

Pergolesi a Parigi: in traccia del comico musicale in Francia

Claudio Vellutini

Il 1752 fu un anno cruciale per la vita culturale francese. Il 3 febbraio l'impresario e scrittore Jean Monnet riaprì i battenti di una compagnia operistica, l'Opéra-Comique, a lungo osteggiata da due istituzioni che godevano di privilegi reali, la Comédie-Française e la Comédie-Italienne. Nel corso dello stesso mese, la Corte bloccò la pubblicazione dei primi due volumi dell'*Encyclopédie* di Denis Diderot e Jean le Rond d'Alembert col pretesto che il messaggio ivi promosso minasse le basi dell'ordine sociale e morale dello Stato: da una parte l'assolutismo monarchico, dall'altra le prerogative del clero in materia di controllo delle coscienze. A marzo, alcuni provvedimenti legislativi in materia religiosa accesero un incandescente dibattito sul rapporto tra autorità secolare e autorità spirituale, che fornì agli Enciclopedisti una ragione per alimentare la polemica sulla mancata autorizzazione ad avviare la pubblicazione dell'opera. Un'occasione ancora più ghiotta per fomentare ulteriormente la disputa fu data dall'arrivo a Parigi della *troupe* itinerante italiana di Eustachio Bambini che, a partire dal 2 agosto, con la rappresentazione de *La serva padrona* di Giovanni Battista Pergolesi, prese stanza presso il tempio massimo dell'opera francese, l'Académie Royale de Musique (meglio nota semplicemente come l'Opéra) simbolo supremo del regime assolutistico in materia musicale.

La presenza degli italiani a Parigi permise ai *philosophes* (gli intellettuali che ruotavano attorno al progetto enciclopedista) di spostare i termini di un dibattito pericolosamente politico sul terreno meno insidioso del teatro musicale. Anzi, proprio in virtù di tale spostamento, la virulenza e il potere sovversivo delle loro argomentazioni poterono trovare una forza e un'incisività che un attacco diretto all'*establishment* politico e religioso non avrebbe potuto assumere se non a rischio di gravi conseguenze.

Questo dibattito non mirava semplicemente alla destabilizzazione del sistema culturale imposto dall'alto, ma si inseriva all'interno di una riflessione teorica già ben avviata riguardante l'estetica del teatro musicale francese dell'epoca. Se da un lato la creazione e istituzionalizzazione di un teatro musicale tragico era un fatto avvenuto e indiscutibile che forniva un'adeguata risposta alla propria controparte non musicale del diciassettesimo secolo (le tragedie di Racine e Corneille), altrettanto non poteva dirsi nei confronti del teatro comico. Ciò appariva una contraddizione da sanare anche alla luce del fatto che la fonte primigenia sulla quale il teatro classico francese fondava la propria concezione teorica (ovvero Aristotele) legittimava e forniva una precisa ragion d'essere al registro teatrale comico, oltre che a quello tragico. Ancora alla metà del Settecento, però, la cultura francese non era riuscita a produrre una forma di teatro musicale comico paragonabile per *status* estetico e istituzionale alla veneranda

tragédie-lyrique della tradizione di Lully e Rameau (una tradizione che, a detta di molti, pure necessitava di una ventata d'aria fresca). Il che, però, non significava che in Francia non esistessero forme di teatro musicale comico: tuttavia, esse non godevano di un pari grado di "dignità" estetica rispetto alla *tragédie-lyrique*.

Per comprendere l'impatto dell'opera buffa italiana sulla vita musicale parigina e per posizionare all'interno di questo contesto il ruolo svolto dalla versione francese della *Serva padrona* di Pergolesi approntata da Pierre Baurans occorre dunque tenere presente la complessa rete di istanze intellettuali, politiche, morali e sociali che costituiva l'intreccio del tessuto culturale dell'epoca.

