

Charles-Rivière Dufresny

L'Union des deux Opéras

a cura di Arianna Fabbricatore

Biblioteca Pregoldoniana

lineadacqua edizioni

2016

Charles-Rivière Dufresny

L'Union des deux Opéras

Charles-Rivière Dufresny
L'Union des deux Opéras
a cura di Arianna Fabbricatore

© 2016 Arianna Fabbricatore
© 2016 lineadacqua edizioni

Biblioteca Pregoldoniana, n° 15
Collana diretta da Javier Gutiérrez Carou
www.usc.es/goldoni
javier.gutierrez.carou@usc.es
Venezia - Santiago de Compostela

lineadacqua edizioni
san marco 3717/d
30124 Venezia
www.lineadacqua.com

ISBN: 978-88-95598-50-5.

La presente edizione è risultato dalle attività svolte nell'ambito del progetto di ricerca *Archivo del teatro pregoldoniano II: base de datos y biblioteca pregoldoniana* (ARPREGO II: FFI2014-53872-P), finanziato dal *Ministerio de Economía y Competitividad* spagnolo. Lettura, stampa e citazione (indicando nome del curatore, titolo e sito web) con finalità scientifiche sono permesse gratuitamente. È vietata qualsiasi utilizzo o riproduzione del testo a scopo commerciale (o con qualsiasi altra finalità differente dalla ricerca e dalla diffusione culturale) senza l'esplicita autorizzazione della curatrice e del direttore della collana.

Charles-Rivière Dufresny

L'Union des deux Opéras

a cura di Arianna Fabbricatore

Biblioteca Pregoldoniana, n° 15

Indice

Prefazione	9	
L'«aventure des Opéras»: la satira nel gioco di specchi		11
Dalla «chasse» alla «tasse»: musica e parodia		17
Drammaturgia parodica e modalità intertestuali		21
Riassunto della commedia	25	
Nota al testo	27	
<i>L'Union des deux Opéras</i>	29	
Acteurs		30
Scène I		31
Scène II		33
Scène III		34
Scène IV		34
Scène V		35
Scène VI		36
Scène VII		36
Scène VIII		38
Apparato	41	
Commento	47	
Nota sulla fortuna	51	
Bibliografia	53	

Prefazione

L'Union des deux Opéras è una commedia di Charles-Rivière Dufresny rappresentata il 16 agosto del 1692 dalla compagnia dei comici italiani di Parigi al teatro dell'Hôtel de Bourgogne. Essa appare nel terzo volume del *Supplément du Théâtre Italien* (1697)¹ e nella *Suite du Théâtre Italien* (1697),² prima di prender infine posto nel quarto volume della raccolta di Evaristo Gherardi (1700).³ Delle tre versioni, quasi identiche a parte qualche minima correzione per lo più ortografica, solo l'ultima esplicita il contesto della sua creazione: «Ce qui donna lieu à cette petite pièce, fut *L'Opéra de Village*, que Messieurs les Comédiens Français donnèrent quelques temps après *L'Opéra de Campagne des Italiens*».⁴

Cronologicamente questa piccola *pièce* in un solo atto appartiene a quella che Spaziani considera come la terza e ultima fase del processo di «francesizzazione» che investe il teatro dei comici italiani dal 1681 al 1697, fase caratterizzata da commedie ormai interamente redatte in francese in cui abbondano gli elementi satirici e le scene spettacolari con musica, danza e macchinerie.⁵

La commedia costituisce la seconda creazione dell'artista francese per la Comédie-Italienne. Musicista, autore di numerose canzoni di cui scrive testo e musica, Dufresny è un autore polivalente del quale non numerosissime sono le notizie biografiche.⁶ Nel 1692 si associa con Regnard con cui scrive *Le Négligent* per la Comédie-Française, passa poi al servizio dei comici italiani dal 1692 al 1697 e ritorna in seguito a scrivere per i francesi. Redatto-

¹ *Supplément du Théâtre Italien, ou Nouveau Recueil des comédies et scènes françaises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien par les comédiens du roi de l'Hôtel de Bourgogne à Paris*, Amsterdam, Adrian Baakman, 1697, pp. 131-150. Per una presentazione delle diverse edizioni, si veda LUCIE COMPARINI - EMANUELE DE LUCA, «*Le Théâtre Italien*» di Evaristo Gherardi, in ANNE MODUIT DE FATOUVILLE, *La Précaution inutile*, a cura di Lucie Comparini e con un'introduzione di Emanuele De Luca e Lucie Comparini, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua edizioni, 2014, pp. 9-29 (<http://www.usc.es/goldoni/biblio.html>).

² *Suite du Théâtre Italien ou Nouveau Recueil de plusieurs comédies françaises, qui ont été jouées sur le Théâtre Italien de l'Hôtel de Bourgogne*, s. l., s. e., 1697, pp. 7-18.

³ *L'Union des deux Opéras, comédie en un acte, mise au théâtre par Monsieur du F*** et représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roi, dans leur Hôtel de Bourgogne, le seizième août 1692*, in *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Jean-Baptiste Cusson et Pierre Witte, 1700, vol. IV, pp. 79-96.

⁴ Ivi, p. 77.

⁵ MARCELLO SPAZIANI, *Il «Théâtre Italien» di Evaristo Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, pp. 28-31. Si veda anche COMPARINI - DE LUCA, «*Le Théâtre Italien*» di Evaristo Gherardi, cit., pp. 10-11.

⁶ Alcune informazioni sulla vita di Dufresny derivano dall'*Avvertissement* che apre l'edizione delle sue opere nel volume a lui consacrato: *Œuvres de Monsieur Rivière Dufresny*, Paris, Briasson, 1731, pp. 10-32. François Moureau gli dedica una monografia: FRANÇOIS MOUREAU, *Dufresny, auteur dramatique (1637-1724)*, Paris, Klincksieck, 1979. A parte gli aneddoti relativi alla sua natura dissipatrice che lo ridurranno alla miseria malgrado le sue numerose proprietà e i proventi economici, si menziona spesso la sua versatilità per le arti, pittura, scultura, architettura, giardinaggio, il talento naturale per la musica e il curioso interesse per il disegno, che concepiva come una sorta di collage. Si veda *Œuvres de Monsieur Rivière Dufresny*, cit., pp. 14-15.

re del «Mercure de France» dal 1710 al 1713, compone qualche commedia in versi alla fine della sua carriera e muore nel 1724. La sua prima creazione per la Comédie-Italienne è *L'Opéra de Campagne* (7 giugno 1692), nella quale l'autore inserisce elementi parodici attraverso un fine gioco metateatrale a più livelli. Segue *L'Union des deux Opéras* e poi altre commedie, dodici in tutto, tra le quali *Les Chinois*, *La Baguette de Vulcain* e *La Foire Saint-Germain*, in collaborazione con Regnard.

Particolarmente rappresentativa dello stile dell'autore, *L'Union des deux Opéras* è concepita come una risposta a *L'Opéra de Village* di Florent Carton Dancourt, rappresentata alla Comédie-Française il 20 giugno del 1692, che era essa stessa una reazione a *L'Opéra de Campagne*, la prima scritta da Dufresny per gli *Italiens*, messa in scena il 7 giugno dello stesso anno. Essa si presenta dunque come «un acte de circonstance», secondo la definizione di Attinger e attesta il gioco di scambi tra le due scene parigine, l'italiana e la francese.⁷

Composta di solo otto scene, questa piccola commedia interamente redatta articola scene parlate, larghi momenti di musica e canto, gioiose danze paesane ed effetti di macchinerie. Due parti si distinguono nettamente dal punto di vista drammaturgico. La prima, che coincide interamente con la prima scena, svolge la funzione di un prologo metateatrale in cui intervengono tre personaggi: Arlequin, l'*Opéra de Campagne* e l'*Opéra de Village*, personificazioni delle due opere rivali che il pubblico dell'epoca aveva conosciuto e applaudito: la prima dello stesso Dufresny, la seconda di Dancourt. Tuttavia, già dalle prime battute, si comprende che i due personaggi fungono ugualmente da rimando metonimico alle istituzioni cui le due commedie appartengono, ossia il teatro degli *Italiens* e la Comédie-Française. In un pungente dialogo che mette alla berlina i difetti dell'uno e dell'altro teatro, dell'una e dell'altra commedia, i due personaggi si contendono la superiorità artistica mentre Arlequin, arbitro non completamente imparziale, cerca di stabilire un accordo tra le parti e invita infine i due a collaborare alla rappresentazione della commedia che si sviluppa nelle sette scene successive.

⁷ «*L'Union des Deux Opéras* est un acte de circonstance, une réponse à *L'Opéra de Village*, de Dancourt, qui avait été lui-même une réplique de *L'Opéra de Campagne*». Cfr. GUSTAVE ATTINGER, *L'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le Théâtre Français*, Paris-Neuchâtel, Librairie Théâtrale, 1950 (ed. consultata: Genève, Slatkine Reprints, 1993), p. 198. Vedi anche ANDRE BLANC, *Epigones et fin de siècle: la comédie post-moliéresque*, in PIERRE CITTI (dir.), *Fins de siècle*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1990, pp. 168-169: «La rivalité des deux troupes n'exclut ni la bonne entente, ni les alliances, même au sens familial. D'autre part, ils livrent les mêmes combats, contre l'*Opéra* ou le théâtre de la Foire. Entre les deux scènes les échanges sont constants. En particulier, on aime s'attaquer au même sujet, moyen commode de voir qui sera vainqueur. À *La Foire de Bezons* de Dancourt répondra aussitôt *Le retour de la Foire de Bezons* des Italiens. À *L'Opéra de campagne* de Dufresny succèdera, quelques mois plus tard, *L'Opéra de village* de Dancourt, repris aussitôt dans *L'Union des deux opéras* sur l'autre théâtre».

Si tratta dei festeggiamenti paesani di nozze perturbati dalle manie di seduzione di Jupiter aiutato da un arguto Mercure, rispettivamente Arlequin e Pasquariel. L'azione si serve del tema centrale sul quale poggia l'opera di Lully e Quinault, *Isis*: Giove, innamorato della bella Io, decide di rapirla con l'aiuto di Mercurio ma scoperto da Giunone decide infine di rinunciarvi. Con l'aggiunta della *tragédie en musique* di Lully, gli intertesti della commedia passano a tre e *L'Union des deux Opéras* diventa, come lo suggerisce ironicamente Arlequin, «l'aventure des Opéras».⁸

Questa commedia, che mette in esergo la rivalità tra i teatri parigini, permette di sollevare diversi quesiti: in che modo Dufresny traccia le figure delle due opere protagoniste, quale immagine ne emerge dal gioco di rivalità e secondo quali modalità l'autore intende creare una sintesi derivante dall'«unione» annunciata dal titolo.

L'«aventure des Opéras»: la satira nel gioco di specchi

L'avventura comincia nel piccolo prologo iniziale, dove i personaggi l'Opéra de Campagne e l'Opéra de Village rappresentano rispettivamente le due opere omonime e i due teatri rivali ai quali appartengono: la Comédie-Italienne e la Comédie-Française. Attraverso una fitta rete intertestuale, Dufresny crea un complesso gioco di specchi per mettere in scena un quadro satirico sui teatri parigini e le loro attività.

Già dalla prima battuta, l'Opéra de Village, personaggio interpretato da Mezzetin, esprime il desiderio di essere riconosciuto nell'ordine gerarchico stabilito dei teatri: «N'avez-vous point vu l'afficheur? C'est que je suis, révérence parler, l'Opéra de Village, et je voudrais bien qu'on me boutît en rang d'oignon avec l'Opéra de Ville et l'Opéra de Campagne».⁹

L'intento de l'Opéra de Village di accedere non invitato al rango dei grandi costituisce il punto di partenza della disputa il cui motivo centrale è la classificazione gerarchica. L'abbassamento provocato dall'evocazione di un'espressione popolare «*en rang d'oignon*», che accosta implicitamente il nobile dell'opera al triviale delle cipolle, trasmette l'idea di un assetto gerarchico tanto risibile quanto vana sembra l'ambizione di colui che la esprime. L'altercazione che segue si sviluppa su una sorta di parità di argomenti tra i due concorrenti, anche se piccoli indizi rivelano una supposta superiorità degli *Italiens*. Il linguaggio paesano de l'Opéra de Village, sottolineato graficamente da distorsioni sonore, metaplasmi e les-

⁸ DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras*, scena 1, battuta 2 (d'ora in poi 1.2).

⁹ Ivi, 1.1.

sico d'ispirazione molieriana, sembra collocare quest'ultima su un piano inferiore rispetto al suo rivale almeno da un punto di vista sociale, mentre gli interventi di Arlequin, malgrado l'apparenza mediatrice, palesano una preferenza per l'Opéra de Campagne.

