

1222·2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità

Corso di Laurea Magistrale in Scienze Storiche

Oracoli del buon gusto e venerati censori
Storia dell'Opéra dal 1778 al 1799

Relatore:

Prof.ssa Paola Molino

Laureando:

Daniele Cal

Matricola: 2015563

Indice

Introduzione.....	5
Parte I. «Votre position est délicate».....	15
1. <i>Il caso De Vismes</i>	15
2. <i>Una pesante eredità</i>	27
3. <i>Lotte antiche, nuove armi</i>	44
4. <i>Jean-Jacques Leroux e il «Rapport sur l'Opéra»</i>	54
Parte II. Tra Parigi e Versailles.....	59
1. <i>Porte Saint-Martin</i>	59
2. <i>Gerarchie di poteri, sfide all'autorità, opinioni in conflitto</i>	69
3. <i>Retoriche rivoluzionarie</i>	77
4. <i>Un teatro in movimento</i>	81
Parte III. «De plaire à l'esprit & d'intéresser le cœur».....	85
1. <i>Una tradizione autoritaria</i>	85
2. <i>Tra una rivoluzione e l'altra</i>	91
3. <i>L'offerta alla libertà</i>	107
Conclusioni.....	117
Bibliografia.....	121

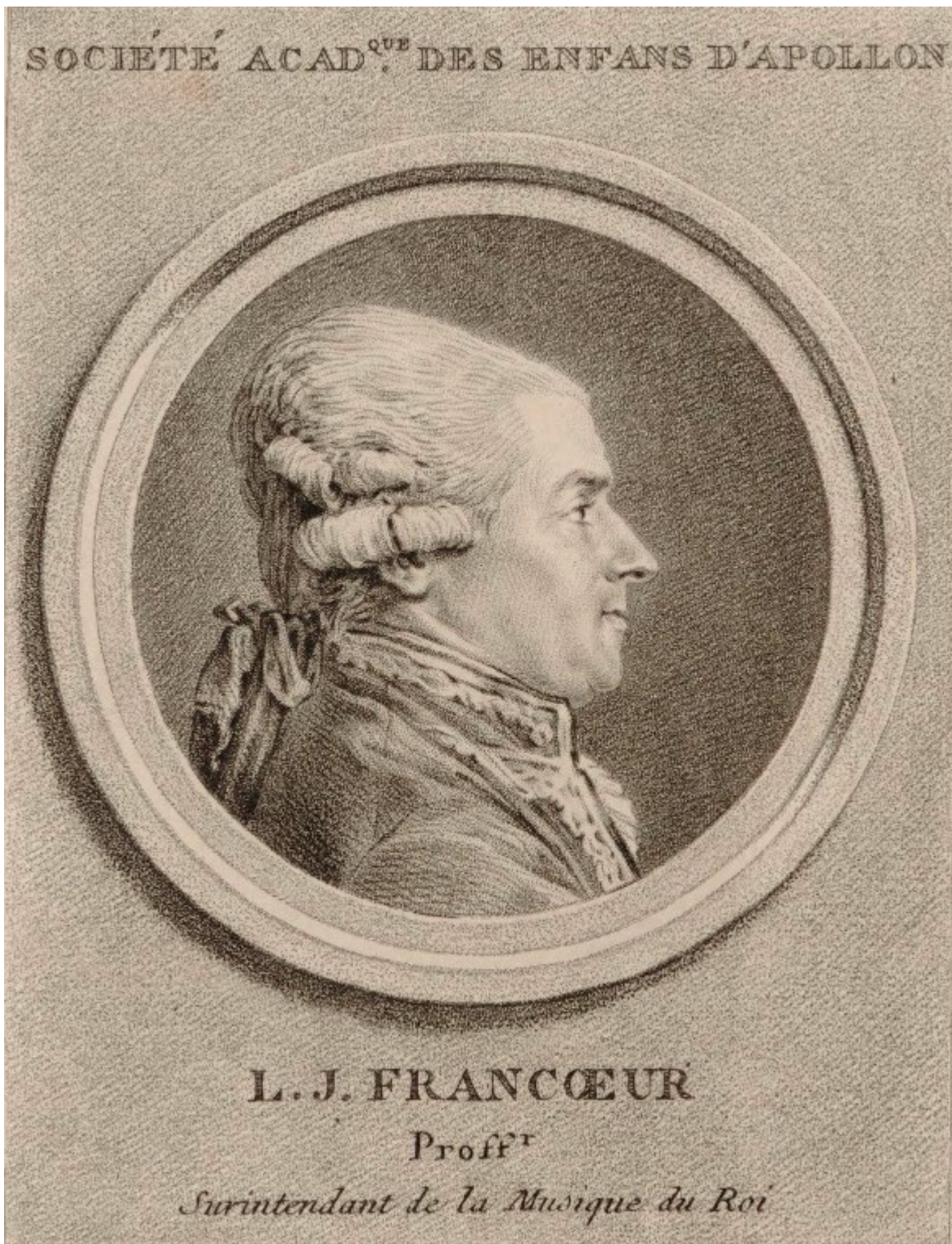


Figura 1: Jean-Michel Moreau (disegno), Thérèse Éléonore Lingée (incisione), *Louis-Joseph Francœur*, *M.tre et Sur-intendant de la Musique du Roi*. *Directeur de l'Opéra en 1785*. *Régisseur G.al en 1791*. *Entrepreneur en 1792 et Administrateur en l'An 6 (particolare)*, incisione a stampa, 1797-1798, Bibliothèque Nationale de France.

Introduzione

Il presente lavoro ha per oggetto l'Opéra di Parigi negli ultimi venticinque anni del XVIII secolo, cioè nel momento di passaggio tra l'Ancien Régime e la Rivoluzione. La scelta cronologica e tematica è stata in parte condizionata dalle fonti analizzate. Il primo corpus di documenti consiste infatti nei manoscritti e negli appunti, conservati presso la Bibliothèque-Musée de l'Opéra di Parigi, di Louis-Joseph Francœur (1738-1804), il quale è stato in fasi diverse direttore d'orchestra, amministratore ed *entrepreneur* dell'Opéra. La carriera di questo musicista si dipana all'interno dell'istituzione lirica dal 1753 al 1799, rendendosi una preziosa testimonianza per la seconda metà del Settecento. Ritiratosi dalla vita pubblica alle soglie del nuovo secolo, dopo aver svolto diversi incarichi di grande responsabilità all'interno del mondo lirico parigino, trascorse gli ultimi anni di vita a riordinare le sue carte e compilare una "Storia dell'Opéra" mai pubblicata di cui ci rimangono solo alcuni fogli, oggi catalogati dalla Bibliothèque-Musée de l'Opéra nella cartella 18-26: *Histoire de l'Opéra. Jusqu'au 1793*. Questa trattazione è stata utilizzata nel presente lavoro come principale testimonianza istituzionale anche in virtù dell'approccio cronologico continuativo. I manoscritti e gli appunti di Francœur sono stati presi in considerazione dalla recente letteratura, ma non sono mai stati consultati in modo estensivo né analizzati criticamente come corpus selezionato e rielaborato dal possessore prima della morte. Secondo un inventario redatto da Francœur, in origine si trattava di 35 volumi di appunti: 13 sui pagamenti dei *sujets* dell'Opéra in ordine cronologico dal 1757 all'anno 9° (1800), un volume sullo stato delle "capitazioni" (le rappresentazioni straordinarie a beneficio del personale per concorrere al pagamento dell'imposta capitolaria), due volumi di sommari generali per gli affari dal 1785 al 1790, tre volumi d'inventari dell'Opéra per gli anni 1748 e successivi alla sovrintendenza di suo zio François, cinque volumi di "recettes et dépenses" (entrate e uscite) dell'Opéra dal 1757 al 1775 di cui una solo per i balli, sette volumi di editti e regolamenti dal 1741 all'anno 10° (1801) e in espansione, due volumi di stato delle pensioni dal 1746 al 1798, un volume di ricapitolazione delle "recettes" prodotte dalle diverse opere liriche rappresentate all'Opéra «depuis très longtemps», un registro d'entrate gratuite. Tutto questo senza considerare «molteplici fascicoli di carte non classificate relative a diversi oggetti, come progetti, balli, viaggi del Re a Fontainebleau etc.».¹ Di questa mole si conservano