Innanzitutto occorre far luce sulle ragioni che spinsero la direzione dell'Opéra ad assoldare una compagnia itinerante di artisti italiani nell'estate del 1752. Fin dal Seicento, infatti, la Francia si era distinta dagli altri Paesi europei per la sua sostanziale impermeabilità al dilagare dell'opera italiana. Proprio in virtù di tale impermeabilità, fu qui che si sviluppò l'unico modello operistico dell'epoca alternativo a quello italiano: la *tragédie-lyrique*. Questo genere operistico, nato e nutrito all'ombra della corte di Luigi XIV, divenne uno dei più potenti strumenti della politica culturale del re Sole mirata a rappresentare, promuovere, rinforzare e proiettare l'ideologia accentratrice dell'assolutismo attraverso la sua spettacolarizzazione scenico-musicale. Funzionale a questo scopo fu l'istituzionalizzazione della *tragédie-lyrique* attraverso la creazione dell'Académie Royale de Musique, il teatro a cui un decreto reale concedeva il privilegio esclusivo di allestire spettacoli interamente musicati, sia cantati che coreografici. Per tal mezzo, al culto operistico dell'assolutismo monarchico fu garantito il proprio tempio. Assieme all'Académie, altre istituzioni furono coinvolte nel sistema dei privilegi. Tra queste, di particolare importanza ai fini del nostro discorso fu la Comédie-Italienne, dove nel 1754 fu allestita *La servante maîtresse* di Pergolesi/Baurans.

Nonostante il nome, la Comédie-Italienne era ben lungi dall'essere un avamposto della cultura italiana a Parigi (quella cultura che, in un impeto anti-mazariniano, in Francia era stata marginalizzata negli ultimi trent'anni del Seicento, dando luogo, tra l'altro, proprio allo sviluppo della *tragédie-lyrique*). Su questo palcoscenico si esibivano due compagnie: una formata da attori italiani impegnati nell'allestimento di spettacoli improvvisati nella gloriosa tradizione della commedia dell'arte; l'altra da attori francesi (eventualmente coadiuvati dai colleghi transalpini), che non solo si cimentavano con il repertorio comico autoctono, ma anche con spettacoli intercalati da numeri musicali (le *comédies mêlées de vaudevilles*) e parodie degli spettacoli di maggior successo allestiti presso l'Académie Royale de Musique. La presenza di numeri musicali non era in contraddizione con il privilegio accordato all'Opéra: esso, infatti, concedeva a questa il monopolio di spettacoli interamente musicati, mentre quelli allestiti alla Comédie-Italienne presentavano ampie sezioni recitate. In ogni caso, il rapporto gerarchico tra le istituzioni in materia musicale era chiaro: l'Académie troneggiava incontrastata, la Comédie-Italienne faceva da gregario producendo di riflesso spettacoli comici che, proprio perché parodie, erano di fatto dipendenti dai modelli imposti dalle tragedie musicali. A rompere un rapporto di dipendenza ormai cristallizzato da anni contribuì Jean Monnet che, all'inizio del

1752 e grazie all'intercessione della favorita di Luigi XV, Madame de Pompadour, ottenne dall'Académie il permesso di allestire spettacoli con numeri musicali sul modello di quelli rappresentati alla Comédie-Italienne. Tuttavia, a differenza di quest'ultima, il repertorio proposto da Monnet consisteva per lo più in lavori interamente originali sia dal punto di vista testuale che musicale. Nello stesso periodo, la Comédie-Italienne aveva intrapreso un'operazione di rinnovamento grazie ai coniugi Charles-Simon e Marie-Justine Favart, rispettivamente autore e interprete sia di nuove commedie musicali, simili a quelle allestite da Monnet, che di nuove parodie delle opere rappresentate all'Académie.

In un contesto in cui le politiche istituzionali delimitavano precisamente i campi di competenza di ciascun teatro, l'Académie Royale di metà Settecento si trovò quindi tagliata fuori improvvisamente dalla competizione per quella che appariva una delle vie più fruttuose per imprimere una svolta al repertorio operistico francese: la via della comicità. Non che negli anni passati fossero mancati i tentativi: nel 1729 il passaggio da Parigi di due buffi di rango quali Rosa Ungarelli e Antonio Maria Ristorini fu sancito dall'allestimento di alcuni intermezzi, così come nel 1745 Rameau stesso, campione indiscusso della *tragédie-lyrique* nel secondo quarto del secolo, tentò di giocare la carta della comicità con *Platée*. Tuttavia, come è stato efficacemente sostenuto da Andrea Fabiano,¹ tali episodi furono casi troppo isolati e rispondenti a logiche estetiche troppo dissimili per formare un progetto artistico coerente. Fu solo con i cambi di gestione pressoché contemporanei ai vertici dell'Opéra-Comique e della Comédie-Italienne che nell'estate 1752 l'Académie si rivolse alla compagnia di Bambini per non rimanere tagliata fuori dal gioco del rinnovamento operistico.