La tempesta d'insulti formulati nel testo permette a Dufresny di evidenziare i caratteri dell'uno e dell'altro teatro, mettendone in rilievo i difetti, più che i pregi: sottomessi al criterio del piacere del pubblico, i francesi sono criticati per la mancanza di spettacolo, gli italiani per la povertà dei dialoghi, mentre l'Opera di Parigi è la pietra di paragone che permette a l'Opéra de Campagne di mostrare l'ordine gerarchico supposto: è l'Académie royale che troneggia facendo della Comédie-Italienne un «vassal du grand Opéra»:

ARLEQUIN	Et Arlequin est donc un 0 en chiffre? Vous faites bien l'entendu, à cause que votre figure de magister fait rire! Il est vrai que vos habits sont plaisants; mais un aveugle se divertirait très mal à votre opéra.
L'OPERA	
DE VILLAGE	Et un sourd n'aurait guère de plaisir au vôtre; car il n'y a pas le mot pour rire dans vos machines.
ARLEQUIN	Messieurs, je ne vous conseille point de pousser plus loin votre critique; car si vous vous mettez sur le pied de dire pis que pendre l'un de l'autre, le public vous croira tous les deux sur votre parole.
L'OPERA	
DE CAMPAGNE	C'est bien à toi à faire comparaison avec un vassal du grand Opéra!
L'OPERA	
DE VILLAGE	Toi, tu n'es qu'un opéra de balle. ¹⁰

I riferimenti intertestuali alle due commedie che i personaggi rappresentano rafforzano l'argomentazione dei due rivali chiamando in causa elementi esterni che nutrono il confronto e lo ravvivano con una sottile ironia. Si citano, criticandoli, i personaggi dell'una e dell'altra commedia,¹¹ s'inseriscono menzioni che lo spettatore riconosce come appartenenti agli ipotesti e che creano un effetto di eco tra le tre commedie. Si allude per esempio all'intreccio de *L'Opéra de Village* di Dancourt, ossia il rapimento, che è in realtà un motivo comune a *L'Opéra de Campagne*, ma anche, in un certo modo, a *L'Union des deux Opéras*, se si considera che Jupiter tenta, pur senza successo, di rapire la giovane sposa. Al centro dei due intrecci, il motivo del matrimonio, che si riflette ne *L'Union des deux Opéras* dove appunto si tratta di fare «une noce à la mode de notre village», apre uno spazio in entrambe le commedie per la satira sociale d'ispirazione molieriana.¹²

¹⁰ DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras*, 19-23.

¹¹ Come appunto il «magister» di cui parla Arlequin nel passaggio appena citato che appartiene ai personaggi de *L'Opéra de Village*, definita un «délabrement héroïque», cfr. DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras*, 1.27. Anche l'allusione al «bureau de musique» (ivi, 1.15) è un riferimento alla commedia di Dancourt (atto I, scena 1; d'ora in poi I.1). De *L'Opéra de Campagne* si fa allusione a diversi personaggi: Jeannot, Prenelle, Galoche et Laflèche (cfr. ivi, 1.17-18). Si noti come Gherardi, al contrario delle edizioni precedenti, evidenzia tali citazioni intertestuali con l'uso del corsivo (cfr., *infra*, Apparato).

¹² In particolare *L'Opéra de Campagne*, con il personaggio Jeannot succube della moglie Madame Prenelle (che ricorda la celebre Madame Pernelle del *Tartuffe* di Molière) e con la vicenda di Thérèse, rievoca elementi di *Les*

Nel gioco di rivalità che alimenta il vivace diverbio, il primo elemento comune è l'evocazione della logica commerciale che regge i teatri parigini. Con l'allusione alla ripresa del titolo della sua commedia da parte dei francesi, Dufresny inserisce una *mise en abyme* dell'attualità, mentre conferisce agli spettatori il ruolo di clienti, definendoli «chalands».¹³ Un secondo elemento comune è rappresentato dalla presenza costante della musica, ormai parte integrante dello spettacolo teatrale.¹⁴ È con il pretesto della musica che l'Opéra de Village si presenta sulla scena per proporre il suo spettacolo;¹⁵ mentre più avanti, il personaggio formula criticamente le sue intenzioni:

L'OPERA

DE VILLAGE Eh, je nous passerons bian de votre musique de louage. Une fois, j'en avons de notre cru. J'ons le pu biau brin d'homme qui fait le bourdon. Si j'avions un aussi grand brin de femme, pour faire la symétrie, ce serait le pu biau duo: mais faut se sarvir de ce qu'on a. En tout cas, je boutrons au bout de notre opéra un petit compliment d'excuse en musique, et ça quiendra lieu de biauté.¹⁶

I livelli di *mise en abyme* sono due: quello delle commedie che danno il nome ai personaggi e quello delle istituzioni che questi rappresentano. Quando alla musica de l'Opéra de Campagne, ironicamente chiamata «de louage», l'Opéra de Village ne contrappone una che, «une fois», è tutta originale, Dufresny rinvia alle composizioni musicali nelle due commedie. Nella prima, una vera e propria satira dei musicisti e della musica, egli stesso aveva utilizzato le «chansons d'*Armide*» di Lully per l'inserito parodico dell'ultimo atto; nella seconda Dancourt aveva proposto, per la rustica opera organizzata da Thibaut in occasione dei festeggiamenti nuziali della figlia, musiche composte dal «Carillonneur» del villaggio. Se le battute dei due personaggi mettono in esergo il ruolo sempre più importante della musica

Femmes savantes e di *L'École des Femmes*. Non mancano piccole dissertazioni filosofiche sul matrimonio (Pierrot, II.8) e erudite lezioni sui meriti e i difetti della vita matrimoniale, impartite da Arlequin alla giovane Thérèse (III.3), ma anche digressioni sulle conseguenze quasi inevitabili del matrimonio ossia «le cocuage», con menzione al sintomatico «bois» che spunta sulla fronte dei mariti, come spiega l'articolo dell'almanacco letto da Arlequin: «Un naturaliste fameux a découvert depuis peu que le cocuage est un arbre de sympathie, qui prend sa racine dans le cœur de la femme et pousse son bois sur le front du mari» (III.4). Tutti questi elementi echeggiano ne *L'Union des deux Opéras* dove, se il tema del matrimonio è centrale, il motivo del *cocuage*, che ne costituisce l'argomento principale, è simbolizzato dall'eloquente «bois de cerf», regalo di nozze di Jupiter.

¹³ «C'est vous», contesta l'Opéra de Campagne, «qui avez pris mon nom et mon enseigne, pour attirer les chalands». Cfr. DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras*, 1.10.

¹⁴ Onnipresenza che aveva sottolineato sarcasticamente Arlequin in *L'Opéra de Campagne*, quando, sorpreso dall'entrata di una sgangherata Opera, esclama: «*voyant les chevaux de la charrette qui courbent au son des instruments*») La musique est devenue bien commune en France! Les chevaux dansent à livre ouvert». Cfr. DUFRESNY, *L'Opéra de Campagne*, I.3, in SPAZIANI, *Il «Théâtre Italien» di Gherardi*, cit., p. 465.

¹⁵ «Dame, c'est que j'ai opéré un tantet d'opération de musique, pour divertir le mariage de cians» (DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras*, 1.3). La dichiarazione lascia supporre una certa novità del procedimento, mentre una sorta di modestia emerge dall'uso del riduttivo «un tantet».

¹⁶ Ivi, 1.29.

nella drammaturgia dei due teatri,¹⁷ l'elemento polemico che emerge, quando l'Opéra de Village fa l'elogio dell'unica voce della sua magra orchestra terminando su un rassegnato «faut se servir de ce qu'on a», solleva la questione della relazione tra i due teatri concorrenti e il teatro dell'Académie royale de Musique.

Emerge così un terzo elemento comune, ossia la rivalità con il vero tempio della musica, l'Opera. La battuta polemica citata fa riferimento al noto sistema di privilegi che Lully era riuscito a far imporre per eliminare la concorrenza degli altri teatri.¹⁸ Attraverso la voce di Arlequin, Dufresny lancia una pungente allusione alla libertà privilegiata dell'Opera e, allo stesso tempo, schernisce i suoi spettacoli presentandoli, grazie a un'ipallage a effetto comico, come un ammasso incoerente delle tre arti comprese nell'opera: la danza, la musica e la poesia:

ARLEQUIN	Eh, on sait bien que vous feriez de plus belles choses, si vous aviez la liberté de vous servir de l'Opéra de Paris.
L'OPERA	
DE VILLAGE	Oh, je nous gaussons de cette liberté-là.
ARLEQUIN	On sait bien que pour cabrioler de la langue et fredonner des pieds, pour carillonner des bras, et faire le saut de crapaud, il ne faut demander congé à personne. ¹⁹

Il gioco di specchi si moltiplica quando si prendono in conto le due commedie rappresentate dai due personaggi protagonisti poiché entrambe offrono una complessa immagine critica dell'opera in tutte le sue forme.

Il titolo della commedia con la quale Dufresny debutta al teatro degli italiani, ossia *L'Opéra de Campagne*, rimanda alla dichiarazione di Pasquariel, che nella terza scena del primo atto si presenta al pubblico dichiarando: «Je ne suis qu'un opéra de campagne, Monsieur, et voilà toute ma famille». Sotto gli occhi degli spettatori, si esibisce l'entrata di una

¹⁷ Elemento latente del teatro della seconda metà del XVII secolo, la musica, legata sempre più saldamente alla drammaturgia, guadagna uno spazio e un'importanza crescente spingendo le programmazioni teatrali verso le forme musicali dei *divertissement* e del *vaudeville*. Fra le incisioni inserite nella raccolta Gherardi, numerose sono quelle che portano le tracce della dimensione musicale dello spettacolo, e gli spartiti delle musiche originali raccolte alla fine di ogni volume testimoniano ancora dell'importanza della musica. Alla Comédie-Française, l'istituzione erede di Molière, la musica e la danza rappresentano due componenti drammaturgiche essenziali, malgrado il fatto che, dal 21 ottobre 1680, questa era diventata un'istituzione di stato con il privilegio esclusivo di rappresentare delle *pièces* dialogate. Come sottolinea André Blanc «le privilège de l'Opéra, d'ailleurs assez inexactement respecté, limite les possibilités des Comédiens-Français. Aussi se borne-t-on à quelques chansons, quelques marches rythmées de paysans ou de bergers, à une noce villageoise, par exemple, et à quelques danses populaires, comme la branle, qui viennent couronner le spectacle dans une espèce de bonne humeur musicale». Cfr. ANDRÉ BLANC, F. C. Dancourt, 1661-1725: *la Comédie française à l'heure du soleil couchant*, Paris, Edition Place, 1984, p. 153.

¹⁸ Il 14 aprile del 1672, infatti, Lully otteneva un ordine che vietava ai teatri di utilizzare più di sei voci e dodici violini. Dopo la morte dell'ex collega e ormai rivale Molière, l'abile musicista era riuscito ad ottenere un ordine per ridurre ulteriormente le risorse musicali dei teatri concorrenti: il 30 aprile del 1673 un nuovo ordine limitava il numero delle voci a due e quello degli strumenti a sei. Nel 1675, Lully riesce a imporre il divieto di ingaggiare musicisti esterni alla *troupe*, limitando, in seguito, anche l'uso della danza.

¹⁹ DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras*, 1.30-32.

compagnia itinerante a effetto fortemente satirico oltre che parodico.²⁰ La scena seguente offre un esilarante quadro del mestiere di musicista («une terre ingrate qui ne produit qu'à force d'être arrosée»), di cui Dufresny mette in luce sarcasticamente i luoghi comuni. Si ironizza sulla sua endemica povertà, che lo costringe a vendere spartiti agli angoli delle strade o a lasciare in pegno una parte della *troupe* per pagare le spese di viaggio. Sono sottolineati due elementi tipici della vita del teatro: l'attrice opportunista e il ricco ingenuo che corteggia colei che crede «une fille de qualité, qui s'est mise à l'opéra pour son plaisir».²¹ Si ride infine sullo scopo comune a tutti gli artisti di teatro, ossia il danaro, come precisa Pasquariel-*maître d'opéra*.²² Dal quadro satirico del mestiere, Dufresny passa alla critica diretta dell'Opera di Parigi. Nell'ottava scena del primo atto de *L'Opéra de Campagne*, il personaggio di Madame Prenelle, interpretato da Mezzetin, offre al drammaturgo l'occasione per ridicolizzare l'infatuazione irrazionale per l'opera: un fenomeno di moda che fermenta nell'immaginazione di potenziali spettatori che fondano la loro conoscenza sul sentito dire. Pazzamente appassionata dell'opera che però non ha mai visto, l'isterica Madame Prenelle decide di partire alla volta di Parigi per vederla. Quando Pierrot tenta senza successo di dare una definizione dell'opera identificandola alla musica, Madame Prenelle spiega che non è la musica che fa «le charme de l'opéra», né la danza. La sua passione per l'opera coincide con il desiderio di qualcosa di magicamente misterioso sul quale ironizza Pierrot:

MADAME

PRENELLE J'ai résolu d'aller voir l'opéra tout mon saoul. J'y serai jour et nuit, j'y boirai, j'y mangerai, j'y coucherai; j'y... Ah! L'opéra c'est la source de tous les plaisirs; il n'y a que cela de parfait au monde.

PIERROT Oh, ça n'est pas vrai.

MADAME

PRENELLE Et tu ne l'as jamais vu, Pierrot?

PIERROT Ni vous non plus. Mais quand on a de l'esprit, on connoît tout; et je vous soutiens que la musique est une chose... là... qui entre... qui se glisse par... comme qui diroit... tenez... enfin on sait bien ce que c'est la musique.

MADAME

PRENELLE Mon pauvre Pierrot, ce n'est pas la musique qui fait le charme de l'opéra.

