

# Studi Pergolesiani

## Pergolesi Studies

5

a cura di / edited by  
Cesare Fertonani e Claudio Toscani



Università degli Studi di Milano



Fondazione Pergolesi Spontini - Jesi

Proprietà letteraria riservata  
Printed in Italy  
© 2006 by Università degli Studi di Milano  
© 2006 by Fondazione Pergolesi Spontini  
Prima edizione: giugno 2006  
Fotocomposizione, impaginazione e stampa:  
UTJ Unione Tipografica Jesina  
Copertina di Mauro Conti  
Elaborazione degli esempi musicali di Alessandro Monga

Alla memoria di  
Francesco Degrada (1940-2005)  
e di  
Helmut Hucke (1927-2003)

Questa pubblicazione, contenente gli Atti del Convegno internazionale *Pergolesi e la Napoli del suo tempo: nuove acquisizioni e nuove prospettive di ricerca*, tenutosi a Jesi l'11 e 12 settembre 2004, è stata realizzata con un contributo della



FONDAZIONE CARIPLO

## Indice

Cesare Fertonani e Claudio Toscani Premessa.....	9
Francesco Degrada Presentazione .....	11
Francesco Degrada Due autografi pergolesiani inediti .....	13
Francesco Cotticelli – Paologiovanni Maione Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento: 1732-1733 .....	21
Imma Ascione Un contributo alla storia della fortuna di Pergolesi: il giudizio di Carlo di Borbone sull' <i>Adriano in Siria</i> .....	55
Ausilia Magaudda – Danilo Costantini Vita musicale nel Regno di Napoli al tempo di Pergolesi: la questione dello <i>Stabat mater</i> .....	71
Constance Jori Plurilinguismo e parodia nella commedia per musica napoletana (1730-1750): G.A. Federico e P. Trinchera .....	123
Francesco Degrada Strategie drammaturgiche e compositive nel <i>Flaminio</i> di Giovanbattista Pergolesi .....	141
Raffaele Mellace Gli intermezzi di Pergolesi e di Hasse: due produzioni a confronto .....	187
Cesare Fertonani Archetipi formali ed espressivi della musica strumentale di Pergolesi.....	211
Claudio Toscani Pergolesi 'riletto' da Rousseau: <i>Le devin du village</i> tra modelli italiani e stile francese.....	233

Claudio Toscani

**Pergolesi 'riletto' da Rousseau: *Le devin du village* tra modelli italiani e stile francese**

È noto a tutti come le vicende del *Devin du village* siano legate a doppio filo a quelle della *Serva padrona*, malgrado l'opera di Rousseau sia stata composta in gran parte prima che la compagnia italiana di Eustachio Bambini desse inizio alla sua fortunata stagione parigina – prolungatasi dall'agosto 1752 al marzo 1754 – e che l'intermezzo di Pergolesi scatenasse quella *Querelle* che vide schierarsi intellettuali e musicisti di Francia al gran completo. È noto anche che Rousseau, con gli altri enciclopedisti, prese subito posizione in favore dell'opera italiana, e intervenne direttamente nella polemica con la *Lettre sur la musique française* (1752) e con altri scritti; ma prima ancora era sceso in campo componendo *Le devin du village*, un *intermède* che dava attuazione pratica alle sue idee ed era un esempio tangibile della sua estetica musicale. L'intento di Rousseau – mostrare, con un esempio concreto, il potere di quella naturalezza e quella semplicità che vedeva incarnate nella musica italiana dell'epoca – aveva trovato la via di un grazioso intermezzo pastorale, ispirato dai modelli che i *bouffons* presentavano sulle scene parigine; il filosofo ginevrino esprimeva, grazie ad esso, le stesse idee che poi avrebbe ampiamente argomentato nel *Discours sur l'inégalité* e nell'*Emile*.

Stando alle *Confessions*, *Le devin du village* nacque dalla forte impressione suscitata dall'opera buffa italiana e dalla volontà di comporre qualcosa di analogo per la Francia.<sup>1</sup> Nella primavera del 1752 Rousseau si trovava a Passy, ospite dell'amico e compatriota François Mussard. I due, entrambi appassionati e fini conoscitori delle opere buffe italiane, una sera ne parlarono a lungo, infervorandosi tanto che Rousseau quella notte non poté prender sonno. La mattina seguente fissò sulla carta i versi di tre arie, li mise in musica e mostrò tutto all'amico, che lo incoraggiò a proseguire; Rousseau scrisse allora di getto testo e musica dell'opera intera, completandone l'abbozzo in pochi giorni. In seguito sottopose la partitura, anonima, al direttore dell'Académie Royale de Musique di Parigi, che si mostrò subito interessato a metterla in scena (anche per cavalcare

<sup>1</sup> JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Les confessions*, in *Œuvres complètes*, I: *Les confessions; autres textes autobiographiques*, Paris, Gallimard, 1959, Livre VIII, pp. 374-384.

l'onda del successo riscosso dagli intermezzi italiani, in quel momento richiestissimi). Sin dalle prime prove – che ebbero luogo senza che il nome dell'autore venisse svelato – la nuova opera suscitò interesse e riscosse l'apprezzamento generale. Anche l'intendente del re, il signor de Cury, ne ricavò una buona impressione, tanto che la richiese per la corte. Alle sue si unirono le pressioni del duca d'Aumont, incaricato degli intrattenimenti di corte; l'Académie dovette allora piegarsi al volere dell'autorità e cedere il diritto della prima rappresentazione.