La decisione della direzione dell'Académie non fu dettata solo da ragioni estetiche, ma anche economiche: la sostanziale immobilità del repertorio del teatro, che perpetuava una tradizione ormai pluridecennale, si era tradotta in un'emorragia di pubblico che stava avendo pesanti conseguenze sulle risorse finanziarie del teatro. La presenza a Parigi della *troupe* di Bambini si presentava dunque come una vera boccata d'ossigeno. Non solo i *bouffons* italiani avrebbero contribuito allo svecchiamento del repertorio dell'Académie, ma ciò sarebbe avvenuto anche con un dispendio di risorse economiche relativamente limitato. Inizialmente, infatti, Bambini fu contattato per allestire un numero limitato di intermezzi nell'arco di due mesi, tra l'agosto e il settembre 1752. Egli pertanto non si recò a Parigi con l'intera compagnia, che in quel momento si trovava a Strasburgo, ma solamente con i due interpreti principali (Anna Tonelli, primadonna e moglie di Bambini, e Pietro Manelli, primo buffo) e l'arrangiatore della compagnia Giuseppe Cosimi, che all'occasione poteva esibirsi anche come cantante e attore. L'idea di fondo della direzione dell'Académie era quella di accostare il repertorio dei *bouffons* a quello tradizionale del teatro.

Per i comici italiani il sipario della massima istituzione operistica parigina si alzò il 2 agosto 1752. Il cartellone della serata annunciava la vetusta opera di Lully *Acis et Galatée*,

¹ ANDREA FABIANO, *Introduction*, in *La "Querelle des Bouffons" dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Parigi: CNRS, 2005, pp. 11-22: 14-15.

alternata a *La serva padrona* di Giovanni Battista Pergolesi. Scegliendo il titolo pergolesiano, sia l'Académie che Bambini sapevano di andare a colpo sicuro, giacché il suo successo dilagava in tutta Europa da quasi vent'anni.² Già in precedenza il pubblico parigino non aveva mancato di rendere omaggio a questo piccolo capolavoro: nel 1746 la Comédie-Italienne aveva montato gli intermezzi per tre serate, sfruttando la presenza a Parigi di Laura Monti, il soprano che aveva interpretato il ruolo di Serpina in occasione della prima rappresentazione dell'opera a Napoli nel 1733. Tuttavia, come nel caso degli intermezzi allestiti nel 1729, anche le recite del '46, per quanto ben accolte, furono un evento troppo eccezionale per lasciare una traccia profonda nella vita operistica parigina. Al contrario, nel 1752 il sistema della stagione teatrale costruito attorno alle recite della compagnia di Bambini amplificò e sedimentò nella coscienza dei contemporanei la loro innovativa degli spettacoli italiani. Alla produzione de *La serva padrona* fecero seguito due pasticci, *Il giocatore* (19 agosto) e *Il maestro di musica* (19 settembre).

L'operazione Bambini segnò un decisivo punto a favore dell'Académie, tanto che la compagnia, raggiunta anche dagli artisti inizialmente rimasti a Strasburgo, fu trattenuta a Parigi fino al 1754. Proprio il prolungamento della presenza degli italiani all'Académie fu l'evento che scosse le acque della pubblicistica francese dell'epoca. Se da un lato esso fu vissuto come un'invasione bella e buona, una profanazione del tempio dell'arte operistica francese, dall'altra essa fornì ai circoli intellettuali e politici avversi alla Corte (tra cui alcuni dei *philosophes*, Rousseau *in primis*) un'arma ideale per promuovere una vera e propria battaglia politica contro l'assolutismo monarchico, ma ad un livello sufficientemente metaforico da non incorrere in accuse di attacchi diretti all'autorità statale. In tal senso, la celebre *querelle des bouffons* non fu solo una disputa estetica, ma la proiezione di tensioni ben più profonde che la società francese dell'epoca stava vivendo.