²⁰ Ecco la ricca didascalia che descrive l'entrata degli artisti: «On entend un bruit de timballes et de trompettes. Dans le même temps paroît une charrette chargée d'utensiles d'opéra, comme habits, coffres, décorations, contrepoids, cordages, etc. Marinette est au haut de la charrette, avec trois petits enfants; le chartier marche à côté, vêtu de noir, avec un tapabord sur la tête, une barbe de plume, et dans sa main une baguette de magicien, qui lui sert de fouet. Un bossu vient ensuite, portant sur chacune de ses bosses, devant et derrière, un pupitre chargé d'un livre de musique ouvert. Ce bossu est suivi d'un timballier, le timballier d'un trompette, le trompette d'un homme qui traîne une basse de violon suspendue sur deux petites roues; celui-ci d'un autre qui joue du dessus de violon, et ce dernier d'un qui tient une petite épinette pendue à son cou; et tous jouent chemin faisant, chacun d'eux portant attaché derrière son dos avec une grosse épingle la pièce qu'ils répètent. [...] Il faut remarquer que tous ces gens-là sont habillés avec des habits d'opéra les plus plaisants qu'on ait pu imaginer; et lorsque le chartier veut aller à droite, à gauche, avancer, ou reculer ses chevaux, il s'exprime toujours en chantant et sur divers tons [...]». Cfr. DUFRESNY, *L'Opéra de Campagne*, in SPAZIANI, *Il «Théâtre Italien» di Gherardi*, cit., I.3, pp. 464-465.

²¹ Ivi, I.3, p. 468.

²² «Les gens de notre profession font tout pour ce métal-là» (*ibidem*).

PIERROT Hé bien, si c'est la danse, je prouve...
MADAME
PRENELLE Ce n'est pas la danse non plus [...] Ce sont des charmes, des enchantements; des dieux avec des déesses; et il se mêle parmi tout cela, dit-on, un certain je ne sais quoi, qui fait qu'on sent... Ah, je voudrais déjà y être!
[...]
PIERROT (*sent*) Il faut qu'elle soit bien ensorcelée de cette folie-là [...].²³

Nel secondo atto, la scena episodica di Arlequin, che s'improvvisa *maître de ballet*, prosegue la lettura del mondo operistico in chiave satirica e nel terzo atto, l'inserito finale di una scena dell'opera *Armide* perfettamente inclusa nell'intreccio raddoppia i livelli parodici: nell'interpretare il ruolo di Armide, Madame Prenelle imita una celebre attrice dell'Opera, Mademoiselle Le Rochois, mentre Arlequin «contrefait»²⁴ Monsieur Dumesnil.

Anche Dancourt, nella sua commedia *L'Opéra de Village*, presenta una critica dell'Opera. In un villaggio della provincia di Lione, i festeggiamenti per le nozze di Louison prevedono la messa in scena di un'opera originale e lo zio Thibaut chiede consiglio all'esperto Galoche dietro il quale l'autore traccia un mordace ritratto parodico di Louis Pécour, compositore dei balli all'Académie royale.²⁵ L'espédiente permette a Dancourt di inserire brevi ma salaci attacchi contro il fenomeno dell'opera, criticando allo stesso tempo l'istituzione e i suoi privilegi. Si menziona la passione del marchese che ama «la musique et la danse

²³ DUFRESNY, *L'Opéra de Campagne*, in SPAZIANI, *Il «Théâtre Italien» di Gherardi*, cit., I.8, pp. 478-480. Nella definizione di Madame Prenelle, echeggia il commento ironico che Dufresny formula più tardi nei suoi *Amusements sérieux et comiques*: «L'Opéra est, comme je vous l'ai déjà dit, un séjour enchanté; c'est le pays des métamorphoses: on y en voit des plus subites; là en un clin d'œil, les hommes s'érigent en demi-Dieux, et les Déesses s'humanisent; là, le voyageur n'a point la peine de courir le pays, ce sont des pays qui voyagent à ces yeux; là sans sortir d'une place, on passe d'un bout du monde à l'autre, et des Enfers aux Champs Elysées: vous ennuyez-vous dans un affreux désert? Un coup de sifflet vous fait retrouver dans le pays des Dieux; autre coup de sifflet, vous voilà dans le pays des Fées». Il tono dileggiatore si amplifica nel definire gli «habitants naturels du pays de l'Opéra»: dei popoli bizzarri che parlano cantando e camminano danzando. «Le raisonnement est rare parmi ces peuples; comme ils ont la tête pleine de musique, ils ne pensent que des chants et n'expriment que des sons: cependant ils ont poussé si loin la science des notes, que si le raisonnement se pouvait noter, ils raisonneraient tous à livre ouvert». Cfr. DUFRESNY, *Amusements sérieux et comiques*, in *Œuvres de Monsieur Dufresny, nouvelle édition, corrigée et augmentée*, 4 tomes, Paris, Briasson, 1747, t. IV, pp. 22-23.

²⁴ In *Les intrigues d'Arlequin aux Champs-Elysées* (1691), Rochois et Dumesnil, nei loro ruoli rispettivi di Armide e Renaud, erano già stati il bersaglio delle caricature di Arlequin. Si veda MOUREAU, *Dufresny, auteur dramatique (1637-1724)*, cit., p. 192.

²⁵ Sulle intenzioni di Dancourt si veda BLANC, *F.C. Dancourt, 1661-1725*, cit., p. 50: «L'intention de Dancourt semble triple: reprendre —assez faiblement— la satire de l'opéra, qui lui avait réussi naguère, et diriger quelques traits plus vifs contre le maître de ballet Pécour, sans doute plus visibles dans la mimique que dans le texte; réaliser son premier vaudeville, pièce mêlée de chant et de danses, reprenant par là les spectacles moliéresques; enfin tenter une comédie paysanne de bout en bout, multipliant les personnages rustiques, sans doute bien accueillis, et faisant somme toute assez bien vivre un village sous nos yeux». Pécour era stato ugualmente bersaglio degli *Italiens*. In *Arlequin Jason ou la Toison d'or comique* (1684), Arlequin, nella parodia della chaconne di *Amadis* di Lully, danza imitando Pécour. Cfr. *Le Théâtre Italien de Gherardi*, cit., pp. 205-244.

comme un enragé»,²⁶ si ridicolizzano le mode lanciate dalla danza, come quella dei nastri di Pécour,²⁷ si dileggiano gli artisti con le loro dispute vane e la loro passione per il vino.²⁸

Insomma, se entrambe le commedie presentano l'inserito di un teatro nel teatro, di un'opera nell'opera, rivelando pienamente la loro essenza metateatrale, l'Opera, istituzione e allo stesso tempo genere teatrale, tematicamente al centro de *L'Opéra de Campagne* e de *L'Opéra de Village*, è presa di mira in tutti i suoi aspetti. Tenendo conto del tessuto intertestuale che penetra e costruisce questa prima scena-prologo, addentriamoci nel gioco drammatico della commedia. Si tratterà di verificare, attraverso l'analisi dei procedimenti parodici, in che modo Dufresny sviluppa il tentativo di sintesi annunciato ne *L'Union des deux Opéras*.

Dalla «chasse» alla «tasse»: musica e parodia

Come segnalato in precedenza, l'azione della commedia si svolge sulla falsa riga del tema principale d'*Isis* di Lully e Quinault inserito in una cornice di villaggio.²⁹ Nel quadro allegramente pastorale descritto dalla prima didascalia, l'azione comincia su una danza, seguita dal canto di un «berger». Si tratta di un «air fort plaisant» di cui non restano tracce. In maniera speculare, l'ultima scena della commedia ripropone lo stesso genere musicale, cantato e danzato, come indica la didascalia: «*Les violons jouent un air sur lequel on danse en rond, et on chante ce qui suit*». È probabile che le due arie fossero state composte dallo stesso Dufresny, tuttavia, considerando che la maggior parte delle musiche originali erano in generale stampate, si può anche pensare, benché senza alcuna certezza, che una delle due musiche, o anche entrambe fossero preesistenti.

Ora, la musica è effettivamente il primo elemento che l'autore utilizza per creare *L'Union des deux Opéras*. Se nel prologo si oppone alla «musique de louage» de *L'Opéra de Campagne* la musica de «notre cru» de *L'Opéra de Village*, già dalla seconda scena avviene

²⁶ FLORENT DANCOURT CARTON, *L'Opéra de Village*, Paris, T. Guillain, 1693, I.2 (pubblicata in formato digitale sul sito del progetto «Théâtre Classique»: www.theatre-classique.fr/).

²⁷ Ivi, I.4: «... c'est le bel air de la danse que des rubans», afferma ironico Lafleche, «et tel que vous voyez Monsieur Galoche, il en dévalise tous les ans toutes les garderobes de sa connoissance».

²⁸ Le dispute tra artisti costituiscono un aspetto che emerge già dalla seconda scena, quando Thibaut commenta: «Tout ce qui m'en déplaît, c'est que le Carillonneur dit que les vars ne sont pas bons, le Magister dit que la musique ne vaut pas le diable, et le Ménestrier dit qu'ils avont raison» (ivi, I.2). La lite si sviluppa nella scena 13, quando si incontrano gli artisti, che sono naturalmente tutti ubriachi.

²⁹ Rappresentata per la prima volta a Saint-Germain il 5 gennaio del 1677 e considerata come la più erudita delle opere di Lully, *Isis* prende l'appellativo di «Opéra des Musiciens». Il lamento di Pan che imita il vento nei giunchi e il coro dei *Trembleurs* diventano dei *leitmotiven* della cultura musicale dell'epoca e rappresentano le arie più utilizzate nelle parodie d'opera. Sulla loro circolazione si veda in particolare JUDITH LE BLANC, *Avatar d'opéra. Pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

l'unione dei due generi gerarchicamente diversi: alle popolari *airs à boire*, probabilmente originali, si unisce la nobile ed erudita musica operistica di Lully. Incastonata all'interno della cornice musicale creata dai due brani che aprono e chiudono la *pièce*, la parodia occupa il cuore della commedia.

Alla fine della seconda scena, un verso di Quinault, dissimulato nella prima aria, annuncia lo sviluppo parodico dell'azione: è la giovane sposa che pronuncia le parole della ninfa Syrinx («Faut-il qu'en vain discours, un si beau jour se passe?»).³⁰ Si tratta del primo procedimento parodico utilizzato da Dufresny, ossia la citazione estratta e risituata in un contesto differente. In questo caso, la citazione rimanda a un episodio metateatrale inserito nel terzo atto d'*Isis* dove si rappresenta la passione tragica di Pan per la bella Syrinx che, preferendo la caccia all'amore, sceglie di essere mutata in un giunco piuttosto che cedere al suo amante. È probabile che il verso della ninfa pronunciato dalla sposa fosse accompagnato dalla musica di Lully e che la strofa successiva, cantata dal Garçon de la noce, utilizzasse la stessa fonte musicale. L'effetto di contrasto doveva essere molto efficace. Un altro esempio di tale procedimento è reperibile nella settima scena: inserito nel dialogo in prosa tra Jupiter e Junon, un verso di Quinault (stavolta annunciato dalla menzione «*Il chante*») emerge accompagnato dalla musica:

JUPITER	Eh, ma poulette, je t'aimerai tant, je serai demain toute la journée avec toi; nous nous irons coucher de bonne heure. (<i>il chante</i>) Enfin, il n'est rien que de moi vous ne deviez attendre.
JUNON	Ces promesses-là m'attendrissent. ³¹

L'inserto gioca sull'alternanza tra dialogo e musica, sulla sovrapposizione tra situazione ipertestuale e contesto ipotestuale contribuendo a conservare una connessione sottile con il testo fonte e preparando il pubblico all'apoteosi parodica finale che mette in scena la lite dei due consorti sulla musica di Lully.

A questo primo procedimento parodico della citazione estratta e ricontestualizzata, appartiene l'inserto dell'aria dei *Trembleurs* nella seconda scena. Pezzo di bravura e di grande erudizione musicale, il coro dei *Trembleurs* di *Isis* apre il quarto atto della *tragédie en musique*, dove la voce tremante degli abitanti della Siria si lamenta del terribile gelo (nel quale la ninfa Io era stata trasportata per punizione). La situazione non ha elementi in comune con la commedia di Dufresny e la citazione estratta e ricontestualizzata sembra offrire una parodia della musica stessa doppiamente schernita dalla presenza della *vielle*, strumento d'origine

³⁰ JEAN-BAPTISTE LULLY, *Isis, tragédie en musique*, III.4, livret de Philippe Quinault in JEAN-BAPTISTE LULLY, *Œuvres complètes*, serie III, Opéras 6, Hildesheim - Zürich - New York, G. Olms, 2014.

³¹ DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras*, 7.6-7. Per il verso di Quinault citato (« Enfin, il n'est rien que de moi vous ne deviez attendre ») cfr. LULLY, *Isis, tragédie en musique*, cit., III.1.

popolare considerato all'epoca come la *lira mendicorum*, nelle mani di un Mercure-musicista che dileggia il mestiere presentandosi in «vielleux».³² L'effetto parodico è intensificato dai riferimenti intertestuali se si pensa che Mercure-Pasquariel era colui che aveva rappresentato satiricamente l'opera ne *L'Opéra de Campagne*.