*Le devin du village* fu dunque messo in scena per la prima volta a Fontainebleau il 18 ottobre 1752.<sup>2</sup> Alla musica scritta da Rousseau furono aggiunti, per l'occasione, l'ouverture di un compositore non identificato e un *divertissement* finale, costituito da ariette e pezzi strumentali di Rameau e di altri musicisti di corte. Anche i recitativi originali richiesero un intervento esterno: nuovi per le usanze francesi, poiché si discostavano per certi aspetti dalla tradizione e risentivano di alcune abitudini accentuate italiane, furono rimpiazzati da recitativi più convenzionali, scritti da Pierre Jélyotte e François Francœur.<sup>3</sup> A corte, *Le devin du village* riscosse uno straordinario successo, tanto che Luigi XV diede ordine di ripeterne la rappresentazione a distanza di qualche giorno. Qualche mese dopo, il 1° marzo 1753, l'opera fu presentata al pubblico dell'Opéra – s'era nel bel mezzo della fortunatissima stagione italiana – con una nuova musica per l'ouverture e il *divertissement*, che intanto Rousseau aveva avuto il tempo di completare, e con i recitativi originali ripristinati.<sup>4</sup> An-

<sup>2</sup> Alla prima rappresentazione i tre personaggi dell'*intermède* furono interpretati dal soprano Marie Fel (Colette), dal tenore Pierre Jélyotte (Colin) e dal basso Louis-Antoine Cuvillier fils (le Devin).

<sup>3</sup> A Pierre Jélyotte, *haute-contre* e primo interprete del ruolo di Colin, compositore e chitarrista, si dovette probabilmente la scelta dei brani per il *divertissement*, mentre fu il compositore e *inspecteur de l'Académie Royale de Musique* François Francœur a correggere i recitativi. Questa prima versione del *Devin du village* è attestata da una copia manoscritta della partitura, preparata da un copista non identificato per la rappresentazione a Fontainebleau e conservata alla Bibliothèque de l'Assemblée Nationale (Palais Bourbon) di Parigi (MS 1517-Z438); vi figurano un'ouverture in fa maggiore di un compositore non identificato e un *divertissement* costituito da dodici tra ariette e pezzi strumentali (di sei di essi è autore Rameau). La correzione dei recitativi è effettuata incollando pecette di varie dimensioni sui recitativi originali; cfr. JACQUELINE WAEBER, 'Cette horrible innovation': *The first version of the recitative parts of Rousseau's 'Le devin du village'*, in «Music & Letters» 82/2 (2001) pp. 177-213.

<sup>4</sup> Questa versione è attestata dall'edizione a stampa licenziata subito dopo la prima rappresentazione all'Académie Royale de Musique (*Le devin du village intermède représenté à Fontainebleau devant leurs Majestés les 18. et 24. Octobre 1752 et à Paris*

che qui il lavoro ebbe un'accoglienza entusiastica, alla quale non furono estranee motivazioni patriottiche. Per avere una serata interamente 'francese', *Le devin du village* fu rappresentato assieme a *Le jaloux corrigé*, sorta di pasticcio assemblato da Michel Blavet; per lo spettacolo gli ospiti italiani collaborarono con le maestranze dell'Académie Royale de Musique, e il pubblico poté compiacersi di constatare, a proposito del *Devin*, che la straordinaria forza d'attrazione delle *troupes* italiane poteva albergare anche in un'opera francese. A Parigi, *Le devin du village* fu rappresentato almeno un centinaio di volte prima della fine del secolo (all'Opéra si mantenne in repertorio fino al 1829); molti dei suoi brani vocali acquisirono tale notorietà da trasformarsi in canzoni popolari vere e proprie.<sup>5</sup> Già nell'agosto del 1753 Harny de Guerville e i Favart ne fecero una parodia, che intitolarono *Les amours de Bastien et Bastienne* e che misero in scena alla Comédie-Italienne (il testo, tradotto in tedesco, sarà la fonte del Singspiel *Bastien und Bastienne* del dodicenne Mozart). A Londra, nel 1766, Charles Burney fece rappresentare al Drury Lane Theatre un adattamento dell'opera di Rousseau, *The Cunning Man*; altre rappresentazioni ebbero luogo in tutte le maggiori città europee e persino, nel 1790, a New York.<sup>6</sup>

---

par l'Académie Royale de Musique le 1<sup>er</sup> Mars 1753 [...] gravé par M<sup>lle</sup> Vandôme, Paris, Mme Boivin, Le Clerc e Mlle Castagnery, 1753; numerose ristampe negli anni successivi). Altre differenze tra la versione di Fontainebleau e quella stampata nel 1753 vengono fatte notare da JACQUELINE WAEBER, *Décor et pantomimes du «Devin du village»: une étude didascalique*, in «Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau» 45 (2003) pp. 131-165.