Che l'intera questione della diatriba si muovesse su una dimensione più ideologica che meramente musicale sembra indicato da alcuni fattori messi in luce da Andrea Fabiano nel suo eccellente studio sulla ricezione dell'opera italiana in Francia.³ Innanzitutto, le rappresentazioni dei *bouffons* non si segnalano per particolari meriti dell'esecuzione. La stessa *Serva padrona* non fu l'evento più significativo delle stagioni di Bambini. Stando ai resoconti giornalistici dell'epoca, gli intermezzi pergolesiani, per quanto di sicuro successo, spesso cedettero terreno nei confronti di alcuni pasticci rappresentati nel corso dei primi mesi della permanenza dei *bouffons* a Parigi e, in seguito, della commedia di Goldoni e Ciampi *Bertoldo in corte*. Fu principalmente attraverso i *pamphlets* che alimentarono la *querelle* che la partitura pergolesiana divenne emblematica agli occhi dei francesi della novità dello stile italiano, creando così una mitologia che ancora sopravvive in molti manuali di storia della musica. Non va taciuta, infine, la possibile funzione mediatrice tra politica e cultura svolta da Madame de Pompadour, possibile eminenza grigia della vicenda del licenziamento della *troupe* di Bambini. In quanto protettrice di Jean Monnet e dell'Opéra-Comique la Pompadour aveva tutto l'interesse a

² Si veda a questo proposito FRANCO PIPERNO, *Gli interpreti buffi di Pergolesi. Note sulla diffusione de "La serva padrona"*, in «Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies» 1 (1986), pp. 166-177.

³ Cfr. ANDREA FABIANO, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815)*, Parigi: CNRS, 2006, pp. 19-44.

sbarazzarsi degli italiani, il cui repertorio era entrato in una competizione assai più diretta con quello dell'Opéra-Comique di quanto non fosse il repertorio originale dell'Académie (senza contare che il confronto con la portata della novità stilistica delle partiture di Bambini giocava a tutto svantaggio di Monnet). Inoltre, una nobildonna che era riuscita ad arbitrare il gusto della corte di Luigi XV e a promuovere una raffinata ideologia dell'assolutismo attraverso opportune scelte estetiche⁴ difficilmente poteva lasciarsi sfuggire il potenziale politicamente sovversivo della presenza degli italiani all'Académie. Non a caso, il licenziamento della compagnia nel marzo 1754 fu annunciato non come il fallimento di un'impresa che, anzi, aveva rivitalizzato le sorti del massimo teatro operistico francese, quanto una decisione necessaria per il mantenimento dell'ordine pubblico.

Nonostante la relativa brevità della loro permanenza a Parigi, i *bouffons* svolsero un ruolo chiave nel rimodellare lo statuto e i principi dell'estetica francese del comico.⁵ Agli occhi dei parigini, l'opera buffa italiana fornisce un modello drammaturgico avulso dalle convenzioni della *tragédie-lyrique* francese. Poco importa che tale modello presupponesse un rapporto di dipendenza con l'opera seria italiana: quest'ultima non rientrava nell'orizzonte d'attesa della maggior parte del pubblico francese. Gli intermezzi rappresentati all'Académie, dunque, rappresentavano una novità che, proprio perché indipendente dai generi operistici praticati in loco, fu accolta come un'accattivante alternativa. I soggetti mitologici o pastorali cari ai librettisti e compositori d'oltralpe vennero spazzati via a favore di situazioni e personaggi quotidiani e borghesi. Essi si esprimevano per mezzo di uno stile vocale che suonava naturale, libero dalle artificiose inflessioni del recitativo francese, ma anzi prossimo alla visceralità dei sentimenti umani. Analogamente, il gioco scenico dei *bouffons* italiani, fisico e corporeo, era del tutto alieno dalla gestualità stilizzata e coreografica dei francesi. La risata "grassa", spontanea, apparentemente irrazionale (e, dunque, "naturale") degli italiani contrastava efficacemente con la comicità beffarda, artificiosa e in fondo intellettuale dei francesi: essa derideva sì il modello operistico dell'assolutismo francese, ma allo stesso tempo lo legittimava per mezzo del rapporto di dipendenza tra parodia e il relativo bersaglio – rapporto che, alla fine, si risolveva a vantaggio di quest'ultimo, senza il quale la parodia non avrebbe avuto alcuna ragion d'essere.