¹ Opéra Archives, 18-27/1 (51).

solo alcune decine di fogli. Tutt'altro che esaustive, le carte di Francœur in questa ricerca sono state integrate in gran parte con le corrispondenze ufficiali conservate presso gli Archives Nationales alla serie O/1/619 e, per il periodo della Rivoluzione, alla serie AJ-13, nonché da un numero minore di documenti non pubblicati.

Il secondo corpus di fonti analizzate consiste nei libretti e nelle partiture originali degli spettacoli messi in scena durante il periodo 1789-1794, anch'esse conservate presso la Bibliothèque-Musée de l'Opéra. La scelta è stata di non compiere un'analisi estensiva di tutte le nuove opere messe in scena dal 1778 al 1799, perché ciò avrebbe richiesto un lavoro molto diverso e molto più esteso rispetto a quello inizialmente progettato. Piuttosto, sono stati scelti gli spettacoli più rappresentativi del periodo rivoluzionario per discuterne i caratteri estetici più significativi. Questa scelta è stata resa possibile dal fatto che le novità liriche del 1789 – e fino al 1791 – sono in sostanziale continuità estetica rispetto alle opere precedenti. I motivi sono diversi: alcuni molto pratici, come l'ampio dispendio di tempo che passava dall'ideazione alla produzione dello spettacolo; altri invece hanno un carattere culturale più profondo, che riguarda l'interiorizzazione del cambiamento politico nel linguaggio artistico.

Un terzo corpus di fonti è costituito dalla stampa periodica, in particolare i principali giornali dedicati totalmente o in una loro parte alla critica d'arte. I più sovente consultati sono *Le Journal de Paris*, il *Mercur de France*, la *Gazette Nationale ou Moniteur Universel*, l'*Almanach historique et chronologique de tous les spectacles*. Accanto alla stampa periodica l'indagine è stata arricchita con l'apporto della pamphlettistica e della memorialistica coeva, nonché dei decreti ufficiali delle varie istituzioni politiche che si sono succedute nel controllo dell'Opéra nel periodo considerato.

La presente indagine verte su tre questioni a mio parere fondamentali. La prima riguarda i meccanismi di disciplinamento e vigilanza interna attraverso lo sguardo di Louis-Joseph Francœur che, per mezzo degli incarichi ricoperti all'Opéra, rivestì una posizione intermedia tra gli apparati statali e il personale artistico. Attraverso la sua testimonianza, si indagano i suoi interessi sia istituzionali che personali, e le modalità e i limiti in cui tali interessi si configurano. L'indagine vuole in altre parole mettere in luce i rapporti tra potere pubblico e soggetti privati all'interno di un'arena non immediatamente caratterizzata in senso politico. Non solo, ma attraverso lo sguardo di Francœur si intende osservarne la concettualizzazione e il funzionamento nella società, prima e dopo la Rivoluzione. Questa prima parte ha come proprio orientamento teorico le riflessioni di Michel Foucault sul tema del disciplinamento sociale e sul tema dell'atteggiamento critico. Il primo si manifesta soprattutto nella

regolamentazione istituzionale operata da Anne-Pierre-Jacques De Vismes du Valgay (1745-1819), *entrepreneur* dell'Opéra nel 1778 e amministratore nel 1779, e nei successivi regolamenti promulgati dagli apparati statali. Il secondo tema percorre invece le pratiche di contestazione e insubordinazione messe in atto dal personale artistico dell'Opéra, in parte in conseguenza del disciplinamento operato.

Nel maggio 1978 Foucault fu invitato a partecipare dalla Société Française de Philosophie ad un seminario presieduto da Henri Gouhier dal titolo *Qu'est-ce que la critique? (Critique et Aufklärung)*, presso la sala Michelet della Sorbona.² La lezione mirava a delineare confini e problematiche dell'atteggiamento critico, considerato come un prodotto storico dell'empirismo cinque-seicentesco, poi rielaborato profondamente nelle riflessioni dell'Illuminismo. Questo atteggiamento, per Foucault, era emerso nell'Occidente moderno secondo proprie caratteristiche, determinando certi modi di pensare, di dire e di agire, ma anche stabilendo precisi rapporti con ciò che si sa, con ciò che si fa, con la società, con l'altro, con ciò che ci circonda. Uno dei percorsi di lettura storica che proponeva all'inizio del suo intervento individuava nella pastorale cristiana l'idea per cui ogni individuo, per l'intera durata della propria esistenza e indipendentemente dalle sue condizioni fisiche o psicologiche, dovesse essere governato e dovesse lasciarsi governare verso la salvezza da qualcuno (o qualcosa) con cui fosse in un rapporto al contempo globale e particolareggiato. In quest'operazione era fondamentale il rispetto nei confronti della verità, intesa come dogma, modo e tecnica consapevole di conoscenza. Questa idea dell'arte di governare e dei metodi per realizzarla, nel XV secolo si era spostata dalla sfera religiosa a quella civile, espandendosi ad ogni parte della vita pubblica e privata e provocando, come contraccolpo, una riflessione sul come *non* essere governati, intesa non come negazione di governo, piuttosto che come ricerca di modalità alternative e migliori di governare. Questa idea è ciò che definiamo "atteggiamento critico". A ben vedere, il problema interessava tre questioni fondamentali: il potere, la verità e il loro rapporto con l'individuo; la critica concerne soprattutto quest'ultimo caso. Essa è, per Foucault, quel «movimento attraverso il quale il soggetto si riconosce il diritto di interrogare la verità nei suoi effetti di potere e il potere nei suoi discorsi di verità».³ Per questa formulazione Foucault si ricollegava alla nozione di *Aufklärung* proposta da Kant nel celebre saggio pubblicato nel 1784 sul periodico *Berlinische Monatsschrift* dal titolo *Risposta alla domanda:*

² Michel Foucault, *Qu'est-ce que la critique? (Critique et Aufklärung)*, in «Bulletin de la Société Française de Philosophie», aprile-giugno 1990, 2, pp. 35-63, trad. ita. *Illuminismo e critica*, Donzelli Ed., Roma, 1997.

³ *Ivi*, p. 40.