<sup>5</sup> Nel 1778 Rousseau tornò sulla partitura e ne preparò una nuova versione per l'Opéra, riscrivendo sei arie e rivedendo la scarna orchestrazione. Ma la nuova versione non ebbe il successo della precedente, e venne ritirata dopo l'unica rappresentazione del 20 aprile 1779. Le sei arie furono pubblicate, postume, nel 1779 (*Les six nouveaux airs du Devin du village*, Paris, Esprit, 1779). Per un elenco completo delle fonti del *Devin* cfr. HUGO BLANK, *Jean-Jacques Rousseau «Devin du village» und sein Weg über Favart zu Mozarts «Bastien und Bastienne»*, in «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales suisses de musicologie» XVIII (1988): *Jean-Jacques Rousseau und sein Umfeld*, pp. 11-122. Un'edizione della partitura riveduta sulle fonti originali è stata realizzata da chi scrive, su commissione della Fondazione Pergolesi Spontini, e utilizzata per la rappresentazione del *Devin du village* a Villa Salvati di Monte Roberto il 5 settembre 2004, nell'ambito della IV edizione del Festival Pergolesi Spontini.

<sup>6</sup> Tre parodie del *Devin du village* (*Les amours de Bastien et Bastienne* di Henry de Guerville e Mme Favart, *La nouvelle Bastienne* di Jean-Joseph Vadé e *Les amants de village* di Antoine-François Riccoboni) sono prese in esame da MARK DARLOW, *Les parodies du «Devin du village» de Rousseau et la sensibilité dans l'opéra-comique*

Come abbiamo osservato, *Le devin du village* nasce dalla volontà esplicita di introdurre nell'opera comica francese elementi di quella italiana, che Rousseau, entusiastico ammiratore, conosceva bene grazie alla diretta esperienza veneziana del 1744, alle stagioni parigine dei comici italiani e, non da ultimo, alla sua attività di copista di musica. In realtà, Rousseau era anche più ambizioso nei suoi propositi: suo intento più o meno esplicito era quello di 'riformare' il teatro comico francese, suggerendogli la via della commistione tra elementi italiani e francesi. In ciò era certamente facilitato dalla scarsa consistenza della tradizione comica autoctona, rappresentata dalla *comédie en vaudeville* coltivata al Théâtre-Italien e nei teatri minori: una forma di intrattenimento drammatico, assai popolare, nella quale fra i dialoghi erano inserite melodie conosciute (*timbres*), alle quali venivano cambiate le parole. Nel *Devin du village*, dunque, tratti della tradizione drammatica francese convivono accanto a tratti italiani. L'ouverture, ad esempio, è un calco esplicito del modello italiano, con la sua struttura tripartita in un primo tempo vivace, un secondo lento e un terzo nuovamente vivace, su un ritmo ternario danzante.<sup>7</sup> Ancora più vistoso, tuttavia, è l'abbandono dei dialoghi parlati della tradizione comica francese in favore del recitativo. Che Rousseau preferisca la prassi italiana alla tradizionale alternanza tra canto e recitazione dell'opera comica francese, si spiega anche alla luce delle idee espresse nel *Dictionnaire de musique*, che stigmatizza l'impiego del dialogo parlato nell'opera in quanto interrompe il flusso della musica distruggendo il senso della continuità e della verosimiglianza drammatica.<sup>8</sup> Ma nel *Devin*

français, in «Revue de la Société Liègeoise de Musicologie» 13-14 (1999) pp. 123-141.

<sup>7</sup> «Les Italiens [...] distribuent aujourd'hui leurs *Ouvertures* d'une autre manière. Ils débutent par un morceau saillant et vif, à deux ou à quatre tems; puis ils donnent une *Andante* à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes les graces du beau Chant, et ils finissent par un brillant *Allegro*, ordinairement à trois Tems». JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, in *Œuvres complètes*, V: *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1995, voce *Ouverture*, p. 966 (molte tra le voci del *Dictionnaire* non risalgono al 1767, l'anno della pubblicazione, ma al 1749-51, quando furono redatte da Rousseau per l'*Encyclopédie* su invito di Diderot).