Sarebbe ingenuo, però, pensare che il seme gettato dai *bouffons* italiani attecchisse in terra francese senza un'opportuna operazione di mediazione culturale. La comicità italiana, così come essa era stata presentata dalla *troupe* di Bambini, sarebbe rimasta un fenomeno tutto sommato "esotico", estraneo alla sensibilità francese, se non fosse stato filtrato, reinterpretato e rimodellato, in poche parole se non avesse subito un processo di appropriazione da parte di quest'ultima.

La versione francese de *La serva padrona* di Pierre Baurans e rappresentata alla Comédie-Italienne nel 1754 con il titolo *La servante maîtresse*, costituisce un eloquente esem-

⁴ Cfr. ÉTIENNE JOLLET, *Painting and History: Problems of Figurative Poetics in Madame de Pompadour's Time*, nel catalogo della mostra *La Volupté du Goût: French Painting in the Age of Madame de Pompadour*, Parigi-Tours-Portland, OR: Somogy-Musée des Beaux-Arts-Portland Art Museum, 2008, pp. 77-93.

⁵ A questo proposito, sempre di Andrea Fabiano, si veda la sua *Introduction*, cit. sopra alla nota 1.

pio di tale forma di mediazione culturale. L'iniziativa faceva parte di un progetto di più ampia portata promosso dal teatro gestito da Favart: approfittare della cacciata dei *bouffons* per portare in scena parodie, pasticci e traduzioni dei loro titoli di maggior successo – revisioni che incisero profondamente sulla portata culturale degli spettacoli. Da questo punto di vista, il caso della *Servante maîtresse* si direbbe relativamente innocuo, trattandosi di un tentativo di adattare la musica di Pergolesi ad un nuovo testo francese. Ma, come spesso accade, le apparenze ingannano. Come sanno bene i traduttori di professione, la resa di un testo in una lingua diversa da quella originale non è mai un processo lineare. Il passaggio da un sistema linguistico ad un altro coincide necessariamente con un analogo passaggio tra sistemi culturali. Nella versione de *La serva padrona* realizzata da Baurans, tale passaggio avviene a più livelli.

Se volessimo soffermarci sulla resa parola per parola del libretto di Gennaro Antonio Federico, potremmo concordare con il musicologo Michel Noiray che giudica la traduzione di Baurans «un modello del genere, tanto per l'esattezza letterale che per il suo rispetto dei valori ritmici originali».⁶ Sappiamo, tuttavia, che tale operazione, ben lungi dall'essere semplicemente un atto di traduzione meccanica, era tutt'altro che priva di risonanze ideologiche. Come si legge nella *Vie de Baurans* acclusa ad una ristampa del libretto del 1784,⁷ pare che la ragione che inizialmente spinse il traduttore nella sua impresa non fosse la commissione da parte dei coniugi Favart, ma la necessità di confrontarsi con Rousseau – e di sconfessarlo – sul terreno della musicalità della lingua francese. Secondo il filosofo ginevrino, la superiorità della musica dei *bouffons* consisteva nella musicalità intrinseca della lingua italiana, laddove il francese, a suo dire, era del tutto inadatto ad essere musicato. Per reagire a questa opinione, che Rousseau condivideva con altri influenti autori del tempo, Baurans mise mano alla penna per dimostrare che l'italianissima musica di Pergolesi avrebbe retto senza problemi ad essere cantata in francese. Il sostegno di Madame Favart, secondo la *Vie de Baurans*, avrebbe poi favorito la rappresentazione e il successo dell'adattamento sul palco della Comédie-Italienne.