Il secondo procedimento che Dufresny mette in atto è la sostituzione-deformazione. Quando, nella terza scena, il Garçon de la noce invita i convitati alla festa cantando: «Accourez à la tasse, à la tasse», la didascalia che segue («à l'imitation de la chasse d'Isis») spiega la sostituzione parodica che trasforma «la chasse» d'Isis nella «tasse» di vino. Se la deformazione lessicale crea una comicità immediata, l'effetto parodico raddoppia quando si prende in considerazione il contrasto tra le due situazioni diametralmente opposte: nella tragedia, Syrinx fugge l'amore e corre alla caccia, mentre nella commedia, la sposa ha ceduto alla caccia e si prepara all'amore. L'antonimia tematica è ancor più forte se si pensa che questo passaggio era preceduto dal coro che cantava l'opposizione: «Aimons sans cesse / n'aimons jamais».³³

Emerge in questo modo il terzo procedimento parodico, ossia l'evocazione del testo fonte, che assume il ruolo di paratesto implicito, e che subisce un rovesciamento della situazione ipotestuale, provocando un effetto comico di grande efficacia:

L'Union des deux Opéras, 2-3

LA MARIEE

Faut-il qu'en vains discours, un si beau jour se passe?

LE GARÇON DE LA NOCE

Accourez à l'instant,
venez tous rendre hommage,
en bel argent comptant,
ou pièce de ménage,
venez faire étalage
d'un bel étain sonnant;
des poêlons et des marmites,
des chaudrons, des lèche-frites:
suivez-moi la pièce en main,
comblez tasse et bassin.

SCENE III

Tous les parents et gens de la noce avancent chacun le présent à la main.

LE GARÇON DE LA NOCE Accourez à la tasse, à la tasse.
(à l'imitation de la chasse d'Isis).

(Tous les parents courent, en disant) Courons à la tasse, à la tasse.

Isis, III.6

CHOEUR DE SILVAINS, SATYRES ET BERGERS

Aimons sans cesse.

choeur des nymphes

n'aimons jamais

pour vivre en paix.

SYRINX

Faut-il qu'en vain discours un si beau jour se passe?

Mes compagnes, courons dans le fond des forêts.

Voyons qui d'entre nous se sert mieux de ses traits.

Courons à la chasse.

DOUBLE CHOEURS

À la chasse! Courons à la chasse, à la chasse.

SYRINX, revenant sur le théâtre suivie de Pan.

Pourquoi me suivre de si près.

PAN

Pourquoi fuir qui vous aime?

SYRINX

Un amant m'embarrasse.

SYRINX ET LES CHOEURS derrière le théâtre.

Courons à la chasse, à la chasse.

³² È interessante notare che la *vielle*, nelle mani di Mercure-Pasquariel, appare nell'iconografia della commedia edita da Gherardi nel 1700. Sull'evoluzione sociale dell'uso della *vielle* vedi PAUL FUSTIER, *La Vielle à roue dans la musique baroque française, Instrument de musique, objet mythique, objet fantasmé?*, Paris, L'Harmattan, 2006.

³³ LULLY, *Isis, tragédie en musique*, cit., III.6.

Con la sovrapposizione della citazione deformata del verso di Quinault e le citazioni musicali di Lully, Dufresny crea degli inserti parodici che s'innestano perfettamente nei dialoghi parlati e che creano un'alternanza di prosa/verso e parola/musica. Si tratta dell'altra modalità usata dal drammaturgo per creare 'l'unione' *des deux Opéras*, ossia la combinazione di prosa e poesia, l'accostamento del dialogo, privilegio della Comédie-Française, e della musica, monopolio dell'Opera.

Il primo inserto arriva alla quarta scena, con l'entrata di Mercure che canta un verso pronunciato nel primo atto di *Isis* (sc. 5): «Jupiter descend ici-bas».³⁴ Si tratta di una citazione poetica e musicale inserita nel dialogo in prosa tra Mercure e gli sposi. La scena seguente riprende, trasfigurandoli, gli elementi strutturanti dell'ipotesto e sfrutta la combinazione di dialogo parlato e cantato per creare l'effetto comico: tra due strofe di versi di Quinault opportunamente deformati e accompagnati dalla musica di Lully, Dufresny inserisce un dialogo in prosa:

L'Union des deux Opéras, 5.2-8

JUPITER

Les armes que je tiens ne font aucune offense,
L'effort n'en est fatal qu'aux maris clairvoyants,
vous, commodés maris, vivez dans l'abondance,
fermez les yeux, soyez contents.

UN PAYSAN

Morguoy, Monsieur Jupiter, ça vous est bien aisé à dire, vous qui avez une Junon bien sage.

[...]

JUPITER

Je vais les rassurer... Monsieur le marié, au moins, n'allez pas vous imaginer que je sois venu ici-bas pour apporter du trouble dans votre petite famille. (*Il chante*)

[...]

Jupiter vient sur la terre (*Il montre le bois de cerf*)
pour planter l'arbre de la paix;
si sa racine est amère
c'est pour les cerveaux mal faits.

Isis, I.5

JUPITER

Les armes que je tiens protègent l'innocence.
l'effort n'en est fâcheux qu'à l'orgueil des titans.
vous qui suivez les lois,
vivez sous ma puissance,
toujours heureux, toujours contents.

[...]

Jupiter vient sur la terre
pour la combler de bienfaits,
il est armé du tonnerre
mais c'est pour donner la paix.

Lo stesso tipo di procedimento è utilizzato per la parodia della lite tra Jupiter e Junon dove, ancora una volta, Dufresny combina la prosa parlata e il verso cantato:

L'Union des deux Opéras, 5

JUPITER (*Chanté*)

Quoi, le cœur de Junon, quelque grand qu'il puisse être,
ne saurait triompher d'une injuste fureur.

JUNON (*Chanté*)

De la terre et du ciel Jupiter est le maître,
et Jupiter n'est pas le maître de son cœur.

JUPITER et JUNON (*Ensemble*)

Isis, V.3

JUPITER

Quoi! Le cœur de Junon quelque grand qu'il puisse être

ne saurait triompher d'une injuste fureur

JUNON

De la terre et du ciel Jupiter est le maître
et Jupiter n'est pas le maître de son cœur?

JUPITER

³⁴ DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras*, 4, 1. LULLY, *Isis, tragédie en musique*, cit., I.5.

Abandonnez votre vengeance,
j'abandonnerai mon amour.

JUPITER

C'est à vous de commencer.

JUNON

C'est à vous-même.

JUPITER

Je n'en ferai rien.

JUNON

Ni moi non plus.

JUPITER et JUNON (*Ensemble*)

Rendez-moi ma couronne/commode.

Je vous rends mon amour.

Eh bien! il faut que je commence
à me vaincre en ce jour.

JUNON

Vous m'apprendrez à me vaincre à mon tour.

JUPITER ET JUNON (*ensemble*)

JUPITER

Abandonnez votre vengeance,

Je vous rends mon amour.

JUNON

J'abandonnerai ma vengeance,

Rendez moi votre amour.

Drammaturgia parodica e modalità intertestuali

Sebbene l'opera fonte non sia interamente ripresa, *L'Union des deux Opéras* si avvicina alla forma della 'parodia drammatica': persiste, infatti, tra i due testi una connessione costante che Dufresny ottiene da una parte costruendo un parallelismo riconoscibile tra le due situazioni drammatiche e tra i loro personaggi e, dall'altra, con un'accurata rete di riferimenti intertestuali, verbali, musicali e visivi che assicurano un legame solido tra la commedia e il suo ipotesto. Come nella microstruttura, è possibile reperire nella macrostruttura il paradigma triangolare dei procedimenti parodici fondato sull'uso della citazione ricontestualizzata, della sostituzione deformata e dell'evocazione con rovesciamento.

Per esempio il nodo drammatico di *Isis*, opportunatamente ridotto ai minimi termini, è in pratica citato e ricontestualizzato nell'ambiente rustico della commedia: in *Isis*, infatti, Jupiter, innamorato della ninfa Io, tenta di sottrarla al suo amante Hiérax con la complicità di Mercure, ma l'intervento di Junon gli impedisce di portare a termine i suoi piani. Nel trasferire il mondo mitologico popolato da dèi e ninfe, nell'universo quotidiano del villaggio, Dufresny sfrutta il potenziale comico dei personaggi e delle loro relazioni mettendo in pratica la seconda modalità parodica: la sostituzione deformata. Se in entrambi gli intrecci, Jupiter è il soggetto, Junon l'oppositore e Mercure l'aiutante, nella commedia, la coppia Hiérax/Io è sostituita dagli sposi di campagna. Al disperato Hiérax si sostituisce uno sposo che tiene scaltramente stretta la sua sposa per impedire il rapimento, come lo precisa la didascalia della quarta scena: «Jupiter veut tirer la mariée d'entre les bras du mari, qui la tient embrassée» e Mercure «(*qui voit que Jupiter ne saurait la tirer, dit*) Ce coquin-là a de bonnes serres!»,³⁵ mentre la pudica e innocente Io si trasfigura in una sposina che, pronta a soddisfare il desiderio della divinità, ordina allo sposo: «Ah! Va, va, laisse venir Jupiter» e che, interrogata sulla questione del tradimento coniugale risponde cantando allegramente: «Point de

³⁵ DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras*, 6.1.

défiance ridicule, / Et de la liberté tout mon saoul / On voit rarement choper la mule, / Quand elle a la bride sur le cou». ³⁶

Mentre conserva identico il sistema di relazioni tra i personaggi, Dufresny marca la frontiera sottile tra il mondo degli dèi e il mondo degli uomini e, allo stesso tempo, introduce spunti satirici sul rapporto tra due dimensioni sociali. Grazie alla modalità dell'evocazione con rovesciamento, le figure delle tre divinità, Jupiter/Mercure/Junon, subiscono un rovesciamento parodico delle loro rispettive immagini mitologiche che mira a fragilizzare la separazione tra i due mondi.

Jupiter, preceduto dalla sua fama di seduttore, è connotato con una terminologia derisoria che intensifica la caricatura di una divinità che usa la menzogna e il sotterfugio per ottenere i suoi fini: «Raillerie à part», afferma scaltramente il dio dell'Olimpo, «n'ayez pas peur de moi aujourd'hui, il n'y a point de friponnerie en mon fait. Quand je veux jupiteriser quelque mortelle, je ne viens pas dans mon équipage ordinaire». ³⁷ Rinforzato dai sostantivi «fredaines» et «friponneries», il nuovo verbo «jupiteriser» identifica burlescamente il personaggio di Jupiter come un mascalzone per antonomasia.

Junon è rappresentata nelle vesti parodiche di una nobile aristocratica. Nell'incisione di Ertinger ³⁸ che accompagna la commedia, infatti, il personaggio, interpretato da Pierrot, porta una *fontange*, ossia un'acconciatura femminile molto di moda a corte fatta di un intreccio di boccoli, pizzi e nastri diventata simbolo dell'alta aristocrazia: Pierrot-Junon, travestito in donna di corte che, con la gonna rialzata fino alle ginocchia cavalca poco graziosamente un tacchino, offre un'immagine sottilmente satirica della classe sociale alla quale sembra appartenere. Con l'entrata di Junon, la coppia divina si esibisce in una volgare lite domestica. Il registro familiare usato da «Jupin» e la sua «poulette» contribuisce efficacemente all'abbassamento parodico.

La battuta di Mercure, che si presenta come «valet de chambre» di Jupiter, rinforza lo spostamento del rapporto tra le divinità dell'Olimpo alla logica gerarchica della corte francese. La caricatura del mondo degli dèi veicola un'allusione satirica dell'aristocrazia e del suo rapporto con la borghesia: «quand les dieux et les grands seigneurs visitent un bourgeois, gare la bourgeoise». ³⁹

³⁶ DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras*, 8.11.

³⁷ Ivi, 5.8.

³⁸ Disegno e incisione su rame di Franz Ertinger (Colmar, 1640-1710), mm. 134x76 in *Le Théâtre Italien de Gherardi*, cit., vol. IV, inserita tra le pagine 80 e 81.

³⁹ DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras*, 4.2.

Costantemente attento a conservare una connessione con il testo fonte, Dufresny inserisce nella sua commedia una densa rete di riferimenti all'ipotesto che riecheggiano efficacemente nella memoria dello spettatore. Ad esempio, la nube menzionata da Junon quando accusa il suo consorte di averle offuscato la vista («Vous m'avez bridé le nez d'un nuage»)⁴⁰ ricorda l'espedito, escogitato da Jupiter e ribadito più volte nel primo atto d'*Isis*.⁴¹ Il riferimento alla nube è doppiamente interessante se si pensa all'uso spettacolare nella *tragédie* di Lully in cui essa non è solo menzionata, ma rappresentata per una delle entrate trionfali di Junon (I.5). Nella commedia, il sontuoso carro di pavoni di Junon è sostituito da un comico «poulet d'Inde», ossia un tacchino: l'animale burlesco e familiare, che figura nell'incisione di Ertinger, rappresenta certo una sostituzione degradata del carro originale, tuttavia è anche la deformazione di una macchina concepita per suscitare l'ammirazione: in una certa misura, può suggerire una parodia delle macchinerie stesse usate dall'opera e eccessivamente abusate soprattutto in *Isis*, dove si contano più di dieci discese dal cielo. Altro riferimento meno palese, il «bois de cerf», ossia le corna di cervo con le quali Jupiter si presenta ai mortali, nella quarta scena della commedia, resta tematicamente legato all'ipotesto. Certo, si tratta di un simbolo evidente del tradimento coniugale e funziona come un espedito comico. Tuttavia, quest'oggetto intrattiene un legame, pur sottile, con la scena precedente, dove si canta «à la tasse», si suona «à la chasse, à la chasse» e si pensa allo stesso tempo alla caccia di Io, ma anche a quella di Jupiter. Un ultimo esempio può essere l'espedito con il quale Jupiter decide di rapire la sposa: Mercure «*souffle son pavot, et tous tombent endormis*». La situazione evoca in maniera evidente l'ipotesto dove Mercure, inviato da Jupiter per rapire Io, tenuta prigioniera da Argus, fa allestire lo spettacolo di Pan e Syrinx per distrarre il suo avversario e, travestito da pastore, addormenta Argus toccandolo con il suo bastone.⁴²

In definitiva, giocando sulle modalità della degradazione e dell'abbassamento, sfruttando una fine rete intertestuale a più livelli dalla parola all'oggetto scenico, combinando, con una mistione drammatico-musicale, musiche originali, versi della tragedia lirica e citazioni musicali erudite, Dufresny concepisce la composizione parodica della sua commedia attaccando l'opera di Lully in tutta la sua complessità. *L'Union des deux Opéras* si presenta, in

⁴⁰ DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras*, 7.1.