<sup>8</sup> «Le passage du discours au Chant, et réciproquement, est trop disparat; il choque à la fois l'oreille et la vraisemblance: deux interlocuteurs doivent parler ou chanter; ils ne sauroient faire alternativement l'un et l'autre. Or le *Récitatif* est le moyen d'union du Chant et de la parole; c'est lui qui sépare et distingue les *Airs*; qui repose l'oreille étonnée de celui qui précède et la dispose à goûter celui qui suit: enfin c'est à l'aide du *Récitatif* que ce qui n'est que dialogue, récit, narration dans le Drame, peut se ren-

*du village* Rousseau, a questo proposito, si spinge anche oltre sulla strada della sperimentazione. I suoi recitativi costituiscono per molti versi un ibrido: vi permangono tratti stilistici francesi nella tipica alternanza di metro triplo e quadruplo, nella caratteristica flessibilità della misura che si adegua al verso; ma d'altra parte i salti melodici (costituiti soprattutto da intervalli perfetti) della parte vocale, la declamazione relativamente rapida, vicina al ritmo del discorso parlato, danno ai recitativi del *Devin du village* un'impronta inconfondibilmente italianizzante.<sup>9</sup>

Non meraviglia quindi che all'epoca della prima rappresentazione gli stessi fossero ritenuti inadatti alla corte, come abbiamo ricordato, e prudenzialmente sostituiti.<sup>10</sup> Anche sul piano più generale della scrittura musicale, i numerosi motivi melodici disseminati tra canto e orchestra, brevi, incisivi e frequentemente ripetuti, ricalcano i modi tipici dell'idioma buf-

dre sans sortir de la Langue donnée, et sans déplacer l'éloquence des *Airs*». Voce *Récitatif* nel *Dictionnaire de musique*, cit., p. 1008.

<sup>9</sup> Il breve e flessibile recitativo posto all'inizio della scena VII, «Je vous ai délivrés», è un classico esempio – con i suoi cambi di metro quasi ad ogni battuta – di *récitatif non mesuré*, che segue il flusso naturale del discorso francese. Nella *Lettre à Grimm* (1752), d'altra parte, Rousseau aveva parlato della «raison décisive qui assure la supériorité au *Récitatif Italien*: sçavoir le rapport plus grand de celui-ci à la *déclamation Italienne*, que du *Récitatif François* à la *déclamation Française*. Proprement les *François* n'ont point de vrai *Récitatif*; ce qu'ils appellent ainsi n'est qu'une espece de chant mêlé de cris, leurs *airs* ne sont à leur tour qu'une espece de *Récitatif mêlé* de chant et de cris, tout cela se confond, on ne sçait ce que c'est que tout cela. Je crois pouvoir défier tout homme d'assigner dans la *Musique Française* aucune différence précise qui distingue ce qu'ils appellent *Récitatif* de ce qu'ils appellent *air*» (*Lettre à M. Grimm, au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale*, in *Œuvres complètes*, V, cit., p. 268). Sull'importanza del recitativo nel quadro dell'estetica musicale di Rousseau cfr. MARIE-GENEVIEVE PINSART, *L'esthétique musicale de J.J. Rousseau à travers le rôle du récitatif et la signification expressive des accords dans son opéra-pastoral «Le devin du village»*, in «Bulletin de la Société Liègeoise de Musicologie» 64 (1989) pp. 1-22.

<sup>10</sup> «La partie à laquelle je m'étois le plus attaché et où je m'éloignois le plus de la route commune étoit le *Récitatif*. Le mien étoit accentué d'une façon toute nouvelle et marchoit avec le débit de la parole. On n'osa laisser cette horrible innovation, l'on craignoit qu'elle ne révoltât les oreilles moutonnières. Je consentis que Francueil [sic] et Jelyotte fissent un autre *Récitatif*, mais je ne voulus pas m'en mêler» (*Confessions*, cit., p. 376). Rousseau torna poi sullo stesso argomento nei *Dialogues*: «Ce qui peut faire honneur au musicien dans cette pièce est le *récitatif*: il est bien modulé, bien ponctué, bien accentué, autant que du *récitatif français* peut l'être. Le tour en est neuf, du moins il l'étoit alors à tel point qu'on ne voulut point hasarder ce *récitatif* à la Cour, quoiqu'adapté à la langue plus qu'aucun autre» (*Rousseau juge de Jean Jaques. Premier dialogue*, in *Œuvres complètes*, I, cit., p. 683).