Sebbene sia lecito domandarsi quale fosse il reale rapporto di causa-effetto tra le ragioni estetiche e quelle meramente economiche di tali rappresentazioni, l'aneddoto è comunque rivelatorio del fatto che l'adattamento di Baurans era tutt'altro che privo di risonanze ideologiche e politiche. Curiosamente, però, le reazioni più virulente contro di esso non provennero dai circoli filo-italiani, che, privati dei *bouffons*, videro nell'iniziativa della Comédie-Italienne un'opportuna arma di riserva, ma dai frangenti più sciovinisti del partito filo-francese. Ne è una dimostrazione l'anonima *Lettre de M.M. du Coin du Roi, à MM. Du Coin de la Reine, sur la nouvelle Pièce, intitulée La Servante Maîtresse*, data alle stampe all'indomani delle rappresentazioni alla Comédie-Italienne. In questo *pamphlet* il valore dell'operazione di Baurans è sminuito

⁶ MICHEL NOIRAY, *De "La Serva padrona" à "La Servante maîtresse"*, in *Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert: Einflüsse und Wirkungen*. Aufklärungen, Bd. 2., a cura di Wolfgang Birtel e Christoph-Hellmut Mahling, Heidelberg: C. Winter Universitätsverlag, 1986, pp. 83-88: 83.

⁷ LA SERVANTE / MAITRESSE / COMÉDIE / EN DEUX ACTES, / MÊLÉE D'ARIETTES, PARODIÉES / DE / LA SERVA PADRONA, / INTERMDE ITALIEN, / PAR BAURANS; / DÉDIÉE / A MADEMOISELLE / FAVART. / A PARIS, / Au Bureau de la petite Bibliotheque des Théa- / tres, rue de Moulins, butte S. Roche, n°. 11. / M. DCC. LXXXIV.

in nome di un'estetica che promuove canto e lingua quali espressioni di una medesima cultura e sensibilità. A detta dell'autore, ne consegue che «la musica del Pergolesi [...] applicata a parole francesi è una musica ridicola»,⁸ in quanto crea una spaccatura insanabile tra uno stile canoro proprio di una ben determinata civiltà musicale e la lingua di un'altra.

Ma a rendere la versione di Baurans un piccolo terremoto della vita operistica parigina contribuirono ben altri intrighi istituzionali. Innanzitutto, il trasloco degli intermezzi pergolesiani dall'Académie alla Comédie-Italienne ebbe ripercussioni di non poco conto sulla fisionomia dell'opera – ripercussioni che, di per sé, resero *La servante maîtresse* un'operazione ben diversa da una “semplice” traduzione. Solo all'Académie, infatti, spettava il privilegio di allestire opere interamente cantate, mentre alla Comédie-Italienne era concesso di allestire spettacoli in cui brani musicali si alternassero a dialoghi parlati. Per ovviare a questo inconveniente, Baurans trasformò i recitativi de *La serva padrona* in dialoghi parlati, allineando così la partitura di Pergolesi alla tradizione di *comédies mêlées d'ariettes* e di *opéras-comiques* che il teatro allestiva in gran copia. Si è già ricordato, però, che a Parigi era attiva anche un'altra istituzione che giocava su questo medesimo terreno: l'Opéra-Comique di Jean Monnet. Costui, pur non godendo di privilegi regi come la compagnia concorrente, poteva contare sull'appoggio a corte dell'influente Madame de Pompadour. L'appropriazione del repertorio dei *bouffons* da parte della Comédie-Italienne (che non si limitò alla *Serva padrona*, ma a molti degli altri titoli italiani di successo allestiti dalla compagnia di Bambini) costituiva per l'Opéra-Comique una doppia minaccia. Da un lato prometteva di rinverdire i fasti degli italiani a tutto vantaggio della compagnia rivale, con conseguente rischio di tracollo economico per le casse di Monnet. Inoltre, fatto forse ancora più grave, essa avrebbe potuto vanificare gli sforzi con cui il partito di corte era riuscito a sbarazzarsi dei *bouffons*: era assai verosimile, infatti, che il potenziale politicamente sovversivo dell'opera buffa italiana, cacciato dalla porta con l'allontanamento della compagnia di Bambini dall'Académie, rientrasse dalla finestra per mezzo degli adattamenti della Comédie-Italienne (e questo, in parte, contribuisce a spiegare anche la critica al vetriolo del *pamphlet* anonimo citato sopra nei confronti de *La servante maîtresse*).

