravede anche un preciso antecedente storico: la visita alla corte di Luigi XIV di Soliman Aga, emissario del sultano Mehmed IV, nel 1669, accolta con grande sfarzo e conclusasi in un sostanziale fallimento diplomatico, tanto da trasformarsi ben presto, nella memoria di corte, in materia di parodia e satira scenica. Ingannato ma soddisfatto, egli acconsente così al matrimonio della figlia, convinto di agire finalmente da vero gentiluomo.

La vicenda si conclude senza che il protagonista subisca alcuna reale trasformazione: Jourdain resta prigioniero della propria illusione, mentre gli altri personaggi ottengono ciò che desiderano. In questo esito, Molière mette in luce con sottile ferocia l'impossibilità di modificare realmente le strutture sociali attraverso la sola imitazione delle apparenze.

La serva padrona – Trama e significato

Con *La serva padrona*, il quadro muta radicalmente. L'intermezzo di Pergolesi mette in scena Serpina, serva intelligente e determinata, e Uberto, suo padrone, indeciso e incapace di imporsi. Accanto a loro si colloca Vespone, servo muto ma essenziale nello sviluppo dell'azione.

Il rapporto tra Serpina e Uberto è già, fin dall'inizio, sbilanciato: Serpina esercita un dominio di fatto, mentre Uberto si limita a lamentarsi senza trovare la forza di restaurare la propria autorità. Quando egli

annuncia l'intenzione di prendere moglie, nel tentativo di ristabilire l'ordine domestico, Serpina trasforma immediatamente questa minaccia in opportunità.

Con l'aiuto di Vespone, travestito da falso pretendente, costruisce una situazione di pressione che costringe Uberto a confrontarsi con i propri sentimenti. Temendo di perdere Serpina o di doverla cedere a un altro, Uberto finisce col riconoscere il proprio attaccamento e accetta di sposarla.

A differenza di quanto accade nel *Borghese gentiluomo*, qui l'azione produce un mutamento reale. La serva diventa davvero padrona, e il rapporto sociale si rovescia. L'opera non si limita a rappresentare un ordine già dato, ma mette in scena il suo superamento. In questo senso, *La serva padrona* segna emblematicamente il passaggio verso un teatro musicale capace di aderire più da vicino alla vita, ai suoi rapporti di forza, alle sue trasformazioni.

Conclusione

La "guerra degli angoli" si rivela così, in ultima analisi, come il passaggio da una concezione statica dell'arte e della società a una visione dinamica e processuale. Nella rigidità geometrica della corte francese gli individui restano intrappolati nei ruoli loro assegnati; nella vitalità teatrale dell'opera buffa italiana essi acquistano invece la capacità di agire e di modificare il proprio destino.

È in questo movimento — dal disegno alla vita, dalla forma all'azione, dalla cornice alla scena vissuta — che si compie il senso di questo percorso musicale e teatrale.

Manfred Giampietro

Nota

Il libretto integrale de *La serva padrona*, cui questo spettacolo si ricollega, è consultabile sul sito del Festival di Musica Antica.

THE WAR OF THE CORNERS

Introduction to the evening

The War of the Corners sets out to explore two aesthetic worlds that may appear adjacent, yet are in fact profoundly different: the France of Jean-Baptiste Lully and Molière, and the Italy of Giovanni Battista Pergolesi and Gennaro Antonio Federico.

The title points to a confrontation that does not unfold in the form of direct conflict, but rather on the subtler level of style, formal design, and theatrical conception. The image of the "corners" arises from the different organization of artistic space: in the French tradition everything is measure, symmetry, and rigorous construction; every gesture and every sound takes its place within a stable, almost geometric system that reflects the political and social order of the court of Louis XIV. In this sense, the "corners" refer to the frame, the boundary, the structure within which each element takes shape and acquires meaning. This image also evokes, in retrospect, what would later be known as the *guerre des Coins*, the Parisian controversy that, between 1752 and 1754, opposed the defenders of French music gathered in the *coin du Roi* to the supporters of Italian opera identified with the *coin de la Reine*, thus turning two "corners" of the theatre into two opposing visions of musical theatre.

In the Italian tradition, by contrast, such corners seem to bend, dissolve, and at times even disappear altogether. Music adheres to action, follows the rhythm of speech and life, opens itself to the mobility of characters and the transformation of situations. The "war of the corners" thus becomes a metaphor for the passage from fixity to dynamism, from representation to life, from codified form to the energy of musical theatre.

It is no coincidence that Giuseppe Mazzini himself juxtaposed French and Italian models as expressions of different cultural visions. In this sense, the project finds an ideal support in the **Domus Mazziniana of Pisa**, which we warmly thank for its attention and closeness to this initiative.

Special thanks are also due to the **Royal Victoria Hotel in Pisa** and its director **Nicola Piegaia**, for their generosity and for contributing to the stage setting with tables, chairs and candelabra that visually accompany the performance.

We would also like to thank the **Festival of Early Music** for including this project in its programme, and in particular its director **Carlo Ipata**, for the trust and attention devoted to this initiative.

Finally, we thank the **Centro Teatrale di Ateneo of the University of Pisa** and **Eva Marinai** for their support and sensitivity toward an experience that seeks to bring together the language of music and that of the stage.

The evening is guided by the figure of Coviello, servant and observer, who leads the audience through the events of *Le Bourgeois gentilhomme* and sheds light on their meaning. The spoken text, conceived especially for this occasion, does not overlap with the music, but rather aims to offer a unified interpretative key, serving as a mediation between listening and understanding.