fo italiano con la sua caratteristica mimica musicale; e più ancora i contrasti ravvicinati e vividi, la corrispondenza tra l'atteggiamento dei personaggi e l'espressione musicale, che punta alla rappresentazione interiore degli affetti, tradiscono nel *Devin du village* il modello linguistico, inequivocabile, degli intermezzi italiani, che ha nella *Serva padrona* una delle sue espressioni più compiute e perfette. Come i suoi modelli italiani, l'operina di Rousseau mira alla comunicazione immediata e non ambigua con lo spettatore. Abbandona l'atteggiamento retorico e astrattizzante della musica francese per concentrarsi su personaggi dalla forte carica umana; la musica, per questo motivo, non si focalizza tanto sulle singole parole quanto sugli affetti, e si mostra attenta alla caratterizzazione individuale dei personaggi. Colette, la figura centrale, intona arie più elaborate: suo è il brano più ampio e riccamente orchestrato, "Avec l'objet de mes amours", che precede il *divertissement* finale. A Colin – carattere più *naïf* – sono invece assegnate arie più semplici, accompagnate perlopiù dal solo basso continuo: tutte sono in ritmo ternario e sono più elementari dal punto di vista strutturale, dal momento che procedono per formule ripetute (di Colin, peraltro, è uno dei rari momenti patetici, la *romance* "Dans ma cabane obscure").<sup>11</sup> La musica del *Devin* – colui che ripristina, con l'intelligenza, lo stato naturale delle cose – è energica, positiva, e conferma il ruolo di un'autorità morale la cui azione è coronata dal successo. Nelle danze, i tre protagonisti (il *villageois*, la *villageoise*, il *courtisan*) sono caratterizzati da stili musicali differenti, che ne denotano lo stato sociale e vengono reciprocamente contrapposti.

Se i modelli italiani sono piuttosto evidenti, va tuttavia precisato che Rousseau non ricorre a imprevisti e neppure a un'imitazione troppo specifica: per *Le devin du village* compone musica originale, mescolando a quelli italiani tratti della tradizione drammatica francese.<sup>12</sup> Rousseau è

<sup>11</sup> Su questo brano e sul genere della *romance* cfr. DANIEL HEARTZ, *The beginnings of the operatic romance: Rousseau, Sedaine, and Monsigny*, in «Eighteenth-Century Studies» 15/2 (1981-82) pp. 149-178.

<sup>12</sup> Cfr. DANIEL HEARTZ, *Italian by intention, French of necessity: Rousseau's «Le Devin du village»*, in *Échos de France et d'Italie: Liber amicorum Yves Gérard*, a cura di Marie-Claire Mussat, Jean Mongrédien e Jean-Michel Nectoux, Paris, Buchet-Chastel – Société Française de Musicologie, 1997, pp. 31-46. Hertz rintraccia i possibili modelli dei brani del *Devin du village* e sottolinea la presenza di elementi stilistici italiani, modificando in parte l'opinione del suo precedente *The beginnings of the operatic romance* (cit.). Più in generale, sul carattere della musica nazionale francese percepito all'epoca di Rousseau cfr. CLAUDE DAUPHIN, *La sensibilité nationale française dans l'œuvre musicographique de Rousseau*, in *Jean-Jacques Rousseau, politique et nation*, Actes du II<sup>e</sup> Colloque international de Montmorency (27 septembre – 4 octobre

consapevole del fatto che un genere 'buffo' francese riformato dovrà servirsi di altri mezzi rispetto a quello italiano e non potrà limitarsi alla semplice importazione («une oye grasse ne vole point comme une hirondelle», dichiara nella *Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale*, scritta suppergiù alla stessa epoca del *Devin*). Alcune differenze, a questo proposito, sono particolarmente significative. La figura del *Devin* ad esempio: nel coevo repertorio buffo italiano il personaggio anziano, interpretato da un basso, corrisponde invariabilmente a un ruolo caricaturale; nel *Devin du village* si tratta invece di un personaggio illuminato, che grazie alla sua intelligenza e alla sua perspicacia ripristina lo stato di natura minacciato dalla civiltà corruttrice.

A livello formale, la tradizione francese si manifesta nella presenza di cori, danze e azione mimata. Quest'ultima assume un ruolo di particolare rilievo nella parte finale, costituita da un balletto-pantomima che ripresenta l'azione appena conclusa, ma a ruoli e sessi scambiati: un nobile *courtisan* tenta di guadagnarsi i favori di una bella *villageoise* offrendole una borsa di denaro; lei lo respinge, ma accetta una collana, che però restituisce subito appena nota il dolore del suo innamorato. Il nobile rivale minaccia di uccidere il *villageois*; ma quando i due giovani si gettano ai suoi piedi, per evitare lo scontro, il *courtisan* li unisce benevolmente, dando inizio a una gioiosa danza generale. L'azione mimata, in ogni caso, non è confinata alla sola pantomima finale, ma pervade anche altri luoghi della partitura di Rousseau, come l'incantesimo del *Devin* alla fine della quarta scena o il *prélude* al duetto "A jamais Colin t'engage", nel corso del quale Colin getta lontano il ricco regalo della dama per accettare quello, più semplice, di Colette. Non mancano, poi, luoghi nei quali altri passi orchestrali eloquenti si alternano alla voce, rafforzandone l'effetto espressivo. Degno di nota è l'inizio della sesta scena, cioè il momento in cui i due amanti, parlando tra sé e sé, confidano all'uditorio le loro reciproche emozioni ("Je l'aperçois... je tremble en m'offrant à sa vue"); qui si ripetono un paio di motivi orchestrali, sempre uguali, alternandosi con i brevi interventi canori in stile recitativo dei due protagonisti. È lo stile di cui Rousseau parla nel suo *Dictionnaire de musique* alla voce *récitatif obligé*, deplorando che esso non venga impiegato più frequentemente in Francia:

1995), Paris, Champion, 2001, pp. 567-574; EEVA-TAINA FORSIUS, *Der Goût français und das Paradoxon «Le devin du village» von Rousseau aus der Sicht des Coin du Roi*, in *Aufklärungen: Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert – Einflüsse und Wirkungen, II*, a cura di Christoph-Hellmut Mahling e Wolfgang Birtel, Heidelberg, Winter, 1986, pp. 72-80.