Infine, un altro aspetto significativo dell'adattamento di Baurans svolse un ruolo di primo piano nel riforgiare in senso francese la comicità de *La servante maîtresse*. Nella versione allestita alla Comédie-Italienne furono interpolati infatti tre pezzi estranei alla versione originale pergolesiana. Questo fatto non costituisce tanto una novità in sé: la vita teatrale de *La serva padrona*, come quella delle opere di maggior successo dell'epoca, è costellata da tali interventi, che facevano parte integrante della prassi operistica del periodo.⁹ Anche le rappresentazioni della compagnia di Bambini, ad esempio, non furono indenni da manipolazioni

⁸ «[...] la musique du Pergolèse [...] appliquée à des Paroles françoises est une Musique ridicule». Il testo dell'anonima *Lettre* si legge in *La querelle des bouffons: Textes des Pamphlets*, a cura di Denise Launey, Ginevra, Minkoff, pp. 2175-2198. Il passo citato si trova a p. 2181.

⁹ Si vedano il saggio di FRANCO PIPERNO, cit. sopra alla nota 2, e GORDANA LAZEREVICH, *From Naples to Paris: Transformations of Pergolesi's Intermezzo "Livietta e Tracollo" by Contemporary Buffo Singers*, in «Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies» 1 (1986), pp. 149-165.

simili. Baurans alterò la versione originale pergolesiana inserendovi tre nuove arie, tutte relative al personaggio della serva Zerbine (Serpina nell'originale italiano). La prima, vistosa conseguenza di tali interventi è l'alterazione degli equilibri tra i due personaggi principali dell'opera (il terzo, Vespone/Scapin è un mimo tanto nella versione italiana quanto in quella francese), a tutto vantaggio della protagonista femminile. Sicuramente è possibile leggere in questa scelta il tentativo da parte di Baurans di valorizzare la star della compagnia della Comédie-Italienne, quella Marie-Justine Favart che, non solo era moglie dell'impresario del teatro, ma anche dedicataria del libretto a stampa e, almeno secondo le notizie della *Vie de Baurans*, promotrice delle rappresentazioni della *Servante*.

Al di là delle circostanze contingenti che caratterizzarono la produzione, le aggiunte di Baurans determinarono anche un sensibile mutamento della concezione della comicità dell'opera di Pergolesi – mutamento che sembra voler puntare a un compromesso tra le novità dello stile italiano e la tradizione francese di cui, fino ad allora, la Comédie-Italienne era stata una delle principali roccaforti. Per quanto in forma ancora piuttosto embrionale, tale mutamento sembra incamminarsi su due percorsi che, col senno di poi, sembrano presagire gli sviluppi futuri del teatro musicale comico francese: da una parte, un tipo di umorismo bonario e screziato di venature sentimentali, dall'altro, invece, ammiccante alla parodia.

In apertura del secondo atto, Baurans affida a Zerbine l'arietta "Vous gentille jeunes filles", un brano di fattura semplice e caratterizzato da uno stile vocale sobrio ed essenziale. Nella sua piacevole schiettezza, questo pezzo ben si addice al carattere spigliato della protagonista e, allo stesso tempo, sembra alludere a quello che Michel Noiray ha chiamato «un tipo di arietta semplice, che si ritroverà spesso negli *opéras-comiques* posteriori»¹⁰ e con cui, verosimilmente, gli artisti della Comédie-Italienne avevano già una certa confidenza. In breve, quest'arietta, fresca ma un po' goffa nelle sue sfasature metriche tra testo verbale e strutture melodiche, sembra voler smussare lo stile dell'opera buffa italiana facendo leva sul carattere pseudo-popolare dell'*opéra-comique* contemporaneo, che punta ad un tipo di comicità meno viscerale e più soffuso rispetto a quella proposta dai comici ultramontani. (Quasi trent'anni dopo, nel 1781, Giovanni Paisiello avrebbe dimostrato un ben altro grado di raffinatezza quando, musicando lo stesso libretto di Federico utilizzato da Pergolesi, decise di inserire in apertura del secondo atto la deliziosa aria di Serpina «Donne vaghe i studi nostri», non prevista nella versione originale dell'opera).