*che cos'è l'Illuminismo?*⁴ Il pensiero del filosofo tedesco secondo cui l'umanità languiva in uno stato di minorità nel quale sarebbe stata tenuta in maniera autoritaria, che questa minorità consisteva nell'incapacità di servirsi del proprio intelletto senza ricorrere alla direzione imposta da qualcuno, e che questa incapacità rifletteva la correlazione tra un eccesso di autorità da una parte e la mancanza di determinazione e coraggio dell'individuo dall'altra, è cosa nota. Che cos'è l'Illuminismo? È l'uscita da questo stato di minorità. L'atteggiamento critico è la pietra d'angolo di tutta la costruzione storica dell'Illuminismo. *Sapere aude* ("osa sapere") è il motto con cui Kant esorta il lettore ad uscire dallo stato in cui si trova. Attorno all'atteggiamento critico ruotano i concetti di "sapere" e di "potere", ricorda Foucault, il quale precisa che tramite la presa di coscienza individuale della propria conoscenza si può pervenire alla scoperta del principio di autonomia ed eventualmente opporsi con coraggio all'autorità imposta.

Tuttavia, il binomio conoscenza-potere agisce anche in senso contrario. Solo tre anni prima rispetto alla lezione tenuta alla Sorbona, Foucault pubblicava il saggio *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*,⁵ in cui rifletteva sui meccanismi connessi di potere, conoscenza e *state-building*. Semplificando molto, Foucault individuava a partire dal XVI secolo e con un'importante accelerazione nel XVIII secolo un interesse crescente verso il corpo dell'individuo come «oggetto e bersaglio del potere»,⁶ qui inteso come potere dello Stato nei confronti degli individui. Questo interesse si è tradotto storicamente nella messa a punto di pratiche di disciplinamento, controllo, addestramento e punizione al fine di pervenire a "corpi docili" e utili all'autorità imposta. Tra gli orientamenti di ricerca sviluppatasi negli ultimi anni a partire da queste riflessioni, ai fini della presente indagine si è scelto di adottare quello delle *cultures of vigilance*, fenomeno che pone l'attenzione sull'integrazione dell'attenzione umana nei compiti posti dalla società.⁷ Questa integrazione è una costruzione culturale, dunque varia attraverso le differenti culture, sia in termini spaziali che temporali. Al centro della riflessione sta l'assunto che l'attenzione umana è selettiva e organizza cosa e come percepisce qualcosa, e attribuisce di conseguenza un valore relativo all'oggetto considerato. L'attenzione conoscitiva che sta alla base della pratica della vigilanza è biunivoca: è attenzione verso di sé, come originariamente aveva inteso la letteratura cristiana, ma anche vigilanza verso l'altro. Queste

⁴ Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage : Was ist Aufklärung?*, in «Berlinische Monatsschrift», 1784.

⁵ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard Ed., Paris, 1975, trad. ita. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 2014.

⁶ *Ivi*, p. 148.

⁷ V. Arndt Brendecke, Paola Molino, *The Cultures of Vigilance. Historicizing the Role of Private Attention in Society. An Introduction*, e Arndt Brendecke, *Attention and Vigilance as Subjects of Historiography. An Introductory Essay*, in «Storia della Storiografia», a.2/2018, n.74, Fabrizio Serra Ed., Pisa-Roma, 2019, pp. 11-16 e 17-27.

due accezioni sono presenti nelle riflessioni di Foucault, che cala tali comportamenti nelle pratiche storiche di sorveglianza, punizione, auto-sorveglianza e auto-punizione impiegate dalla macchina dello Stato nei confronti dei propri soggetti. L'accelerazione tra XVII e XVIII secolo della messa a punto di queste pratiche segna un importante punto a favore del "mito dell'assolutismo",⁸ secondo cui l'accumulazione in un unico ente della conoscenza – chiave del potere – aumenta le possibilità di imporre la propria autorità. Nella pratica dei fatti, questa autorità non aveva potuto raggiungere la terribile efficacia mostrata da Foucault proprio in quanto, nel limitare gli individui, aveva stimolato in risposta l'atteggiamento critico all'origine della sua crisi. Nella presente indagine, questo fenomeno si è concretizzato soprattutto nell'insubordinazione e nelle pratiche di contestazione messe in atto da una parte del personale artistico nei confronti dell'autorità, di volta in volta rappresentata dagli *entrepreneurs*, amministratori e direttori che si sono succeduti alla gestione dell'Opéra a partire dal 1778.

La seconda parte della tesi si concentra sulla rete di rapporti di potere in cui l'Opéra è inserita all'interno dello spazio urbano della capitale francese: come si esplicano questi rapporti, quali siano le iterazioni con le altre "sfere pubbliche" se ce ne sono, che ricadute comportano nei processi di *state-building* che attraversavano la Francia in quel frangente storico. Questa indagine parte dalle riflessioni sulla sfera pubblica formulate nel secolo scorso da Jürgen Habermas per individuarne i limiti rispetto al caso di studio qui considerato. Secondo una visione consolidatasi nella storiografia tedesca degli anni Trenta,⁹ lo Stato assoluto francese, idealtipo dello Stato moderno, assunse un'assoluta sovranità e responsabilità che esigeva e presupponeva il suo dominio assoluto sui sudditi. Da questa situazione derivava una netta separazione tra la sfera pubblica e la sfera privata. La prima era affidata interamente all'apparato statale, la seconda agli individui, considerati semplici soggetti. L'opinione pubblica nascerebbe dal movimento che parte da questo spazio privato e si proietta verso l'esterno, prima nella critica d'arte nella Repubblica delle Lettere e nei dibattiti nelle logge della Massoneria, poi, allargandosi, con l'invasione degli spazi della politica. Questa tesi, elaborata da Reinhart Koselleck nel 1954,¹⁰ è stata poi ripresa e ampliata da Habermas nell'influente studio

⁸ Nicholas Henshall, *The Myth of Absolutism. Change and Continuity in Early Modern European Monarchy*, Routledge, London, 1992.

⁹ V. Francesco Benigno, *Assolutezza del potere e nascita della sfera pubblica: critica di un modello*, in Massimo Rospocher (a cura di), *Oltre la sfera pubblica. Lo spazio della politica nell'Europa moderna*, Il Mulino, Bologna, 2013, pp. 111-127.

¹⁰ Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogene der bürgerlichen Welt*, Freiburg i.Br. – München, 1959, trad. ita. *Critica illuministica e crisi della società borghese*, Il Mulino, Bologna, 1972.