C'est celui qui, entremêlé de Ritournelles et de traits de Symphonie, oblige pour ainsi dire le Récitant et l'Orchestre l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs et s'attendre mutuellement. Ces passages alternatifs de Récitatif et de Mélodie revêtue de tout l'éclat de l'Orchestre, sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la Musique moderne. L'Acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles l'Orchestre parle pour lui; et ces silences, ainsi remplis, affectent infiniment plus l'Auditeur que si l'Acteur disoit lui-même tout ce que la Musique fait entendre.<sup>13</sup>

All'alternanza tra canto e motivi orchestrali va aggiunta quella tra recitativo e arioso, che è un aspetto della tendenza a saldare i brani in unità più ampie: il recitativo può trapassare nell'aria quasi inavvertitamente, e viceversa le arie inglobano spesso sezioni di recitativo al loro interno; le articolazioni formali e drammatiche vengono regolate sulla 'scena' – un'unità estesa, determinata dal testo verbale – più che sulla rigida legge italiana dell'alternanza tra recitativo e aria.

In tutti questi aspetti, il legame con la tradizione drammatica francese è palese; l'atteggiamento italianizzante è invece evidentissimo nella semplicità e nell'immediatezza della melodia, nella sua comunicativa, nella sua espressività. *Le devin du village* è la perfetta applicazione di una filosofia della musica secondo la quale è la melodia il mezzo primario dell'espressione affettiva. La naturalezza dei personaggi, l'autenticità dei loro affetti, la loro simpatica umanità non possono che trovare espressione in una melodia semplice e spontanea, e in una scrittura nella quale la melodia ha il predominio assoluto. Le arie intonate dai personaggi – alcune con il supporto dell'orchestra, altre unicamente con quello del basso continuo – sono caratterizzate da un canto fresco e naturale, diatonico, facilmente memorizzabile; la scrittura strumentale, che procede quasi sempre per raddoppi, è ispirata al principio dell'economia; l'accompagnamento orchestrale non preclude mai la chiara percezione della melodia canora. L'aria d'esordio di Colette "J'ai perdu tout mon bonheur", nella sua 'ingenua' semplicità, esemplifica al massimo grado lo stile vocale del *Devin du village*:

Anche laddove lo stile del brano propende all'*air à danser*, come nell'aria di Colette "Si des galants de la ville", la regolarità, la perfetta simmetria fraseologica, le cadenze ben distinte danno un'impressione di grazia naturale e spontanea:

<sup>13</sup> *Dictionnaire de musique*, cit., pp. 1012-1013.





In ossequio al precetto della naturalezza, i duetti compaiono nel *Devin du village* in numero limitato e solo in situazioni di rapido scambio dialogico. Rousseau è ben consapevole della potenziale artificiosità e inverosimiglianza drammatica del duetto d'opera («rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain tems [...] sans jamais s'écouter ni se répondre», scrive alla voce *Duo* nel *Dictionnaire*);<sup>14</sup> per questo è attento a non interrompere l'effetto di continuità e unità melodica, che si genera quando la melodia passa naturalmente da una voce all'altra:

<sup>14</sup> *Dictionnaire de musique*, cit., p. 790. Più oltre, Rousseau precisa anche che «[il faut] traiter le plus qu'il est possible le Duo en Dialogue. Ce Dialogue ne doit pas être phrasé et divisé en grandes périodes comme celui du Récitatif, mais formé d'interrogations, de réponses, d'exclamations vives et courtes, qui donnent occasion à la Mélodie de passer alternativement et rapidement d'une Partie à l'autre, sans cesser de former une suite que l'oreille puisse saisir» (p. 791).