In the first half, devoted to Lully, the work will not be presented in its entirety — whose performance would require the expansive duration of a full theatrical afternoon — but through a selection of numbers performed instrumentally. This choice is not intended as a mere reduction, but rather as an attempt to reconstruct, through sound, the emotional and stylistic atmosphere of Lully's theatre, evoking its scenic context without resorting to a complete staging.

In the second half, with Pergolesi, voices enter the scene, and with them a different way of understanding musical theatre: more direct, more concrete, more closely connected with life and its conflicts.

Le Bourgeois gentilhomme – Plot summary

Le Bourgeois gentilhomme revolves around Monsieur Jourdain, a wealthy bourgeois whose great ambition is to rise to noble rank. Convinced that imitating the outward forms of aristocratic life will be enough to change his social condition, Jourdain takes lessons in music, dance, philosophy, and good manners, yet remains incapable of truly understanding what he learns. His imitation never goes beyond the surface and constantly exposes him to ridicule.

In his attempt to enter refined and worldly society, he entangles himself in an awkward courtship of the Marchioness Dorimène, while neglecting his wife and revealing himself to be an easy prey to flattery. At the same time, the story of Cléonte unfolds: in love with Jourdain's daughter, Lucille, he is rejected by her father for not being noble enough. With the help of the servant Covielle, Cléonte devises an elaborate masquerade.

Through a mock "Turkish" ceremony, Jourdain is granted the title of "Mamamouchi", which he interprets as a sign of social elevation, while in fact it is nothing but a joke at his expense. Behind this episode lies a specific historical precedent: the visit to the court of Louis XIV in 1669 of Soliman Aga, an emissary of Sultan Mehmed IV, which was received with great splendour yet ended in a substantial diplomatic failure, soon turning in court memory into material for parody and theatrical satire. Deceived yet delighted, Jourdain thus agrees to his daughter's marriage, convinced that he is finally acting like a true gentleman.

The story ends without any real transformation on the protagonist's part: Jourdain remains prisoner of his illusion, while the other characters obtain what they desire. In this ending, Molière lays bare, with subtle ferocity, the impossibility of truly changing social structures through the mere imitation of appearances.

La serva padrona – Plot and meaning

With *La serva padrona*, the framework changes radically. Pergolesi's intermezzo presents Serpina, an intelligent and determined servant, and Uberto, her master, indecisive and unable to impose himself. Alongside them stands Vespone, a mute servant who is nonetheless essential to the development of the action.

From the very beginning, the relationship between Serpina and Uberto is unbalanced: Serpina effectively dominates the household, while Uberto does nothing but complain, lacking the strength to reassert his

authority. When he announces his intention to marry, hoping to restore domestic order, Serpina immediately turns this threat into an opportunity.

With the help of Vespone, disguised as a false suitor, she creates a situation of pressure that forces Uberto to confront his own feelings. Fearing that he may lose Serpina or be forced to give her to another, Uberto eventually acknowledges his attachment and agrees to marry her.

Unlike what happens in *Le Bourgeois gentilhomme*, here action produces a real transformation. The servant truly becomes the mistress, and the social relationship is reversed. The work does not merely represent an already established order, but stages its overcoming. In this sense, *La serva padrona* stands as an emblematic step toward a kind of musical theatre more closely aligned with life, its balances of power, and its transformations.

Conclusion

The “war of the corners” thus ultimately reveals itself as the passage from a static conception of art and society to a dynamic and process-oriented one. Within the geometric rigidity of the French court, individuals remain trapped in the roles assigned to them; within the vitality of Italian comic opera, they acquire instead the capacity to act and to alter their own destiny.

It is in this movement — from design to life, from form to action, from frame to lived scene — that the meaning of this musical and theatrical journey is fulfilled.

Manfred Giampietro

Note

The full libretto of *La serva padrona*, to which this performance refers, may be consulted on the Festival of Early Music website.

Interpreti / Performers

Uberto: **Alessandro Calamai**

Serpina: **Elisa Dell'Olio**

Coviello / Vespone: **Annalisa Petracca**

Clavicembalo: **Carlo Pernigotti**

Interventi solistici di ripieno: **Joel Kim, Tungalag Sanchir, Fiammetta Oddo Stradella, Laura Marchionne, Marco Puntoni, Giulio Bozzi, Piero Liuzzi**

Regia scenica per la *Serva padrona*: **Alessandro Calamai**

Riadattamento in versi per *Le bourgeois gentilhomme*: **Manfred Giampietro**

Orchestra dell'Università di Pisa

Direttore: **Manfred Giampietro**

Orchestra dell'Università di Pisa

Violini primi: Lucia Maggi, Tungalag Sanchir, Joel Kim, José Maza, Debora Napoli, Alessio Mannelli, Carlo Ribechini

Violini secondi: Paolo Campione, Laura Marchionne, Sebastiano Antognoli, Giulia Parisi, Eleonora Malloggi, Fiammetta Oddo Stradella, Amanda Longarini

Viole: Renata Benedetto, Marco Puntoni

Violoncelli: Piero Liuzzi, Giulio Bozzi, Milos Seyda

Contrabbasso: Luca Riccomini

Si ringraziano

Laura Marchionne (Responsabile organizzativo)

Sebastiano Antognoli (Referente archi)

Eleonora Malloggi, Giulia Parisi (Social media management)

Luigia Piccigallo, Oscar Papini (Archivio/parti)