⁴¹ «C'est pour tromper Junon et ses regards jaloux / Qu'un nuage vous environne», spiega Jupiter a Io, mentre poco dopo, Junon informa Iris: «Jupiter dans ces lieux m'a donné de l'ombrage, / J'ai traversé les airs, j'ai percé le nuage / Qu'il opposait à mes regards». Cfr. LULLY, *Isis, tragédie en musique*, cit., II.2-5.

⁴² La situazione presenta delle analogie evidenti con il testo fonte, anche se l'inganno ordito da Mercure è più complesso. Inviato da Jupiter per rapire Io, tenuta prigioniera da Argus per ordine di Junon, Mercure fa allestire lo spettacolo di Pan e Syrinx per distrarre il suo avversario e quando «*Argus commence à s'assoupir, Mercure déguisé en berger s'approche de lui, et achève de l'endormir en la touchant de son caducée*» (ivi, III.4).

primo luogo, come una parodia di *Isis*.⁴³ Una parodia che potremmo considerare quasi ‘drammatica’ in virtù della sapiente rete di connessioni con l’ipotesto e malgrado l’operazione di sintesi che il suo autore compie. Tuttavia se si osserva che *Isis*, un’opera senza una vera forza drammatica, senza unità d’azione, dai toni leggeri e quasi comici, rappresenta una delle più seducenti creazioni di Lully, chiamata appunto *L’Opéra des musiciens*, la parodia di Dufresny acquista una doppia valenza. Nessuna delle creazioni di Quinault aveva permesso un tale spiegamento di situazioni spettacolari: palazzi, giardini, grotte, paesaggi esotici, inferno, cielo, terra, fiumi, scene di caccia, di amore, scene mitologiche, discese spettacolari, teatro nel teatro, e inoltre la musica contiene alcune delle più belle composizioni di Lully. *L’Opéra des musiciens* rappresenta per antonomasia lo straordinario e traboccante virtuosismo di un genere.

In *L’Union des deux Opéras*, attraverso il sottile gioco di connessione e degradazione, Dufresny costruisce la trama di una parodia d’opera che ha come primo ‘bersaglio’ la musica e, in maniera più generale, l’opera stessa in quanto oggetto spettacolare, nella sua magnificenza indefinibile, come Dufresny sottolinea ironicamente in *L’Opéra de Campagne* e nei suoi *Amusements*.

Tuttavia, questa commedia sembra esser ancor più una proposta: il tentativo di sintesi annunciato nel titolo si sviluppa in un’azione unica che unisce il comico e il tragico, il serio e il giocoso, l’erudito e il popolare. Essa combina la prosa e i versi, la musica e la parola, la danza e le macchinerie: è un’azione intrecciata in una cornice musicale eterogenea, ma simmetrica, e concepita in una struttura regolare che si svolge in un solo giorno e in un solo luogo. In questa prospettiva, *L’Union des deux Opéras* si può considerare come la brillante proposta di una forma spettacolare ibrida che si avvale dell’unione non solo di due opere, ma di due generi e di due modalità di rappresentazione per generare, di fatto, un nuovo prodotto teatrale: l’*opéra comique*.

⁴³ Sulle pratiche della parodia d’opera in Francia si veda in particolare PAULINE BEAUCÉ - FRANÇOISE RUBELLIN (dirs.), *Parodier l’opéra. Pratiques, formes et enjeux*, Nantes, Édition espace 34, 2015.

Riassunto della commedia

Nel Prologo (scena prima), due personaggi allegorici, l'Opéra de Village e l'Opéra de Campagne, si contendono la superiorità artistica e il diritto di rappresentare una nuova commedia, mentre Arlequin cerca di arbitrare la disputa invitando i due alla collaborazione.

La commedia si apre, dalla seconda scena in poi, con i festeggiamenti paesani di nozze con musica e danze. Alla scena 4, Mercure (Pasquariel) annuncia l'entrata di Jupiter (Arlequin) che giunge con l'intenzione di rapire la sposa. Dopo aver rassicurato lo sposo, Jupiter approfitta delle danze per ordinare a Mercure di far cadere tutti gli invitati in un magico sonno. Ma proprio mentre Jupiter sta tentando di sottrarre la sposa alla stretta dello sposo, Junon (Pierrot) fa la sua entrata dal cielo (scena 7). Segue una disputa familiare tra i due coniugi divini che finisce con la rinuncia di Jupiter a portare a termine il rapimento. La commedia si chiude sulle festività con una canzone accompagnata dalle danze.

Nota al testo

La presente edizione fa riferimento alla versione pubblicata ne:

Le / Theatre / Italien / de / Gherardi, / ou / Le Recueil General / de toutes les Comedies & Scenes Françoises jouées par les Comédiens Italiens du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au Service. / Enrichi d'Estampes en Taille-douce à la tête de chaque Comedie, à la fin de laquelle tous les Airs qu'on y a chantez se trouvent gravez notez avec leur Basse-continue chiffrée. / A Paris, / chez Jean-Baptiste Cusson et Pierre Witte, rue S. Jacques, au nom de Jésus. / M. DCC. / Avec Privilège du Roy, vol. IV, pp. 79-96.

Frontespizio:

L'UNION / DES DEUX OPERA / COMEDIE EN UN ACTE. / Mise au Théâtre par Monsieur du F*** / et représentée pour la première fois par / les Comédiens Italiens du Roy, dans / leur Hostel de Bourgogne, le seizième / Aoust 1692.

La lista dei personaggi (Acteurs) segue la pagina del frontespizio, p. 80.

Incisione:

Disegno e incisione su rame di Franz Ertinger (Colmar, 1640-1710), mm. 134x76. L'illustrazione appare inserita, senza numero di pagina, tra la lista dei personaggi e la commedia vera e propria che inizia a p. 81. L'incisione illustra la didascalia della settima scena: «*Junon descend du ciel sur un poulet d'Inde*». Lo scenario, tipico della locanda, rappresenta suppellettili da cucina ordinati sopra e intorno al grosso focolare. Quattro candelabri sospesi illuminano la scena.

In alto, il centro è occupato da Junon a cavallo di un piccolo volatile dalle ali spiegate, ossia un tacchino, mentre la gonna rialzata lascia vedere gli stivali con gli speroni. Con la mano destra la dea tiene l'animale, mentre con la sinistra fa un misurato gesto di minaccia con l'indice. Il personaggio di Junon, interpretato da Pierrot, porta una *fontange*, ossia un'acconciatura femminile molto di moda a corte fatta di un intreccio di boccoli, pizzi e nastri, lanciata dalla duchessa di Fontange, amante del re Luigi XIV e diventata simbolo dell'alta aristocrazia: Pierrot-Junon è travestito in donna di corte⁴⁴.

È la presenza della dea che attira l'attenzione dei personaggi ritratti in basso: nove sul proscenio e due sul fondo a destra. Si tratta degli invitati alle nozze, in abiti tipici paesani: le donne con la cuffietta tenuta dal nastrino delle nozze, bustino e grembiule davanti alle gonne; gli uomini con *culotte*, giacca e cappello con il solito nastro nuziale. In primo piano a

⁴⁴ Costume e acconciatura sono gli stessi di Marinette, come si può dedurre dall'osservazione di altre incisioni della raccolta, in particolare in quella di *Attendez-y moi sous l'orme*, in *Le Théâtre Italien de Gherardi*, cit., vol. 5, p. 512, dove appunto si vede la stessa attrice con lo stesso costume (le stesse maniche svasate con lo stesso profilo intorno al braccio, la stessa scollatura e la stessa *coiffure* sole varianti: il bustino leggermente più decorato e la presenza di una collana di perle) mentre la didascalia precisa «*Jaqueline*», ossia Marinette.

sinistra è ritratta una coppia di paesani: la donna con l'indice puntato verso l'alto suggerisce all'uomo di profilo di guardare in quella direzione. A destra, Mercure appare nel costume di Pasquariel con le simboliche ali ai piedi e sul cappello, mentre sotto il braccio si distingue appena la viella. Al centro, con la maschera nera e il costume tipico, Arlequin-Jupiter, (l'unico con una didascalia: «Arl. Juppiter»), porta in testa la corona del dio dell'Olimpo. Con la mano destra tiene le corna di cervo, mentre il gesto della mano sinistra, aperta accanto al viso, traduce chiaramente i sentimenti del marito scoperto dalla moglie. La figura plastica del personaggio ritratto ricorda senza dubbio la celebre incisione che ritrae Evaristo Gherardi⁴⁵. L'estensione della schiena in arco, la posizione dei piedi sulla mezza punta e in quarta posizione dietro, secondo le regole della danza, lo slancio in avanti conferiscono al personaggio movimento e grazia. Tra Arlequin e Pasquariel si trova la sposa che avverte Jupiter dell'arrivo della sua consorte: con una mano tocca Arlechin-Jupiter e con l'altra indica verso l'alto; dietro di lei, nell'ombra si scorgono appena lo sposo e altre tre figure. Sullo sfondo, due personaggi mostrano la sorpresa con il gesto di apertura delle braccia e delle mani che restano misuratamente all'altezza del viso secondo le regole della retorica gestuale dell'epoca.

Musiche:

Non ci sono spartiti musicali per le arie cantate e danzate presenti nella commedia (in tutto si contano dieci inserti musicali). La prima e l'ultima aria sono *airs à boire*, mentre tutte le altre sono tratte dalla *tragédie en musique* di Lully, *Isis*.

Criteri di trascrizione:

Si rispettano le scelte di modernizzazione specificate nell'introduzione generale,⁴⁶ tuttavia si preservano le deformazioni linguistiche derivate dalla ricerca di una traduzione ortografica del gergo paesano.

⁴⁵ BERNARD PICART, *Evariste Gherardi faisant le personnage l'Arlequin*, incisione di rame, (mm 273x192) Parigi, Biblioteca nazionale, Département des Estampes.

⁴⁶ COMPARINI - DE LUCA, «*Le Théâtre Italien* di Evaristo Gherardi», cit.

L'Union des deux Opéras

Comédie en un acte

Mise au Théâtre par Monsieur du F*** [Charles-Rivière Dufresny] et représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roi, dans leur Hôtel de Bourgogne, le seizième août 1692.

Acteurs

L'OPERA de Village, *Mezzetin*.

L'OPERA de Campagne, *Octave*.

ARLEQUIN

MERCURE, *Pasquariel*.

JUPITER, *Arlequin*.

JUNON, *Pierrot*.

LE MARIE, *Octave*.

LA MARIEE, *Colombine*.

UN GARÇON de la noce.

Plusieurs garçons.

La Scène est dans un village.

Ce qui donna lieu à cette petite pièce fut *L'Opéra de Village*, que Messieurs les Comédiens Français donnèrent quelques temps après *L'Opéra de Campagne* des Italiens.

L'Union des deux Opéras

Scène I

L'Opéra de Village, l'Opéra de Campagne, Arlequin.

L'OPERA

DE VILLAGE (*À Arlequin*) N'avez-vous point vu l'afficheur? C'est que je suis, révérence parler, l'Opéra de Village, et je voudrais bien qu'on me boutât en rang d'oignon avec l'Opéra de Ville et l'Opéra de Campagne.

ARLEQUIN

Parbleu, voici l'aventure des Opéras; il ne manque plus ici que l'Opéra de la Foire.

L'OPERA

DE VILLAGE Dame, c'est que j'ai opéré un tantet d'opération de musique, pour divertir le mariage de cians.

ARLEQUIN

Mais c'est l'Opéra de Campagne qui a fait le mariage. Il est juste...

5

L'OPERA

DE VILLAGE Ce sont des drôles de corps que ces Opéras! Ils ont plus tôt fagoté trois mariages, qu'un notaire n'en a écrit la moitié d'un.

L'OPERA

DE CAMPAGNE Monsieur l'Opéra de Village, prenez la peine de dénicher; vous n'avez qu'à faire où je suis. Et si vous ne sortez d'ici, par la mort...

L'OPERA

DE VILLAGE Tatigué!

ARLEQUIN

Eh, Messieurs, songez que vous êtes frères. (*montrant l'Opéra de Campagne*) À la vérité, il est votre aîné, et il a le pas devant vous.

L'OPERA

DE VILLAGE Oui? Ne quient-il qu'à venir le premier, pour avoir la crème de la nouveauté?