Strukturwandel der Öffentlichkeit del 1962.¹¹ Il modello di analisi proposto da Habermas è stato duramente criticato da cinquant'anni a questa parte e da prospettive diverse, se non altro perché il rapporto con il materiale documentario era estremamente selettivo e già superato dalla ricerca al momento della pubblicazione.¹² L'influenza che ha avuto nella storiografia, tuttavia, ci costringe ancora ad un confronto, soprattutto per le indagini che riguardano il Settecento francese, nucleo centrale della sua trattazione. Secondo il sociologo tedesco, la sfera pubblica borghese è inizialmente costituita dalla sfera dei privati riuniti come pubblico. Essi rivendicano la regolamentazione della sfera pubblica da parte dell'autorità, principalmente sulle questioni del commercio e del lavoro sociale. Il tramite «peculiare e storicamente senza precedenti»¹³ di questo confronto è la pubblica argomentazione razionale. La pubblicazione a metà Settecento dell'Enciclopedia di Diderot e d'Alambert è posta da Habermas come punto d'arrivo simbolico di questa critica divenuta politica:

«Nella prima metà del secolo, malgrado Montesquieu, la critica dei “filosofi” si occupava prevalentemente di religione, letteratura e arte; soltanto nella fase di pubblicazione dell'Enciclopedia l'intenzione morale dei “filosofi” si allarga, almeno indirettamente, sino a diventare politica».¹⁴

Lo stato assoluto deve fare i conti con questa opinione pubblica, a volte lusingandola, a volte (più raramente) ascoltandola. Habermas cita il caso del giurista Malesherbes, chiamato al governo nel 1774, un vero «rappresentante dell'opinione pubblica» in quanto esponente di quel gruppo di influenza, in cui militavano tra gli altri Turgot e Mirabeau, che combatteva a favore dell'adozione della dottrina fisiocratica. A questo cambiamento in atto, lo stato assoluto avrebbe potuto rispondere: «Che ragionino quanto vogliono purché obbediscano», come avrebbe detto Federico II di Prussia nel ricordo che ci lascia Foucault nel suo intervento alla Sorbona, mentre discuteva sulla correlazione tra critica e Illuminismo.¹⁵ L'anno dopo, nel 1775, Malesherbes riconosceva pubblicamente il cambiamento ormai avvenuto: «Si è elevato un tribunale indipendente da tutte le potenze e che tutte le potenze rispettano» diceva all'Académie Française durante il suo discorso inaugurale.¹⁶ Alla fine del Settecento, in Francia,

¹¹ Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied – Berlin, 1962, trad. ita. *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma-Bari, 2002.

¹² Per un approccio critico, v. M. Rospocher, *Oltre... op. cit.*

¹³ *Ivi*, p. 33.

¹⁴ *Ivi*, p. 79.

¹⁵ Foucault, *Illuminismo... op. cit.*, p. 42.

¹⁶ *Discours prononcés dans l'Académie Française, Le Jeudi XVI Février M. DCC. LXXV. À la réception de M. de Lamoignon de Malesherbes*, Lib. Demonville, Paris, 1775.

la critica illuministica porta alla crisi politica e sociale. Questa è la tesi di Koselleck: la nascita di una filosofia utopistica della storia è causa della crisi rivoluzionaria. La critica, basata sulla potenza conoscitiva, si arroga il privilegio della verità che non è più quindi esclusiva delle autorità religiosa e statale, ampiamente screditate dalla stampa. Roger Chartier indaga proprio questo snodo fondamentale nel suo saggio *Les origines culturelles de la Révolution française* del 1990,¹⁷ riprendendo Habermas nella sua considerazione sulla sfera pubblica e sull'opinione pubblica. La sfera pubblica borghese, dice Chartier, era doppiamente caratterizzata, politicamente e sociologicamente, in quanto da un lato definiva uno spazio di discussione e di scambio d'idee sottostante la sfera del potere pubblico, e dall'altro si differenziava sia dalla corte, in cui era custodito e amministrato il potere pubblico, che dal popolo, che non aveva accesso al dibattito critico. La sfera pubblica politica non conosceva distinzioni d'ordini e di ceti che gerarchizzavano la società: la comunicazione tra i soggetti all'autorità statale è alla pari. Questa comunicazione critica non conosce più il rispetto dovuto all'autorità religiosa e statale che aveva invece caratterizzato il dubbio cartesiano,¹⁸ e trova i propri spazi nei luoghi della critica estetica: i *salons*, i caffè, i clubs, i periodici.¹⁹ Possiamo dire con una certa sicurezza anche nei teatri. Il legame tra critica estetica e critica politica è particolarmente rilevante: Chartier, sempre seguendo Habermas, afferma che la "pubblicità" [*publicité*] che sottrae all'autorità il suo monopolio sulla valutazione delle produzioni artistiche, è al contempo un allargamento e una esclusione. Allargamento, perché soprattutto grazie ai giornali crea una comunità critica di privati – lettori, auditori, spettatori – che influiscono sull'oggetto di discussione. Esclusione, perché la cultura e i beni non sono appannaggio di tutti. Habermas aveva affermato che il dibattito artistico, escluso dai cicli economici di produzione e consumo e alle necessità naturali dell'uomo, possedeva un carattere politico emancipatorio nella presa di coscienza delle nuove esperienze della soggettività, proprio in quanto slegato dal mondo del mercato e del lavoro sociale. Una volta che la dimensione artistico-letteraria si fosse addentrata nel campo del consumo, sarebbe caduta anche la distinzione tra uomo secondo natura, e privato riunito in un pubblico. Questo sarebbe accaduto, secondo Habermas, dalla metà del XIX secolo. Ciò non vuol dire che i prodotti della cultura fossero estranei dalle leggi del mercato, tutt'altro: è proprio grazie alla circolazione commerciale dei prodotti che furono costituiti organismi autonomi di una cultura critica. Il pubblico, in altre parole, faceva oggetto di giudizio quei prodotti la cui

¹⁷ Roger Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Ed. Seuil, Paris, 1990, trad. ita., *Le origini culturali della Rivoluzione francese*, Laterza, Roma-Bari, 1991.

¹⁸ V. René Descartes, *Discours de la méthode*, trad. ita. *Discorso sul metodo*, Bompiani, Milano, 2010, 3ª parte.

¹⁹ V. soprattutto lo studio critico di Antoine Lilti, *Le Monde des salons*, Fayard, Paris, 2005.

diffusione era sottoposta alle leggi di mercato. Non (o non ancora) per quanto riguarda il contenuto di questi prodotti. Insomma, il mercato aveva facilitato l'accesso economico ad un pubblico più vasto, non ancora l'accesso psicologico.²⁰

L'accezione che si è data finora di "opinione pubblica" è quella di verifica, vigilanza. È un sorvegliare ed eventualmente punire, ma a posizioni inverse rispetto allo schema foucaultiano. Non è l'unica accezione possibile: in Inghilterra la *public opinion* era espressione della *country* virtuosa contrapposta alla *court* viziosa secondo la propaganda *whig*.²¹ Pur tenendo presente questa diversità, mi limito alla prima lettura, che è quella che sembra emergere nella società francese settecentesca rispetto alle ipotesi considerate. Complichiamo il quadro: sotto una diversa prospettiva, la conoscenza chiave del potere appare condizionata (e quindi limitata) dalle percezioni individuali, per loro natura selettive, parziali, rielaborate secondo propri criteri, che una volta condivise assieme costituiscono quello che Walter Lippmann cent'anni fa definiva lo "pseudo-ambiente".²² Secondo Lippmann, questo è caratterizzato da una posizione liminale tra l'individuo e il suo ambiente, in un rapporto triangolare in cui operano il rapporto tra la scena dell'azione, la rappresentazione che l'individuo si fa di questa scena dell'azione e la reazione a tale rappresentazione. Questo perché «l'ambiente reale, preso nel suo insieme, è troppo grande, troppo complesso e troppo fuggevole per consentire una conoscenza diretta».²³ Lo pseudo-ambiente, che Lippmann studiava nella sua contemporaneità di inizio Novecento, altro non è che quello spazio dove interagisce l'opinione pubblica. La macchina statale assolutista, idealmente tendente verso la sorveglianza e la punizione dei corpi, la codificazione dei comportamenti e la razionalizzazione, più in generale verso il disciplinamento, è di colpo inserita in un quadro ben più complesso, fatto di percezioni sensoriali eterogenee, illusioni, rappresentazioni che sfuggono alla linearità del modello habermasiano. Tutto è molto più vago, manipolabile, mutevole. Aggiungiamo un'ulteriore complicazione. Habermas parla di una sfera pubblica borghese. Questa ipotesi è stata messa in discussione, sottolineando il fatto che non esista un solo principio razionale unificante, ma più spazi di discussione, più "arene pubbliche" variamente caratterizzate, non necessariamente critiche verso lo Stato, né unite in un impegno condiviso a perseguire obiettivi dichiaratamente razionali.²⁴ Non solo, all'interno della indagine

²⁰ Habermas, *Storia...* op. cit., pp. 184 e ss.