Come modelli dichiarati, per il trattamento del duetto vocale, Rousseau indica «Ne' giorni tuoi felici» nell'*Olimpiade* di Pergolesi e, per il genere comico, il primo duetto della *Serva padrona*, «Lo conosco a quegli occhietti».<sup>15</sup> Rousseau mette in atto, qui come altrove, il principio dell'*unité de mélodie*, che sono soprattutto i maestri italiani ad applicare («les diverses Parties, sans se confondre, concourent au même effet; et quoique chacune d'elles paroisse avoir son Chant propre, de toutes ces Parties réunies, on n'entend sortir qu'un seul et même Chant»);<sup>16</sup> è l'idea che in una composizione musicale debba essere sovrana una sola melodia per volta, è il procedimento che rappresenta l'estremo baluardo contro la frantumazione operata da storia e progresso sul canto semplice e lineare. La celebrazione delle virtù rurali sull'aristocrazia, il trionfo dell'onestà sull'artificio, l'autenticità degli affetti contrapposta all'astrazione retorica e all'idealizzazione: tutto ciò richiede un linguaggio che è agli antipodi di quello della *tragédie lyrique*, un linguaggio che imita lo stile naturale e spontaneo degli italiani. Ed è alla luce di queste idee che si comprendono i caratteri stilistici, così particolari, del *Devin du village*: la semplicità di Rousseau è programmatica e non proviene certo da mancanza di abilità compositiva. Andrà semmai notato come la lettura dell'opera italiana sia piuttosto unilaterale da parte di Rousseau, che ne coglie un solo aspetto passando sotto silenzio gli elementi stilistici forse più importanti: l'estrema flessibilità ritmica, la ricca poliritmia, che proprio del linguaggio musicale comico italiano costituiscono una delle maggiori attrattive.

In seguito, prendendo parte al dibattito generale, Rousseau darà una formulazione teorica più precisa ai suoi principi, giungendo anche a tesi più radicali. Nei suoi scritti, com'è noto, il confronto tra opera italiana e francese è il pretesto per una dissertazione, di più ampio significato filo-

<sup>15</sup> *Dictionnaire de musique*, cit., pp. 793-794. Il duetto «Lo conosco a quegli occhietti» della *Serva padrona* è citato anche nella *Lettre sur la musique française* come «un modèle de chant, d'unité de mélodie, de dialogue et de goût» (*Œuvres complètes*, V, cit., p. 311).

<sup>16</sup> *Dictionnaire de musique*, cit., p. 1144.

sofico, sulla natura della musica in generale.<sup>17</sup> Sostenendo che l'origine dell'espressione naturale risiede nella melodia, Rousseau procede a una ipotetica ricostruzione della sua storia, partendo dalle origini – cioè dall'ideale stato di natura, nel quale l'unico linguaggio esistente è il canto inarticolato che esprime le passioni – per giungere fino alla degenerazione della società moderna, nella quale la lingua (forgiata per esprimere bisogni anziché stati emozionali) è ormai del tutto disgiunta dalla melodia. Solo un idioma implicitamente musicale come l'italiano può dare origine alla musica; la lingua francese, più sorda (le sue vocali sono spesso mute, i suoni nasali), è del tutto inadatta allo scopo. Ma il francese è inadeguato per la musica soprattutto perché è una lingua strutturata per ragionare e presentare concetti, dunque è una lingua 'menzognera'. Nella *Lettre sur la musique française*, a dire il vero, Rousseau aveva provato a suggerire al compositore francese come superare i limiti della sua lingua, indicando le soluzioni stilistiche adottate nel *Devin du village*; ma aveva poi rinunciato all'impresa, concludendo scetticamente che era impossibile unire una melodia di tipo italiano alla lingua francese («dégoûtant assemblage [...] trop monstrueux pour être admis»<sup>18</sup>).

Certo, è paradossale che il paladino della musica italiana in terra di Francia abbia avuto un successo di tale portata con un *intermède* in lingua francese. Ed è solo alla luce di questo successo che trovano spiegazione la virulenza della polemica e l'estremismo della tesi successivamente formulata da Rousseau, che nella *Lettre sur la musique française* – poco

<sup>17</sup> Attingendo all'ampia bibliografia sull'estetica e la teoria della musica di Rousseau ci limitiamo a segnalare, tra i contributi più recenti: Jean-Jacques Rousseau et la musique, a cura di Jean-Jacques Eigeldinger, Neuchâtel, A la Baconnière, 1988; CYNTHIA VERBA, *Music and the French Enlightenment: Reconstruction of a Dialogue, 1750-1764*, Oxford, Clarendon Press, 1993; DOWNING A. THOMAS, *Music and the origins of language: Theories from the French Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; AMALIA COLLISANI, «Le vrai sauvage ne chanta jamais»: l'origine e la musica nel «Dictionnaire» di Rousseau, in «Rivista italiana di musicologia» XXXI/1 (1996) pp. 61-90; *Musique et langage chez Rousseau*, a cura di Claude Dauphin, Oxford, Voltaire Foundation, 2004.