10

L'OPERA

DE CAMPAGNE C'est vous qui avez pris mon nom et mon enseigne, pour attirer les chalands.

L'OPERA

DE VILLAGE Si j'ons du monde à notre atelier, notre opéra le mérite bien.

L'OPERA

DE CAMPAGNE Oui vraiment! C'est quelque chose de beau qu'un opéra sans intrigue?

- L'OPERA
DE VILLAGE Comment, morgué? Enlever une fille toute brandie dans une charrette de cuir, n'appellez-vous pas cela de l'intrigue?
- L'OPERA
DE CAMPAGNE Pour moi je trouve qu'il n'y a point d'action dans votre pièce.
- 15 ARLEQUIN Comment donc? Y a-t-il action plus violente que celle de la dame? Mais quand il y aurait quelques petits défauts dans l'Opéra de Village, il faudrait les pardonner en faveur des bons mots dont il est rempli. On ne peut pas nier qu'ils n'emportent la pièce, et tous les vôtres ne valent pas *buriau de musique*.
- L'OPERA
DE VILLAGE Assurément.
- ARLEQUIN Encore un joli endroit, c'est le petit ricochet des syllabes par Echo! *Attendez... ha... la... ga... flec...*
- L'OPERA
DE VILLAGE Tout franc, votre opéra serait bien mieux sans Jeannot, Prenelle, Thérèse, Pierrot, et vos chansons d'*Armide*.
- ARLEQUIN Et Arlequin est donc un 0 en chiffre? Vous faites bien l'entendu, à cause que votre figure de magister fait rire! Il est vrai que vos habits sont plaisants; mais un aveugle se divertirait très mal à votre opéra.
- 20 L'OPERA
DE VILLAGE Et un sourd n'aurait guère de plaisir au vôtre; car il n'y a pas le mot pour rire dans vos machines.
- ARLEQUIN Messieurs, je ne vous conseille point de pousser plus loin votre critique; car si vous vous mettez sur le pied de dire pis que pendre l'un de l'autre, le public vous croira tous les deux sur votre parole.
- L'OPERA
DE CAMPAGNE C'est bien à toi à faire comparaison avec un vassal du grand Opéra!
- L'OPERA
DE VILLAGE Toi, tu n'es qu'un opéra de balle.
- L'OPERA
DE CAMPAGNE Quoi? Tu as l'effronterie?...
- 25 ARLEQUIN Eh, Messieurs!
- L'OPERA
DE VILLAGE Oh, parsanguoy, j'en veux découdre.

ARLEQUIN Ah! Le petit mutin d'Opéra! On me l'avait bien dit qu'il était tout plein de Renaud. Ça, je veux vous faire boire ensemble; et si vous voulez travailler de concert à notre divertissement, nous ferons un pot-pourri de votre délabrement héroïque, et de votre comique de village.

L'OPERA

DE CAMPAGNE Moi, marier mon cothurne avec des sabots!

L'OPERA

DE VILLAGE Eh, je nous passerons bian de votre musique de louage. Une fois, j'en avons de notre cru. J'ons le pu biau brin d'homme qui fait le bourdon. Si j'avions un aussi grand brin de femme, pour faire la symétrie, ce serait le pu biau duo: mais faut se sarvir de ce qu'on a. En tout cas, je boutrons au bout de notre opéra un petit compliment d'excuse en musique, et ça quiendra lieu de biauté.

30 ARLEQUIN Eh, on sait bien que vous feriez de plus belles choses, si vous aviez la liberté de vous servir de l'Opéra de Paris.

L'OPERA

DE VILLAGE Oh, je nous gaussons de cette libarté-là.

ARLEQUIN

On sait bien que pour cabrioler de la langue et fredonner des pieds, pour carillonner des bras, et faire le saut de crapaud, il ne faut demander congé à personne. Ça, une vingtaine de pistoles que l'on vous donnera feront finir vos petits différends, et nous ferons l'union des deux Opéras. Qu'est-ce que c'est que votre divertissement, à vous?

L'OPERA

DE VILLAGE Pargué, c'est une noce à la mode de notre village, et Monsieur le Bailly m'a donné parmission d'ajouter tout ça dans la salle. Il n'y a qu'à ouvrir les volets.

Scène II

On voit une chambre où il y a quantité d'ustensiles de cuisine, plusieurs paysans et paysannes qui s'occupent à diverses choses. Le marié assis sur un tonneau, et un verre à la main. La mariée assise sur une huche. Les violons jouent un air fort plaisant, sur lequel un berger après avoir dansé, chante.

Je suis la fleur des garçons du village
j'ai bonne mine et le cœur biau:
ça me quien lieu de veigne et d'héritage,
avec l'amiquié d'Isabiau.
Mais quand on veut se bouter en ménage,
faut faire un fonds pour l'aloyau.

- LA MARIEE (*Chante sur le même air*)
À mon Colas j'apporte en mariage
ma huche vuide et mon trousseau.
- LE MARIE J'ai pour tout bien mes deux bras en partage,
mon verre vuide et mon tonniau.
- LE GARÇON
DE LA NOCE Ho quand on veut se bouter en ménage,
faut faire un fonds pour l'aloyau.
- 5 LA MARIEE Faut-il qu'en vains discours, un si beau jour se passe?

LE GARÇON
DE LA NOCE Accourez à l'instant,
venez tous rendre hommage,
en bel argent comptant,
ou pièces de ménage,
venez faire étalage
d'un bel étain sonnante;
des poêlons et des marmites,
des chaudrons, des lèche-frites:
suivez-moi la pièce en main,
comblez tasse et bassin.

Scène III

Tous les parents et gens de la noce avancent chacun le présent à la main.

LE GARÇON
DE LA NOCE Accourez à la tasse, à la tasse. (*à l'imitation de la chasse d'Isis*)

(*Tous les parents courent, en disant*)
Courons à la tasse, à la tasse. (*après que les présents sont faits, on joue l'air des Trembleurs sur une vielle*)

Scène IV

MERCURE (*Entre en vieillesse*) Je suis Mercure; je vous annonce que le maître des dieux va venir tout exprès du ciel, pour vous faire un présent de noce.

(*il chante*) Jupiter descend ici-bas...

LE MARIE Je respecte fort Jupiter: mais il me ferait plaisir de ne point prendre la peine de descendre ici-bas; car quand les dieux et les grands seigneurs visitent un bourgeois, gare la bourgeoise.

LA MARIEE Ah! va, va, laisse venir Jupiter.

MERCURE Je vous dis, que c'est pour vous faire un présent de noce que Jupiter descend ici-bas. Mais le voilà.

Scène V

Jupiter descend, tenant à la main un bois de cerf.

MERCURE Il tient son présent à la main.

JUPITER (*Chante*) Les armes que je tiens ne font aucune offense,
l'effort n'en est fatal qu'aux maris clairvoyants,
vous, commodes maris, vivez dans l'abondance,
fermez les yeux, soyez contents.

UN PAYSAN Morguoy, Monsieur Jupiter, ça vous est bien aisé à dire, vous qui avez une Junon bien sage.

JUPITER Le destin m'a dit qu'elle le serait toujours: mais c'est presque la seule de ma famille dont il m'ait répondu.

5 MERCURE (*À Jupiter bas*) Au moins, je vous avertis que vous avez ici la réputation d'un mauvais garnement, on se défie de vous.

JUPITER Est-ce que tu leur as dit quelques-unes de mes fredaines?

MERCURE Non, c'est qu'ils ont lu les poètes.

JUPITER Je vais les rassurer... Monsieur le marié, au moins, n'allez pas vous imaginer que je sois venu ici-bas pour apporter du trouble dans votre petite famille.

(*il chante*) Jupiter vient sur la terre (*il montre le bois de cerf*)
pour planter l'arbre de la paix;
si sa racine est amère
c'est pour les cerveaux mal faits.

Raillerie à part, n'ayez pas peur de moi aujourd'hui, il n'y a point de friponnerie en mon fait. Quand je veux jupiteriser quelque mortelle, je ne viens pas dans mon équipage ordinaire, j'ai soin de me déguiser en taureau ou en cygne; et quand je veux réussir à coup sûr, je me change en pluie d'or.

LE MARIE Donnez-moi donc votre parole que vous serez sage.

10 JUPITER Je jure...

LA MARIEE Oh, ne jurez point, je n'aime point à entendre jurer.

- UN PAYSAN Allons Colas, puisque Jupiter veut bien être des nôtres, baille-lui la livrée de la noce, qu'il la boute à son chapeau.
- MERCURE Tout beau, c'est moi qui suis le doyen des valets de chambre, et j'en fais tous les offices.
- JUPITER (*Bas à Mercure*) Il faut endormir tous ces manants-là, afin que j'enlève la mariée. Voilà ma tabatière, elle est pleine de poudre de pavot, tu n'as qu'à souffler, hem, hem. Alors les enfants, dansons tant qu'à des noces. (*on danse*)

Scène VI

Mercury souffle son pavot, et tous tombent endormis. Jupiter veut tirer la mariée d'entre les bras du mari, qui la tient embrassée.

- MERCURE (*Qui voit que Jupiter ne saurait la tirer, dit*) Ce coquin-là a de bonnes serres! Changez-le en oiseau de proie.
- JUPITER Ah, point, point, j'aime mieux le changer en coucou.
- MERCURE Ah, nous sommes perdus! Voilà votre diablesse de femme.

Scène VII

- 1 JUNON (*Descend du ciel sur un poulet d'Inde*) Ah! ah! Jupin, c'était donc pour m'empêcher de voir vos fredaines que vous m'avez tantôt bridé le nez d'un nuage? Eh, le vieux rusé! N'avez-vous point de honte à votre âge, après deux ou trois mille ans de mariage, de vous amuser à débaucher de petites filles? Vous n'avez pas fermé l'œil de toute la nuit: mais hélas! ce n'était pas pour moi que vous vieilliez. J'ai eu beau vous pousser du coude, vous faisiez semblant de ronfler. Scélérat, c'était donc pour ce bel oiseau (*se tournant vers la mariée*) que vous avez déniché si matin? Oh, voilà la dernière fois que j'y serai attrapée, et je veux qu'Iris m'apporte tous les jours, sous mon chevet, la clef de la porte.
- JUPITER J'ai tort, ma femme, j'ai tort; mais je suis sûr que vous me pardonnerez. Vous êtes si bonne déesse.
- JUNON Vous avez beau faire le chien couchant et le benêt, je vous ferai faire dès aujourd'hui une mercuriale par le destin.
- JUPITER Eh, ma poulette, je t'aimerai tant, je serai demain toute la journée avec toi; nous nous irons coucher de bonne heure.
- (*il chante*) Enfin, il n'est rien que de moi vous ne deviez attendre.

- 5 JUNON Ces promesses-là m'attendrissent.
- JUPITER Accordez-moi donc une petite grâce.
- JUNON Eh bien, quoi?
- JUPITER Laissez-moi seulement une demi-heure avec cette petite mariée-là, cela ne vous fera pas grand tort; car nous qui sommes immortels nous aurons tout le temps d'être ensemble. Après tout, si nous étions obligés de nous en tenir à l'amour domestique, les hommes seraient plus heureux que nous.
- JUNON Merci de ma vie, ç'en est trop, joindre la raillerie à l'infidélité. (*Jupiter et Junon se tignonnent. La coiffure de Junon demeure entre les mains de Jupiter, et la couronne de Jupiter entre les mains de Junon*)
- 10 JUPITER Enragée!
- JUNON Infidèle, je me vengerai bien d'une autre manière.
- JUPITER (*Chante*) Quoi, le cœur de Junon, quelque grand qu'il puisse être, Ne saurait triompher d'une injuste fureur.
- JUNON (*Chante*) De la terre et du ciel Jupiter est le maître, Et Jupiter n'est pas le maître de son cœur.
- JUPITER
 et JUNON (*Ensemble*) Abandonnez votre vengeance, J'abandonnerai mon amour.
- 15 JUPITER C'est à vous de commencer.
- JUNON C'est à vous-même.
- JUPITER Je n'en ferai rien.
- JUNON Ni moi non plus.
- JUPITER
 et JUNON (*Ensemble*) Rendez-moi ma couronne/commode. Je vous rends mon amour.
- 20 JUPITER Pour vous montrer que c'est de bonne foi que j'agis avec vous, je vais réveiller tous les gens de la noce, et effacer de leur mémoire qu'ils ont dormi, afin qu'il ne reste aucune idée de mon infidélité. Allons, réveillez-vous.

Scène VIII

Les violons jouent un air sur lequel on danse en rond, et on chante ce qui suit.

- UN DES
PAYSANS (*Chante*) Mathurin mon compère,
 toi qui as tant vécu,
 dis-moi comme il faut faire,
 pour n'être point cocu?
- MATHURIN Faut se marier à mon âge,
 prendre femme à quatre-vingts ans.
 Si l'on est sujet au cocuage,
 du moins l'on n'est pas cocu longtemps.
- JUPITER Vive le conseil d'un homme sage,
 s'il ne venait point à contretemps!
- UN AUTRE
PAYSAN Dis-moi père Pancrasse,
 toi qui sais du latin,
 que faut-il que je fasse,
 pour fuir à ce destin?
- 5 PANCRASSE Ne crains point les langues médisantes,
 passe souvent la main sur ton front;
 ne t'afflige point que tu n'y sentes,
 un bouquet de bois d'un pied de long.
- JUPITER La mèche prend feu, quand on l'évente,
 c'est le seul éclat qui fait l'affront.
- UN AUTRE
PAYSAN Et le cousin Pompette,
 qu'est si bon maréchal,
 n'a-t-il point de recette
 pour un si commun mal?
- LE MARECHAL Pargué, ma science est toujours prête,
 à déclouer le pied d'un roussin:
 mais quand l'enclouure est à la tête,
 je n'en sais pas plus qu'un médecin.
- JUPITER Quand on est bien las de porter sa crête,
 il la faut donner à son voisin.
- 10 LE MARIE Que dit notre épousée,
 à tous ces biaux propos?
 Vous qui êtes si rusée
 chantez-nous-en deux mots?