²¹ Edoardo Tortarolo, *Opinion publique tra antico regime e rivoluzione francese. Contributo a un vocabolario storico della politica settecentesca*, in «Rivista Storica Italiana», a.1990, n.102, p. 5-23, cit. in Benigno, *Assolutezza...* op. cit., p. 126, n.42.

²² Walter Lippmann, *Public Opinion*, Harcourt, Brace & Co., San Diego, 1922, trad. ita., *L'opinione pubblica*, Donzelli Ed., Roma, 2018.

²³ *Ivi*, p. 14.

²⁴ V. Benigno, *Assolutismo...* op. cit., p. 134.

di Habermas mancava del tutto un riferimento al rapporto tra le donne e la sfera pubblica, pure significativo, come ha messo in luce Joan Landes.²⁵ Questi differenti orientamenti percorrono soprattutto la seconda parte della presente indagine. Prendendo come caso di studio le questioni connesse del posizionamento fisico dell'Opéra nello spazio urbano e del suo posizionamento nella gerarchia delle istituzioni musicali francesi, la presente ricerca individua spazi di discussione e attori appartenenti a differenti arene pubbliche. In particolare, sono emersi differenti atteggiamenti dentro la sfera pubblica borghese, così come entro la sfera della corte.

La terza e ultima parte riguarda gli spettacoli lirici prodotti dall'Opéra durante la Rivoluzione: in che modo la critica artistica è in rapporto alla critica politica e, inversamente, come si posizione l'autorità statale di fronte al prodotto artistico tra Ancien Régime e Rivoluzione. Sulla musica e il suo rapporto all'interno dei meccanismi di potere e conoscenza è stato scritto poco. Habermas, pur citando il mondo musicale, non lo fa che per analizzare il pubblico borghese, mai per studiare il prodotto in sé. Per un modello di analisi utile dobbiamo risalire a Max Weber e alla sua opera incompiuta *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, scritta tra il 1912 e il 1913 e pubblicata postuma nel 1921, l'anno successivo alla morte dell'autore.²⁶ Essa doveva far parte di un'opera di più ampio respiro in cui indagare le origini e i segni distintivi della moderna società borghese e del razionalismo europeo nell'arte. La musica occidentale secondo Weber non può essere considerata un semplice oggetto economico, sebbene l'economia eserciti indubbiamente un influsso. In essa la ragione [*ratio*] ricopre un ruolo determinante e la peculiarità della musica occidentale risiede infatti nel razionalismo della società che l'ha prodotta. Perché, si domanda Weber, partendo da problemi di fondo comuni nella teoria musicale, epoche diverse (come l'antichità classica, o il Medioevo) hanno raggiunto esiti diversi? I fattori che avevano portato alla formulazione di un sistema armonico, peculiare dell'Occidente europeo, erano diversi: la notazione razionale, il ruolo degli strumenti nella determinazione degli intervalli armonici, il canto polifonico, la razionalizzazione dei ritmi di danza, l'avvento del pianoforte nella borghesia. La questione va a toccare un problema ben più vasto e fuori dalla portata di questa ricerca, ossia sul perché solo in Occidente e non altrove c'è stato questo sviluppo. Molto più modestamente, la terza parte di questa ricerca vuole indagare con l'ausilio del modello di analisi proposto da Weber le

²⁵ Joan Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Cornell Un. Pr., Ithaca- New-York, 1988.

²⁶ Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Drei Maskein Verlag, München, 1921, trad. ita. *Sociologia della musica*, il Saggiatore, Milano, 2017.

peculiarità delle opere liriche prodotte durante la Rivoluzione, cercando di comprendere se è possibile individuare elementi che comprovino o meno le tesi del sociologo tedesco.

Le traduzioni sono mie dove non altrimenti indicato. Le immagini presenti nel testo sono di dominio pubblico.

I

«Votre position est délicate»

Pratiche di disciplinamento e sorveglianza all'Opéra alla fine del XVIII secolo

1. *Il caso De Vismes*

Cittadino Ministro,

Sono venuto a domandarvi due grazie, che sollecito con tanta urgenza quanta fiducia: la prima è di voler accettare per il 1° vendemiaio prossimo [22 settembre] le mie dimissioni dalla carica di Amministratore del Teatro della Repubblica e delle Arti, e la seconda è d'accordarmi a titolo d'indennità lo stipendio di questa posizione e per i primi quattro mesi dell'anno ottavo [1799].¹

A scrivere questa lettera era Louis-Joseph Francœur (1738-1804), allora Amministratore a Parigi del Théâtre de la République et des Arts, popolarmente conosciuto come Opéra.² La lettera era indirizzata al ministro dell'Interno Nicolas-Marie Quinette (1762-1821), membro del governo del Direttorio, ed era datata 22 fruttidoro anno VII, cioè 8 settembre 1799. Qualche settimana dopo, il colpo di stato del 18 brumaio (9 novembre) avrebbe portato il generale Bonaparte ai vertici del potere della Repubblica Francese. Due erano i motivi principali che avevano spinto Francœur alle dimissioni: la circolazione di critiche nei suoi confronti, e la Rivoluzione. «Sono a conoscenza dei rimproveri che mi hanno fatto molti artisti e che sono stati riportati a voi», scriveva l'anziano direttore, «sulla debolezza vera o presunta del mio carattere, sulla mia mancanza di talento nel condurre questo teatro, e particolarmente sulla mia bassa reputazione. È sufficiente che questi rimproveri esistano e circolino, per convincermi che devo ritirarmi, considerando solo l'interesse che nutro e sempre

¹ «Citoyen Ministre, Je viens vous demander deux grâces, que je sollicite avec autant d'instance que de confiance : l'une est de vouloir accepter pour le premier vendemiaire prochain, ma démission de la place d'Administrateur du Théâtre de la République et des Arts, et la seconde de m'accorder a titre d'indemnité les appointements de cette place pendant et pour les quatre premiers mois de l'an huit.» Il calendario rivoluzionario iniziava dal 22 settembre 1792 il conteggio degli anni. Opéra Archives 18-27/1, (27).