Se questo brano sembrava comunque adattarsi agevolmente allo stile in voga alla Comédie-Italienne, l'altra aria di Zerbine, «Charmanche espoire», impegna l'interprete in un *tour de force* virtuosistico, che sembra volerci rammentare le non indifferenti doti vocali di Madame Favart. Ispirata probabilmente ad un analogo modello di origine italiana, questa pagina a prima vista può sembrare fuori luogo in questo contesto. A prima vista, appunto, e solo se ci limitiamo a prendere gli intermezzi pergolesiani quali contesto di riferimento. Viene, infatti, da domandarsi quanto sincera sia l'intenzione espressiva dei vocalizzi di Zerbine sulla parola «tour-

¹⁰ MICHEL NOIRAY, *De "La Serva padrona" à "La Servante maîtresse"*, cit. sopra alla nota 6, p. 84.

mente», o quanto, piuttosto, essa non sia una derisione parodistica dello stile coturnato dell'opera seria. Un parallelo analogo, nell'opera di Pergolesi, è costituito dall'aria «A Serpina penserete», il cui finto patetismo è smascherato dagli *a parte* del personaggio. L'aria è presente anche nella versione di Baurans sulle parole «À Zerbine laissez, par grâce».

Sebbene nel caso di «Charmante espoire» sia il canto di coloratura all'italiana ad essere messo alla berlina, si ricorderà che l'espedito derisorio della parodia era moneta comune del teatro comico francese e in particolare della Comédie-Italienne, soprattutto laddove esso fosse accompagnato da interventi musicali. Pure in altri contesti istituzionali, tale espedito aveva preso la forma di uno sberleffo al virtuosismo del canto all'italiana: lo stesso Rameau vi aveva fatto ricorso in *Platée*, nella scena in cui il personaggio allegorico della Follia, in preda a quello che appare come un attacco isterico in piena regola, si lancia in una serie di vocalizzi italianeggianti. Il tono parodistico della comicità francese, che dopo l'istituzionalizzazione dell'*opéra-comique* come genere alternativo alla *tragédie-lyrique* sembrò non trovare spazio nei generi operistici "ufficiali", sopravvisse però in altre sedi teatrali meno blasonate e riemerse prepotentemente nel XIX secolo, quando trovò una definitiva consacrazione artistica negli *opéras-bouffons* di Jacques Offenbach. In fondo, perché non pensare che l'isteria della Follia di Rameau o i tormenti della Zerbine di Baurans possano essere i progenitori dell'Eurydice di Offenbach?

Al di là di speculazioni storiografiche più o meno difendibili, resta comunque il fatto che *La servante maîtresse* fu il prodotto di un fermento culturale estremamente stimolante e, allo stesso tempo, alquanto ondivago. Le tensioni tra politiche istituzionali, sociali ed estetiche, le prese di posizione degli intellettuali dell'epoca, la parziale ancorché occasionale apertura della vita operistica francese ad esperienze ultramontane si traducono in una partitura operistica che risponde a tale moltitudine di stimoli con una polifonia stilistica che solo superficialmente rischia di apparire eclettismo disarmonico. Allo stesso tempo, l'operazione di Baurans si inserisce in un percorso di ricerca di specifiche forme di comicità che, in tempi successivi, sarebbe sfociato in generi teatrali governati da principi estetici organizzati in modo più coerente. Ciò nonostante, il fatto stesso che ne *La servante maîtresse* sia possibile intravedere *in nuce* la definizione di tale processo rende l'adattamento di Baurans meritevole non solo di una seria considerazione storica, ma anche di una valida riproposta in sede teatrale.

Questo saggio è tratto dal volume stampato a Jesi dalla Fondazione Pergolesi Spontini in occasione del Pergolesi Spontini Festival – X edizione (17-25 settembre 2010). Si ringraziano l'autore e la Fondazione per averne gentilmente consentito la pubblicazione.