LA MARIEE Point de défiance ridicule,
et de la liberté tout mon saoul.
On voit rarement choper la mule,
quand elle a la bride sur le cou.

JUPITER Le plus sage avale la pilule,
celui qui la mâche est le plus fou.

Fin de L'Union des deux Opéras.

Apparato

Prima della pubblicazione nell'edizione de *Le Théâtre Italien de Gherardi* del 1700, *L'Union des deux Opéras* appare in:

A) *SUITE / DU THEATRE ITALIEN. / ou / Nouveau Recueil / DE PLUSIEURS COMEDIES / Françaises, qui ont été jouées sur / le Theatre Italien de l'Hôtel / de Bourgogne*, [s. l.], 1697, pp. 1-18. [BnF Tolbiac, YF 5874]

B) *SUPLEMENT / DU / THEATRE / ITALIEN, / ou / NOUVEAU RECUEIL / DES / COMEDIES ET SCENES / FRANCOISES / Qui ont été jouées sur le Theatre Italien par les Come- / diens du Roi de l'Hôtel de Bourgogne à Paris. / TOME TROISIEME. / Suivant la Copie de Paris, A AMSTERDAM, / chez ADRIAN BAAKMAN, Dans le / Beurs straat, près le Dim à la Ville / d'Amsterdam*. 1697. [BnF Tolbiac, M-23249 (3)]

Le varianti minime apportate da Gherardi rispetto alle due edizioni a stampa precedenti mostrano soprattutto la volontà dell'autore di adattare la commedia alla lettura. Si osserva come le didascalie iniziali esplicitano il contesto di questa rappresentazione che rimane invece implicito nelle altre due pubblicazioni; l'uso del corsivo permette all'autore di rendere visibili le citazioni delle altre due commedie; piccole variazioni, per esempio da «divertir» a «divartir» o da «bien» a «bian» mostrano la cura dell'autore nel tradurre graficamente la pronuncia paesana del personaggio; si nota infine una maggiore attenzione per i segni di punteggiatura: a loro è affidato il compito di tradurre al lettore l'espressività dell'orale.

Supplément du Théâtre Italien

Questo terzo volume che completa la pubblicazione del 1697 contiene otto commedie, in gran parte parodie e tutte con arie musicali: *Arlequin Misanthrope* con un *Avvertissement au Lecteur*, *L'Union des deux Opéras*, *Le retour de la Foire de Bezou*, *La Naissance d'Adamis*, *La Fontaine de Sapience*, *La Fausse Coquette*, *Pasquin et Marforio*, *Arlequin Roland furieux*. Contrariamente alla versione del 1700, non appare la menzione sull'occasione della rappresentazione, mentre la lista dei personaggi non è seguita dal nome degli interpreti. Il volume non contiene incisioni. A parte le minime variazioni concernenti l'uso di maiuscole o banali errori ortografici, si osservano soprattutto cambiamenti che riguardano l'uso della punteggiatura. Esse sono indicate al numero di scena e di battuta (precede *Supplément* 1697, segue *Le Théâtre Italien de Gherardi* 1700).

L'UNION/ des deux / OPERA, Comedie Nouvelle / Jouée par la Troupe des Comediens / du Roy à Paris sur le / THEATRE ITALIEN. / [fregio] A Amsterdam, / Chez ADRIAN BRAAKMAN, Marchand / Libraire, dans le Beurs-straat, près le / Dam, à l'Enseigne de la Ville d'Am- / sterdam, 1697.

omittit della menzione sulla data della rappresentazione, del nome degli interpreti, della nota sul contesto della rappresentazione.

Scena I

1.3: divertir] divartir ; le mariage de cians] des cians

1.5: Ce sont des drôles de corps, que ces Opéra,] Ce sont des drôles de corps que ces Opéra!

1.6: par la mort.] par la mort...

1.7: Tatigué.] Tatiguié!

1.8: *omittit* della didascalia (*montrant l'Opéra de Campagne*)

1.9: Oui, ne quient-t'il qu'à venir le premier pour avoir la crème de la nouveauté.] Oui? Ne quient-il qu'à venir le premier, pour avoir la crème de la nouveauté?

1.12: Oui vraiment, c'est quelque chose de beau qu'un opéra sans intrigue.] Oui vraiment! C'est quelque chose de beau qu'un opéra sans intrigue?

1.13: Comment morgué,] Comment, morgué?

1.15: Comment donc y a-t-il action plus violente que celle de la Dame:] Comment donc? Y a-t-il action plus violente que celle de la Dame? ; qu'ils emportent la pièce] qu'ils n'emportent la pièce ; buriau de musique] *buriau de Musique*

1.17: Attendez...] *Attendez*

1.23: Bale] bale

1.24: Quoi tu as l'effronterie.] Quoi? Tu as l'effronterie?...

1.25: Messieurs.] Messieurs!

1.27 Ah le petit mutin d'opéra,] Ah! Le petit mutin d'opéra! ; Regnaud] Renaud

1.29: J'on le piu biau] J'ons le pu biau ; servir] sarvir ; je bouterons] je boutrons

1. 34: Pargué] Pargué,

Scena III

3.1: l'air des trembleurs en vielle.] l'air des Trembleurs sur une Vielle.

Scena IV

4.1: *Mercuré entre en vielleux, puis se fait connaître pour Mercuré, et dit:*] MERCURE *entre en Vielleux.*

Scena V

5.1: Vous comme des maris] Vous, commodés maris,

5.3: ça vous est bien aisé à dire] ça vous est bian aisé à dire

5.8: Monsieur le Marié au moins n'allez pas imaginer] Monsieur le Marié, au moins, n'allez pas imaginer

5.10: Je jure.] Je jure...

Scena VII

7.1: vous m'avez tantôt bridé le nez d'un nuage. Hé le vieux rusé,] vous m'avez tantôt bridé le nez d'un nuage? Hé le vieux rusé! ; à débaucher des petites filles.] à débaucher de petites filles. ; vous avez déniché si matin.] vous avez déniché si matin?

Scena ultima

8. 7: Pour un si commun mal.] Pour un si commun mal?

8. 8: J'en sais beaucoup moins qu'un médecin] Je n'en sais beaucoup moins qu'un médecin

8. 10: à tous ces biaux propos,] à tous ces biaux propos? ; Chantez nous en deux mots.] Chantez nous en deux mots?

8. 11: Point de méfiance] Point de défiance

Suite du Théâtre Italien

L'Union des deux Opéras è la commedia che apre il volume ed è seguita da *La naissance d'Amadis*, *La Fontaine de Sapience*, *La Fausse Coquette*, *Le tombeau de maître André*, *Attendez-moi sous l'orme*, *Le retour de la Foire de Bezons*, *Arlequin Misanthrope*, *Pasquin et Marforio*, alcune *scenes françaises* della commedia *La Foire Saint-Germain (Acis et Galatée)* e, in aggiunta alla fine della raccolta, *Les Fées, ou Les contes de ma mère l'oie*. A parte *La Fausse Coquette*, *Arlequin Misanthrope* e *Pasquin et Marforio* si tratta di commedie in un solo atto, tutte accompagnate da un'incisione differente da quella contenuta nell'edizione del 1700. L'elemento comune all'insieme di queste commedie è la presenza della musica. L'incisione illustra la seconda scena della commedia. Sullo sfondo si distinguono gli utensili di cucina appesi al muro e, sulla scena, figurano sette personaggi tra cui a destra la sposa seduta su una panca accompagnata dallo sposo accanto a lei. Al centro, in secondo piano, il «berger» seduto su di una botte, con un

bicchiere in una mano e un fiasco nell'altra, mentre in primo piano due coppie d'invitati danzano.

Contrariamente alla versione del 1700, non appare né la lista dei personaggi né la nota iniziale: dopo il titolo, la commedia comincia immediatamente sulla prima scena.

Oltre a minime variazioni concernenti l'uso di maiuscole o banali errori ortografici, si segnalano qui di seguito le alterazioni della punteggiatura e dell'uso della didascalia. Esse sono indicate al numero di scena e di battuta (precede *Suite* 1697, segue *Le Théâtre Italien de Gherardi* 1700).

L'UNION / DES DEUX / OPERA, / COMEDIE.

omittit della lista dei personaggi, della didascalia e della nota.

Scena I

1.3: divertir] divartir ; le mariage de cians] des cians

1.5: Ce sont des drôles de corps, que ces opéra.] Ce sont des drôles de corps que ces opéra!

1.6: par la mort.] par la mort...

1.7: Tatigué.] Tatiguié!

1.8: *omittit* della didascalia (*montrant l'Opéra de Campagne*)

1.9: Oui, ne quient-t'il qu'à venir le premier pour avoir la crème de la nouveauté.] Oui? Ne quient-il qu'à venir le premier, pour avoir la crème de la nouveauté?

1.12: Oui vraiment, c'est quelque chose de beau qu'un Opéra sans intrigue.] Oui vraiment! C'est quelque chose de beau qu'un opéra sans intrigue?

1.13: Comment morgué,] Comment, morgué?

1.15: Comment donc y a-t-il action plus violente que celle de la Dame:] Comment donc? Y a-t-il action plus violente que celle de la Dame? ; qu'ils emportent la pièce] qu'ils n'emportent la pièce ; buriau de musique] *buriau de Musique*

1.17: Attendez...] *Attendez*

1.23: Bale] bale

1.24: Quoi tu as l'effronterie.] Quoi? Tu as l'effronterie?...

1.25: Messieurs.] Messieurs!

1.26: parsangoy] parsanguoy

1.27 Ah le petit mutin d'Opéra,] Ah! Le petit mutin d'opéra! ; Regnaud] Renaud

1.29: J'on le piu biau] J'ons le pu biau ; servir] sarvir ; je bouterons] je boutrons

1.34: Pargué] Pargué,

Scena III

3.1: l'air des trembleurs en vielle.] l'air des Trembleurs sur une Vielle.

Scena IV

4.1: *Mercuré entre en vielleux, puis se fait connaître pour Mercuré, et dit:*] MERCURE *entre en Vielleux.*

Scena V

5.1: Vous comme des maris] Vous, commodés maris,

5.3: ça vous est bien aisé à dire] ça vous est bian aisé à dire

5.8 Monsieur le Marié au moins n'allez pas imaginer] Monsieur le Marié, au moins, n'allez pas imaginer

5.10 Je jure.] Je jure...

Scena VII

7.1: vous m'avez tantôt bridé le nez d'un nuage. Hé le vieux rusé,] vous m'avez tantôt bridé le nez d'un nuage? Hé le vieux rusé! ; à débaucher des petites filles.] à débaucher de petites filles. ; vous avez déniché si matin.] vous avez déniché si matin?

Scena ultima

8.7: Pour un si commun mal.] Pour un si commun mal?

8.10: à tous ces biaux propos,] à tous ces biaux propos? ; Chantez nous en deux mots.] Chantez nous en deux mots?

8.11: Point de méfiance] Point de défiance

Commento

Scena I

1.1 *je voudrais bian qu'on me boutît en rang d'oignon*: già dalla sua prima battuta, l'Opéra de Village è connotato da modalità linguistiche gergali, tanto nel registro lessicale quanto nella pronuncia. La pronuncia di «voudrais» in «voudrais», come anche l'apertura vocalica segnalata dalla deformazione ortografica di «bien» in «bian», sono le prime spie della lingua usata dal personaggio, esse costituiscono una trascrizione convenzionale della lingua paesana ispirata all'uso di Molière. ♦ *boutît*: verbo *bouter*, 'mettere', parola usata dal popolo. ♦ *en rang d'oignon*: l'espressione è considerata, dal dizionario dell'Académie Française (4^a ed., 1762), come un'espressione familiare per parlare di più persone che sono ordinate su uno stesso livello, ma anche per significare un uomo di basso rango che prende posto tra persone di grande considerazione. L'espressione sembra aver origine da un episodio anedddotico: quello del barone d'Oignon (o Ognon), signore di Vaumoise del XVI secolo, *maître de cérémonie* che sembra avesse la rigorosa attenzione di assegnare i posti ai signori secondo il loro rango sociale, seguendo delle intransigenti regole di protocollo. Anche se in forma residuale, l'uso di tal espressione nel contesto della rivalità tra le varie istituzioni simboleggiate dai due personaggi, sembra tradurre non solo un'idea di gerarchia tra gli elementi, ma anche un sentore di illegittimità del desiderio espresso.

1.3 *tantet*: termine familiare, un poco. *céans*: qui dentro. Si utilizza per una casa.