² L'Opéra ebbe molti nomi ufficiali nella sua storia. Nel periodo preso in considerazione in questo lavoro, dal 1778 al 1799, fu Académie Royale de Musique (dal 1672 al 1791, poi nel 1792), Opéra (nel 1791, poi nel 1793), Académie de Musique (una volta nel 1791 e poi nel 1792), Opéra National (dal 1793 al 1794), Théâtre des Arts (dal 1794 al 1797) e infine Théâtre de la République et des Arts (dal 1797 al 1802).

nutrirò per questo spettacolo sublime [l'Opéra]». ³ La Rivoluzione, d'altronde, lo aveva lasciato indebitato e, a detta di Francœur, senza alcuna gratifica per la sua lunga carriera, anzi l'aveva stroncata, perché era stato rinchiuso nelle prigioni del "terrorismo" ⁴ senza accuse fondate, ma sulla base di semplici sospetti. ⁵ Critiche, maldicenze, sorveglianze e punizioni: la vita di Francœur all'Opéra sembra essere stata tutt'altro che semplice e fortunata. Era entrato per la prima volta nell'orchestra come violino sovrannumerario nel 1753, a quindici anni. Proveniva da una famiglia di artisti da più generazioni: suo padre Louis, suo nonno Joseph e suo zio François erano stati membri dei Vingt-quatre Violons du Roi, la formazione responsabile dell'intrattenimento musicale di corte. Inoltre, lo zio François (1698-1787) aveva ricoperto il ruolo di sovrintendente dell'Académie Royale de Musique, come si chiamava l'Opéra durante l'Ancien Régime. Con quasi cinquant'anni di esperienza alle spalle, sulla soglia dei sessantuno anni, si può dire che conoscesse bene l'Opéra.

Lo possiamo immaginare curvo e stanco sulla sua scrivania, presso la sua casa in Rue du Petit Lion, oggi Rue Tiquetonne, a pochi passi dagli affollati mercati di Les Halles e dalla Senna, mentre è intento a riordinare una mole straordinaria di documenti, tra appunti personali, lettere, decreti ufficiali, registri e inventari. Nella sua mente, devono andare a formare l'ossatura di una "Storia dell'Opéra". Il suo modello è *l'Histoire du théâtre de l'Académie Royale de Musique en France*, scritto da Travenol e Noinville e pubblicato in due volumi nel 1757, ⁶ di cui sicuramente possedeva una copia, visti i precisi riferimenti nelle sue carte. Forse, nel suo lavoro, era aiutato dal figlio Benjamin (1773-1846), che era nel frattempo avviato alla carriera dell'insegnamento della matematica. Qualche foglio tra i documenti porta la sua grafia. Ma l'opera monumentale progettata non vide mai la luce. Tutto quello che rimane è un manoscritto di poco più di sessanta pagine, intitolato *Manuscrit. Histoire de l'Opéra* a cui qualcuno

³ «Je suis instruit des reproches que m'ont fait plusieurs artistes et qui sont parvenus jusqu'à vous, sur la faiblesse vraie ou prétendue de mon caractère, sur mon peu de talent à conduire ce théâtre, et particulièrement sur mon peu de renom. Il me suffit que ces reproches existent et circulent, pour me persuader que je dois me retirer, à ne consulter que l'intérêt que je prends et que je prendrai toujours à ce sublime spectacle», Opéra Archives 18-27/1, (27).

⁴ Del Terrore (1793-1794).

⁵ «Ruiné par la Révolution qui m'a successivement privé du produit de deux charges que j'avois et qui m'ont couté 22.000 livres, l'une de Maître de Musique et l'autre de surintendant de la Musique du ci-devant Roy ; dépouillé également de l'entreprise du théâtre de l'Opéra, que j'avois géré et soutenu avec le C.en Cellierier à nos risques et périls, pendant 18 mois, et retenu pendant un an dans les prisons du terrorisme, pour récompense de mon zèle, sans autre cause qu'une suspicion imaginaire et non fondée. Enfin privé d'une pension que j'avois acquise par 40 ans de services à l'Opéra, où j'étais entrée en 1753, en qualité de violon et où j'ai été ensuite Maître de Musique, Directeur, Entrepreneur et Administrateur», *Ibid.*

⁶ Louis Travenol, Jacques-Bernard Durey de Noinville, *Histoire du théâtre de l'Académie Royale de Musique en France. Depuis son établissement jusqu'à présent*, 2 voll., Duchesne, Paris, 1757.

successivamente ha aggiunto a matita “*Jusqu’au 1793*”.⁷ Si tratta di una raccolta di appunti più che di un libro vero e proprio: le pagine, piegate a metà, sono lasciate vuote nella colonna di destra per eventuali aggiunte e correzioni. È un manoscritto che non ha né un capo né una fine: inizia a pagina 2, e finisce a pagina 67 con una frase lasciata aperta. Nel mezzo, una straordinaria sintesi della storia istituzionale, economica, politica ed amministrativa dell’Opéra, dalla sua fondazione nel 1669 all’inizio del Terrore rivoluzionario nel 1793, quando Francœur fu messo in prigione. La sua tesi è palesata fortunatamente sin dalla prima pagina: voleva indagare quale fosse stata storicamente la migliore forma di governo per l’Opéra, e quale invece la peggiore, e perché. Alla fine del manoscritto non aveva ancora ben chiara l’idea di quale fosse stata la migliore. Ma fin dall’inizio sapeva perfettamente quale fosse stata la peggiore: quella degli *entrepreneurs*, gli imprenditori che avevano assunto il privilegio della gestione sotto la loro completa responsabilità, dotati di un’autorità apparentemente assoluta su tutta la complessa macchina istituzionale in cui lavoravano centinaia di persone. Per dimostrarlo, ripercorreva la storia dell’Opéra, dall’inizio. I primi anni erano superati velocemente: la fondazione nel 1669 sotto il patrocinio del Re Sole, poi la gestione autoritaria del suo favorito Jean-Baptiste Lulli dal 1672 al 1687, il cui successo era dovuto «alle circostanze fortunate» più che al suo talento (d’altronde, anche Lulli era stato un *entrepreneur*). Il privilegio della gestione passava alla morte di questi a Francine, suo genero, per dieci anni. «Qui cominciano i disastri dell’Opéra», scriveva Francœur a proposito. Da qui cominciava una lista di critiche a tutti i principali responsabili dell’avvilimento economico del “sublime spettacolo”. Pochi si salvavano: tra gli altri, ovviamente, suo zio François, sovrintendente dal 1757 al 1767. Ma di tutte le “imprese” che Francœur più aveva odiato, e sulla quale quindi si sofferma con più dettagli che in qualsiasi altro caso,⁸ è quella di De Vismes Du Valgay, diciottesimo *entrepreneur* dell’Opéra secondo i suoi calcoli, dal 1778 al 1779. «Mai impresa è stata più disastrosa di questa, perché mai alcun uomo è stato meno fatto per reggere l’Opéra», commentava Francœur, forse pieno di rancore.