<sup>18</sup> Concludendo la *Lettre sur la musique française* (cit.) Rousseau sosteneva, ancor più drastico: «Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la Musique Française, parce que la langue n'en est pas susceptible; que le chant François n'est qu'un aboyement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue; que l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'Ecolier; que les air François ne sont point des airs; que le récitatif François n'est point du récitatif. D'où je conclus que les François n'ont point de Musique et n'en peuvent avoir; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux» (p. 328).

prima che a Parigi scoppiasse la *Querelle des bouffons* – nega alla lingua francese qualsiasi musicalità. Ma anche a prescindere da principi così radicali, *Le devin du village* si fa carico di un messaggio ideologico molto preciso: Rousseau vi ricerca quella semplicità melodica che è il riflesso del mondo agreste posto sulla scena, di un'umanità innocente che ignora la 'civiltà', incarnata dalla sofisticata vita metropolitana; il mondo esterno (la castellana che insidia Colin, il nobile signore che offre regali a Colette) rappresenta la corruzione, che all'uomo arreca l'infelicità. Il villaggio di Colin e Colette coincide, insomma, con una sorta di stato di natura ideale, con una comunità – il cui ruolo è sottolineato di continuo dai cori e dalle danze collettive – all'interno della quale si celebra la ritrovata felicità degli amanti.

Si comprende, allora, la funzione dell'ampia scena finale, tanto più degna di nota in quanto l'inserzione di un balletto-pantomima nell'opera in musica non è, nella Francia dell'epoca, affatto consueta. La scena, con la sua successione di danze, cori, brani vocali solistici e azione mimata, non è interpretabile come un finale all'italiana, seppur molto dilatato, e neppure come un omaggio alla tradizione francese, che ama concludere lo spettacolo operistico con un tripudio di cori e danze. La festa, che riprende da capo l'azione e copre all'incirca metà dell'opera, è il centro concettuale del *Devin du village* (tanto che tutto quanto la precede potrebbe essere considerato un prologo, o una sua giustificazione): è espressione di un sentimento collettivo che si manifesta con canti e danze, è celebrazione dell'armonia ristabilita, è confluenza di arte e natura, quest'ultima intesa come immediatezza affettiva e rifiuto dei costumi civilizzati e urbani.

Il talento melodico e l'immediatezza della musica di Rousseau spiegano senza dubbio la rapida divulgazione e il duraturo successo del *Devin du village*. Ma a questo successo non è probabilmente estraneo anche un motivo ideologico. Nella Francia prerivoluzionaria, *pièces* come *Le devin du village*, *La serva padrona* e altri intermezzi italiani acquisivano un importante significato 'politico' nel momento in cui l'opera tragica nazionale veniva identificata con l'autorità e il privilegio, l'opera comica italiana con le più moderne aspirazioni borghesi all'uguaglianza sociale e al liberalismo.<sup>19</sup> Erano gli stessi comici ad esserne consapevoli, com'è

<sup>19</sup> Sul messaggio politico e filosofico del *Devin du village* e le sue implicazioni sociali cfr. GREGORY GREGORIOU, *Le village du Devin, une communauté de gens de la nature*, in Jean-Jacques Rousseau, *politique et nation*, cit., pp. 519-524, e JEAN PERROT, *Le Devin dévoilé ou la philosophie sous le manteau de Jean-Jacques*, ivi, pp. 525-538.

noto, e a far leva su queste implicanze nelle loro rappresentazioni. Il motivo del nobile signore che seduce una fanciulla del popolo (nella variante messa in atto dal *Devin*, i sessi sono scambiati) è motivo assai antico: ma è solo negli anni che precedono la Rivoluzione francese che esso diviene pretesto per una critica sociale, come ben mostrano le *pièces* di Beaumarchais. È dunque verosimile che nel corso del Settecento *Le devin du village*, la storia in cui amore e saggezza trionfano sulle leggi dello *status*, venisse caricato di significati estranei alla sua semplice e lineare drammaturgia. Tanto più che il lavoro di Rousseau è ispirato, rispetto agli intermezzi comici italiani, a una diversa idea della società: la sottile dinamica sociale che affiora nella *Serva padrona* è del tutto assente nel *Devin du village*, che propone una società 'ingessata' e sostanzialmente priva di conflitti.

È così che in Francia il garbato *intermède* di Rousseau diede di sé, da subito, un'immagine cristallizzata: un processo involontario, contro il quale lo stesso Rousseau non poté far molto. Tanto più si faceva evidente la finta spontaneità dell'ambiente pastorale, tanto meno la musica del *Devin du village* doveva rivelarsi adeguata ad esprimere quel più alto ideale di musica che Rousseau veniva maturando (un destino comune, del resto, ai suoi stessi modelli italiani, che si sarebbero rivelati altrettanto inadeguati); ed è forse questa ragione che spiega – molto più di una presunta mancanza di abilità tecnica – la decisione di abbandonare la composizione e il teatro musicale. L'importanza storica del lavoro di Rousseau, in ogni caso, va molto al di là del suo valore intrinseco. Alcuni suoi elementi, come il balletto-pantomima, si imposero lentamente anche nelle altre opere rappresentate all'Opéra, e molte caratteristiche che *Le devin du village* trae dall'opera buffa italiana vennero definitivamente incorporate, per suo tramite, nel linguaggio musicale comico francese, lasciando traccia negli *opéras-comiques* di Philidor, Monsigny, Grétry e anche oltre.