1.5 *Ils avont plus tôt fagoté tras mariages, qu'un notaire n'en a écrit la moiquié d'un*: con questo parallelo iperbolico, si mette sottilmente alla berlina il modo «fagoté», ossia «mal arrangé» in cui nell'intrigo operistico si annodano lestamente i matrimoni, copiosamente ricorrenti nei soggetti d'opera. Lo scivolamento consonantico dall'occlusiva dentale all'occlusiva velare che trasforma «moitié» in «moiquié» (e, più avanti, «tient-il» in «quient-il») traduce ancora la ricerca dell'effetto di deformazione sonora provocata dal linguaggio paesano, mentre le espressioni gergali esclamative quali «tatiguié», o «morguié» più avanti, hanno il compito di colorire vivacemente questo tipo di linguaggio.

1.10 *chalands*: è chi compra ordinariamente da uno stesso mercante. Nel diverbio che anima i due personaggi, la scelta lessicale «chalands» connota il pubblico pagante come un 'cliente' più o meno fedele e colloca i teatri francesi e le loro produzioni in un'esplicita logica commerciale che implica la concorrenza e talvolta il plagio. In questo stesso registro, la risposta del personaggio, l'Opéra de Village, definisce l'istituzione che rappresenta come un «atelier» ossia «Le lieu où certains ouvriers travaillent ensemble, comme Maçons, Charpentiers, Menuisiers» (Cfr. *Dictionnaire de l'Académie française*, 1^a ed. 1694).

1.13 *Enlever une fille toute brandie dans une charrette de cuir, n'appellez-vous pas cela de l'intrigue?*: Con questa battuta, formulata in teoria per difendere l'opera di Dancourt, l'Opéra de Village semplifica in una frase finemente beffarda l'intrigo dell'opera che egli rappresenta e trasmette un effetto ironico e implicitamente dileggiatore, grazie anche all'espressione familiare «toute brandie», ossia «d'un coup» e alla citazione diretta della «charrette de cuir» che riprende l'espressione di uno dei personaggi, Colin: «j'ai trouvé [...] un jeune Monsieur que je connois de visage, qui enfermoit Martine et Louison dans une petite charette de cuir comme dans un coffre» (DANCOURT, *L'Opéra de Village*, cit., III.15).

1.15 *Y a-t-il action plus violente que celle de la dame?*: l'articolo determinativo che accompagna il sostantivo «dame», lascia pensare che si tratti di un personaggio riconoscibile dallo spettatore. È probabile che questa battuta fosse accompagnata da una didascalia gestuale che rendesse palese il riferimento per il pubblico conoscitore. Giacché nell'intrigo de *L'Opéra de Village* gli unici due personaggi femminili sono le due giovani da matrimonio, Louison e Martine, è probabile che Arlequin facesse riferimento alla violenza della «dame» protagonista de *L'Opéra de Campagne*, Mme Prenelle, che chiude l'opera con un'imitazione parodica della violenza distruttrice di Armide. ♦ *buriau de musique*: l'epentesi vocalica che trasforma «bureau» in «buriau» serve ancora la scrittura del linguaggio paesano del personaggio. Seguono altri esempi dello stesso tipo, come «biau», «troussiau». La menzione al «*buriau de musique*» è ancora un'allusione diretta a *L'Opéra de Village* di Dancourt, che Gherardi mette in evidenza con l'uso del corsivo. Nella scena di apertura del primo atto, Thibaut risponde alla diffidenza di suo nipote Colin verso Monsieur Bouvillon e il suo factotum Galoche spiegando la ragione della loro presenza nel villaggio: «Est-ce que tu ne sais pas qu'ils attendont une recrue de filles, pour établir ce Buriau de musique qu'ils allont avoir à trois lieues d'ici?» (DANCOURT, *L'Opéra de Village*, cit., I.1).

1.17 «Attendez... ha... la... ga... flec...»: allusione ai personaggi chiave della commedia di Dancourt, La Flèche et Galoche.

1.18 *votre Opéra serait bien mieux sans Jeannot, Prenelle, Thérèse, Pierrot, et vos chansons d'Armide*: allusione alla composizione della commedia di Dufresny, nella quale si sviluppa una parodia dell'opera di Lully, *Armide*.

1.19 *Vous faites bien l'entendu*: fare la persona esperta, darsi importanza. ♦ *votre figure de magister*: colui che, in generale, è il maestro di scuola del villaggio che insegna la lettura ai giovani paesani e che, nella commedia di Dancourt, si occupa della creazione di versi per la sgangherata opera che Thibaut vuole mettere in scena per i festeggiamenti. (DANCOURT, *L'Opéra de Village*, cit., I.2: «Ma foi, chacun y a mis du sian, il n'a baillé que le sujet, notre Magister a fait des vars, notre Carillonneur de la musique, notre Ménestrier des ballets, et moi j'y chante; ça ne sera pas drôle?».)

1.20 *faire comparaison avec*: per il *Dictionnaire de l'Académie française* (1^a ed., 1694) «Termes dont on se sert envers un inférieur qui veut traiter de pair à compagnon avec ceux qui sont au dessus de lui».

1.23 *opéra de balle*: «balle» nel testo originale, con valore dispregiativo, probabilmente come nell'espressione «marchandise de balle», cioè di poco valore.

1.26 *j'en veux décondre*: espressione popolare che si usa per invitare alla disputa.

1.27 *mutin*: testardo.

1.28 *mon cothurne avec des sabots*: nella disputa tra i due personaggi e implicitamente tra le istituzioni che rappresentano, l'*Opéra de Campagne* rivendica l'uso nobile del coturno, metonimia della tragedia, al quale si oppone la bassezza del *socculus* della commedia che apparterebbe simbolicamente a l'*Opéra de Village*.

1.29 *bourdon*: è il basso continuo.

1.30 La battuta di Arlequin fa riferimento al privilegio ottenuto da Lully nel 1672 che imponeva agli altri teatri di limitare il numero dei musicisti a sei e quello dei cantanti a due.

1.31 *gaussons*: termine popolare, prendersi gioco di.

1.32 *carillonner*: suonare le campane.

Scena II

2.1 *faire un fonds pour l'aloiau*: fare provvisione di beni.

2.2 *troussiau*: per trousseau, il corredo della sposa.

2.3 *vuide*: vide. ♦ *tonniau*: tonneau.

2.5 *Faut-il qu'en vains discours, un si beau jour se passe?*: è la battuta pronunciata dalla ninfa Syrinx in LULLY, *Isis*, cit., III.4.

2.6 *étain sonnante*: metallo che assomiglia all'argento. Chiamato anche *étain fin*, o *métal de Poitiers*. È il primo della lista dei regali nuziali, tutti appartenenti al campo lessicale della cucina. *lèche-frites*: o *lichefrites*, utensile di cucina fatto in ferro che serve a raccogliere il grasso della carne allo spiedo.

Scena III

L'air des Trembleurs: aria in LULLY, *Isis*, cit., IV.1. ♦ *Vielle*: viella, strumento musicale d'origine popolare fortemente connotato e considerato all'epoca come la *lira mendicorum*.

Scena V

5.2 *Les armes que je tiens...*: i versi cantati da Jupiter seguono e ricalcano la struttura ritmica delle parole di Quinault: «Les armes que je tiens protègent l'innocence. / L'effort n'en est fâcheux qu'à l'orgueil des titans. / Vous qui suivez les lois, vivez sous ma puissance, / toujours heureux, toujours contents» (Cfr. LULLY, *Isis*, cit., I.6).

5.5 *un mauvais garnement*: briccone, mascalzone, ma anche libertino.

5.8 *Jupiter vient sur la terre...*: deformazione parodica delle parole di Quinault sulla musica di Lully «Jupiter vient sur la terre / pour la combler de bienfaits, / il est armé du tonnerre / mais c'est pour donner la paix». (Cfr. LULLY, *Isis*, cit., I.6). ♦ *jupiteriser*: neologismo che crea l'effetto comico fondandosi sui noti episodi di seduzione della divinità greca e delle sue usuali modalità attraverso i travestimenti, ricordati qui dall'allusione al toro, al cigno e alla pioggia d'oro, riferimenti agli episodi mitici della seduzione di Europa, Leda e Danae.

5.12 *la livrée de la noce*: un nastro colorato che la sposa distribuiva a parenti e amici che assistevano alle nozze di villaggio.

5.13 *valet de chambre*: servitore al servizio di un signore.

5.14 *manant*: uomo di campagna, bifolco.

Scena VII

7.1 *Vous m'avez bridé le nez d'un nuage*: riferimento a *Isis*: «C'est pour tromper Junon et ses regards jaloux / Qu'un nuage vous environne». (Cfr. LULLY, *Isis*, cit., II.2).

7.3 *le chien couchant*: proverbio, si dice di un uomo che sa fare bene l'umile e il sottomesso per raggiungere i propri scopi. ♦ *benêt*: ingenuo. ♦ *mercuriale*: ammonizione.

7.4 *Enfin, il n'est rien que de moi vous ne deviez attendre*: versi cantati che riprendono quelli in *Isis* «Il n'est rien que de moi nous ne deviez attendre / Si je puis obliger votre haine à se rendre» (Cfr. LULLY, *Isis*, cit., V.3).

7.12 *Quoi, le cœur de Junon*: ripresa parodica dei versi di Quinault (Cfr. LULLY, *Isis*, cit., V.3).

Scena VIII

8.8 *roussin*: un cavallo.

8.11 *tout mon saoul*: a sazietà.

Nota sulla fortuna

Nessuna notizia ci è giunta fino ad oggi, sulla rappresentazione del 16 agosto 1692 né di eventuali successive rappresentazioni.

L'Union des deux Opéras sarà parzialmente ripresa da Desgranges in *Jupiter surpris en flagrant délit*⁴⁷ prologo de *Le Fourbe sincère*, rappresentato à la Foire Saint-Laurent nel 1718. Come nella commedia di Dufresny, la prima parte di questo prologo è consacrata all'attualità teatrale (scene 1-6), mentre le scene 7 e 8 riprendono liberamente l'intrigo rappresentato ne *L'Union des deux Opéras*: durante i festeggiamenti di nozze paesane, Jupiter giunge con l'intenzione di «jupiteriser» la giovane sposa, ma l'arrivo di Junon lo costringe a rinunciare all'impresa.

⁴⁷ FRANÇOIS CAZENEUVE dit DESGRANGES, *Jupiter surpris en flagrant délit*, testo manoscritto conservato alla BnF, ms. Fr. 9312 (f° 196-205). Per una più ampia descrizione si veda ANASTASIA SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, *La Naissance des théâtres de la Foire: influences des Italiens et constitution d'un répertoire*, 3 vols., Thèse de doctorat sous la direction de Françoise Rubellin soutenue à Nantes, le 15 novembre 2013, vol. 1, p. 654-669.

Bibliografia

Opere citate

- DANCOURT CARTON, FLORENT, *L'Opéra de Village*, Paris, T. Guillain, 1693.
- DESGRANGES, FRANÇOIS CAZENEUVE dit, *Jupiter surpris en flagrant délit*, testo manoscritto conservato alla BnF, ms. Fr. 9312 (f° 196-205).
- DUFRESNY, CHARLES-RIVIERE, *Œuvres de Monsieur Dufresny, nouvelle édition, corrigée et augmentée*, 4 voll., Paris, Briasson, 1747.
- DUFRESNY, CHARLES-RIVIÈRE, *L'Opéra de Campagne*, in SPAZIANI, MARCELLO, *Il «Théâtre Italien» di Evaristo Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, pp. 447-519.
- Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service. Enrichi d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie, à la fin de laquelle tous les airs qu'on y a chantés se trouvent gravés, notés avec leur basse-continue chiffrée*, Paris, Jean-Baptiste Cusson et Pierre Witte, 1700, 6 voll.
- LULLY, JEAN-BAPTISTE, *Isis*, tragédie en musique, livret de Philippe Quinault, in IDEM, *Œuvres complètes*, éd. Lionel Sawkins, Hildesheim édition du livret, Sylvain Cornic et Lionel Sawkins; Zürich - New York, G. Olms, 2014.
- Suite du Théâtre Italien ou Nouveau Recueil de plusieurs comédies françaises, qui ont été jouées sur le Théâtre Italien de l'Hôtel de Bourgogne*, s. l., s. e., 1697.
- Supplément du Théâtre Italien, ou Nouveau Recueil des comédies et scènes françaises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien par les comédiens du roi de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris-Amsterdam, Adrian Baakman, 1697.

Saggi citati

- ATTINGER, GUSTAVE, *L'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le Théâtre Français*, Paris-Neuchâtel, Librairie Théâtrale, 1950 (ed. consultata: Genève, Slatkine Reprints, 1993).
- BEAUCE, PAULINE - RUBELLIN, FRANÇOISE (dir.), *Parodier l'opéra. Pratiques, formes et enjeux*, Edition espace 34, Nantes, 2015.
- BLANC, ANDRE, F.C. *Dancourt, 1661-1725: la Comédie française à l'heure du soleil couchant*, Paris, J.-M. Place, 1984.
- BLANC, ANDRE, «Epigones et fin de siècle: la comédie post-moliéresque», in CITTI, PIERRE (dir.), *Fins de siècle*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1990, pp. 168-169.
- LE BLANC, JUDITH, *Avatars d'opéras. Pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)* Paris, Classiques Garnier, 2014.
- MOUREAU, FRANÇOIS, *Dufresny auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1979.
- SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, ANASTASIA, *La Naissance des théâtres de la Foire: influences des Italiens et constitution d'un répertoire*, 3 vols., Thèse de doctorat sous la direction de Françoise Rubellin-soutenue à Nantes, le 15 novembre 2013.