Anne-Pierre-Jacques De Vismes Du Valgay (1745-1819) era figlio di Pierre-Martin De Vismes (1711-1777), consigliere e segretario del Re, e nipote di Charles Carré de Lorme (m. 1760), direttore della Ferme Générale, l’impresa che si occupava della riscossione delle tasse nel Regno. Questo aveva permesso alla sua famiglia di vivere agiatamente e a stretto contatto con l’ambiente di corte. Sua sorella Adélaïde-Suzanne (1753-1832) era ben presto entrata al servizio di Maria Antonietta, sposando poco dopo un alto funzionario della Ferme, nonché

⁷ *Manuscrit. Histoire de l’Opéra. Jusqu’en 1793*, Opéra Archives 18-26 (d’ora in poi *Histoire de l’Opéra*).

⁸ Dal foglio 18 al foglio 32, *Ivi*.

compositore e storico della musica, Jean-Benjamin De La Borde (1734-1794), favorito del Re. Grazie alla sorella aveva inoltre stretto amicizia con Henriette Campan (1752-1822), segretaria della regina, quest'ultima molto legata alla musica e all'Opéra. Nel 1777 Anne-Pierre-Jacques ricopriva il ruolo di *sous-directeur* della Ferme: era quindi dotato di mezzi ragguardevoli ed era abituato ad una gestione amministrativa autoritaria, specchio sia dell'amministrazione particolare della Ferme sia della sua vicinanza all'ambiente di corte. Di fronte alle numerose difficoltà amministrative e finanziarie che assillavano l'Opéra,⁹ De Vismes propose di colmare di sua tasca l'enorme debito accumulato di 500.000 livres che pesava sulle casse, a patto della carica di *entrepreneur* con un interesse del 5% sul deposito e un finanziamento annuo della città pari a 80.000 livres. Si trattava della pratica del *bail emphytéotique*, ossia la cessione temporanea di un privilegio in cambio di un versamento di una certa quota di denaro.¹⁰ La città di Parigi era, in quel momento, proprietaria del privilegio della gestione dell'Opéra. Con il decreto reale del 26 agosto 1749 Luigi XV, evidentemente irritato dal fatto che negli ultimi cinquant'anni si erano succeduti alla testa dell'Opéra individui incapaci di amministrare in modo efficiente, aveva concesso questo privilegio in perpetuo alla capitale. Il Bureau de la Ville, il principale organo di governo di Parigi durante l'Ancien Régime, si era prodigato subito a delegare le responsabilità amministrative a dei sovrintendenti, tra i quali fra i primi ci fu lo stesso François Francœur, zio di Louis-Joseph. La proposta che ora De Vismes avanzava era quella di assumere su di sé il privilegio, per un tempo lungo sebbene determinato (12 anni), e di godere della piena e più completa autorità sull'istituzione. Il Bureau non ci pensò due volte a sfilarsi da quella responsabilità. Il passaggio del testimone fu reso pubblico per mezzo di un decreto reale presto riportato nel principale periodico musicale della capitale, *Les Spectacle de Paris*.¹¹ Louis-Joseph Francœur, prima ancora di descrivere il suo operato nei suoi appunti, si

⁹ Pauline Lemaigre-Gaffier, Solveig Serre, *L'Académie royale de musique sous l'Ancien Régime*, in Vincent Giroud, Solveig Serre (a cura di), *La réglementation de l'Opéra de Paris (1669-2019). Édition critique des principaux textes normatifs*, École nationale des chartes, Paris, 2019, pp. 19-87.

¹⁰ Mark Darlow, *Staging the French Revolution. Cultural politics and the Paris Opera, 1789-1794*, Oxford Un. Press, New York, 2012, p. 41, v. anche voce "Emphytéose" in *Encyclopedie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, dir. Denis Diderot e Jean le Rond D'Alambert, Paris, 1765, v.5, p. 580 [da ora in poi *Encyclopedie*] e "Bail", *ibid.*, v.2, p. 16.

¹¹ «Un arrêt du Conseil d'État du Roi du 18 Octobre de l'année 1777, accorde à M. de Vismes la concession de l'entreprise de l'Opéra pendant 12 années, qui commenceront le premier Avril 1778, pour en jouir de la même manière qu'en jouit la Ville de Paris, sans que pendant le cours desdites 12 années sa jouissance puisse être abrogée ou interrompue, sous quelque prétexte & en quelque manière que ce soit. Veut Sa Majesté que l'intérêt des 500.000 l. à déposer par M. de Vismes, lui soit payé annuellement par le Receveur de la Ville de Paris, à raison de 5 pour 100, sans aucune retenue. Se réserve au surplus Sa Majesté, de faire par la suite, pour la police & discipline de ce Spectacle, tels réglemens qui seront jugés convenable», *Les Spectacles de Paris, ou Calendrier Historique & Chronologique des Théâtres*, Duchesne, Paris, 1778, v. 27, p. 9.

lanciava in giudizi pieni di veleno. Lo accusava di avere in progetto per l'Opéra solo il debito, d'assumere la qualità d'interessato agli affari del Re avendone personalmente condotti solo di pessimi, di essere un giovane inesperto e senza fortuna, senza alcuna conoscenza delle arti, senza altro scopo se non il desiderio sfrenato di ingrossare le proprie tasche.¹² In quegli anni Francœur rivestiva il prestigioso ruolo di *maître de Musique*, cioè di responsabile di tutta la parte musicale degli spettacoli,¹³ una posizione intermedia che gli consentiva di prestare attenzione ora all'autorità istituzionale, ora al personale, spesso chiamato sotto il nome plurale di *sujets* ("soggetti"). Il suo giudizio è chiaramente connotato dalle vicende successive. Successivamente alle sue dimissioni nel 1799, il governo avrebbe richiamato proprio De Vismes a dirigere l'Opéra, sebbene come Amministratore e non più come *entrepreneur*. Fortemente indebitato, Francœur scriveva queste parole mentre reclamava per sé una giusta pensione che non gli era stata ancora pienamente riconosciuta, nonostante il suo zelo e il suo servizio pluridecennale all'Opéra. Aveva dunque tutti i motivi e i mezzi per screditare le gestioni passate. Nel farlo ci ha regalato una preziosa testimonianza dei meccanismi di potere, conoscenza, critica, sorveglianza e punizione che muovevano questa istituzione.

Forte della protezione accordatagli dalla corte e della sua esperienza in campo finanziario, il nuovo *entrepreneur* compì una serie di riforme in senso autoritario, la cui sintesi è contenuta nel *Règlement* pubblicato il 27 febbraio 1778,¹⁴ pochi mesi prima dell'avvio della nuova gestione. De Vismes era riconosciuto da Sua Maestà come concessionario ed *entrepreneur* (preambolo) e i suoi ordini sarebbero stati eseguiti dai *sujets* o al contrario erano previste "punizioni" (art. 4).¹⁵ Il personale veniva severamente disciplinato e limitato nelle proprie libertà: l'*entrepreneur* poteva modificare la posizione professionale di un qualunque soggetto (art. 5), ivi comprendendo licenziamenti o ricompense (art. 6). Specifici articoli erano poi dedicati ai permessi e alle assenze (art. 9, 13 e 14), ai ritardi (art. 18 e 21) e addirittura

¹² *Histoire de l'Opéra*, p. 19.

¹³ Un ruolo equivalente a quello di Maestro di Cappella altrove presente in Europa. Questa la definizione che ne dà Rousseau nel suo *Dictionnaire de musique*: «Musicien gagé pour composer de la Musique & la faire exécuter. C'est le *Maitre de Musique* qui bat la Mesure & dirige les Musiciens. Il doit savoir la composition, quoiqu'il ne compose pas toujours la Musique qu'il fait exécuter. A l'Opéra de Paris, par exemple, l'emploi de battre la Mesure est un office particulier ; au lieu que la Musique des Opera[s] est composée par quiconque en a le talent & la volonté. En Italie, celui qui a composé un Opera en dirige toujours l'exécution, non en battant la Mesure, mais au Clavecin. Ainsi l'emploi de *Maitre de Musique* n'a guères lieu que dans les Eglises ; aussi ne dit-on point en Italie, *Maitre de Musique*, mais *Maitre de Chapelle* : dénomination qui commence à passer aussi en France». In Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, voce «Maitre de Musique», Duchesne, Paris, 1768, pp. 273-274.

¹⁴ Archives Nationales, O/1/613 e O/1/619. Trascritto in Lemaigre-Gaffier, Serre, *L'Académie...* op. cit., pp. 47-54.

¹⁵ «Ceux qui ne s'y conformeront pas exactement, seront punis suivant l'exigence des cas» recita l'articolo, senza specificare il tipo di punizione, di conseguenza lasciando l'arbitrio all'*entrepreneur*.

all'abbigliamento (art. 7 e 16). Il personale non poteva esercitare la propria professione in nessun'altra istituzione (art. 15). Non solo, l'*entrepreneur* aveva completa libertà anche nella direzione artistica: dalla distribuzione dei ruoli nelle nuove produzioni (art. 10, 17 e 22), alla scelta del *maître des ballets*¹⁶ e delle sue responsabilità (art. 25, 26, 27), parimenti per il *maître de musique* (art. 28 e 29), e nella scelta dei libretti e delle musiche (art. da 39 a 44). Veniva infine riorganizzato il sistema di gratificazione economica in premio (art. 32, 33, 34, 35),¹⁷ che permetteva una remunerazione extra proporzionale alle tre classi in cui era diviso il personale (art. 31), le quali erano invariabili. Quest'ultimi articoli, nella pratica, diminuivano le entrate degli artisti. Oltre che sul personale, De Vismes agì anche sul pubblico. L'Opéra durante l'Ancien Régime era ancora un luogo non tanto dove si andava ad *ascoltare*, ma dove si andava a *vedere*, un punto di incontro per molta parte della popolazione che poteva permettersi il biglietto d'entrata, un'occasione più che altro, dove la musica passava in secondo piano. Sebbene questa tendenza stesse diminuendo negli anni,¹⁸ nel 1778 era ancora forte nel pubblico. De Vismes, spinto da motivazioni di pura strategia economica, cercò in ogni modo di contrastare questa comune e fastidiosa propensione. Per incentivare l'attenzione verso lo spettacolo e disincentivare le distrazioni rinnovò l'organizzazione delle luci rimuovendole dall'anfiteatro, dal *paradis*¹⁹ e dalle logge, cioè tutti i luoghi riservati agli spettatori di ogni grado e ordine, e concentrando la massa luminosa sulla scena, cosa che suscitò un certo disappunto tra il pubblico, rimasto di colpo nella semioscurità. Per impedire le distrazioni, arrivò addirittura a proibire le acconciature vistose delle spettatrici, pena l'espulsione dagli spettacoli.²⁰ L'episodio suscitò un piccolo scandalo e fu all'origine dell'acconciatura "à la De Vismes", caratterizzata da una forma completamente appiattita. Anche la produzione artistica veniva riformata per far fronte alle difficoltà finanziarie: le rappresentazioni passavano da tre a quattro o cinque a settimana, il che provocava un aumento proporzionale di un ottavo dei prezzi di affitto delle

¹⁶ Direttori del corpo di ballo.

¹⁷ Si trattava del sistema tradizionale dei *feux* (letteralmente "luci"). Secondo la testimonianza di Francœur, il termine *feux* derivava dall'uso presso la Comédie Française di accordare a Henri-Louis Lekain (1729-1778), un attore tanto avaro quanto celebrato, i mezzi materiali per l'illuminazione. Presto a questi si era preferito invece concedere una somma di 6 livres per la spesa di legna da ardere e candele, per ogni volta che si esibiva. Dal suo esempio i suoi colleghi avevano cominciato a richiedere altrettanto, e in seguito il sistema si era diffuso anche ad altri spettacoli assumendo la connotazione di un diritto (*droit*). V. *Histoire de l'Opéra*, nota p. 42. Una precisazione del sistema è fornita anche dall'intendente La Ferté: v. n.109.

¹⁸ James H. Johnson, *Listening in Paris*, 1995, Un. Of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.

¹⁹ Il livello più alto della sala del teatro.

²⁰ Arthur Pougin, *Un directeur d'Opéra au dix-huitième siècle*, Lib. Fischbacher, Paris, 1914, p. 34, n.1; Solveig Serre, *Un fermier au tripot: Anne-Pierre-Jacques de Vismes du Valgay et l'Académie royale de musique (1778-1780)*, in «Revue de Musicologie», n. 96, fasc.1, a.2010, pp. 73-89 [83].

logge, sebbene ciò fosse limitato ad alcuni specifici giorni e periodi della stagione musicale.²¹ De Vismes si spinse fino a decidere sulle tipologie di spettacoli da rappresentare. La proposta al pubblico fu infatti diversificata inserendo accanto al genere tradizionale e predominante della *tragédie lyrique* quello dell'*opera buffa* italiana. Per l'esecuzione dei nuovi spettacoli l'*entrepreneur* reclutò i *Bouffons*, gli attori di teatro italiani specializzati nell'opera buffa, alla cui direzione artistica delegò il celebrato operista italiano Niccolò Piccinni (1728-1800), giunto a Parigi qualche anno prima su richiesta della stessa Maria Antonietta. Le opere di Piccinni avrebbero ben presto riacceso le divisioni nell'opinione pubblica in una *querelle* di enorme risonanza contro un altro acclamato compositore attivo all'Opéra in quegli anni, Christoph Willibald Gluck (1714-1787), e che riesumava presso il pubblico parigino la più antica *querelle des Bouffons* del 1752. Più di vent'anni prima la polemica era scoppiata a seguito della rappresentazione all'Académie Royale de Musique de *La Serva Padrona* di Pergolesi, un intermezzo buffo. Si era trattato di una sostanziale novità per l'Opéra, che non aveva mai rappresentato fino a quel momento spettacoli che non fossero stati in lingua francese. Qualche mese più tardi, l'episodio era stato preso a pretesto per un dibattito acceso se non proprio violento che aveva diviso i *philosophes* sulla musica francese posta a confronto con quella italiana.²² De Vismes, alla prima scintilla di dibattito pubblico sulla musica di Piccinni ("italiana") comparata a quella di Gluck ("francese") seppe ben stimolare gli animi con una serie di articoli apparsi sui principali quotidiani della capitale,²³ il primo dei quali fu pubblicato nel *Journal de Paris* nel giugno 1778.²⁴

Come lo Stato che aveva ben imparato a conoscere frequentando la corte, De Vismes assunse una sovranità e una responsabilità apparentemente assoluta, che richiedeva e presupponeva il controllo assoluto sui suoi soggetti per poter essere pienamente efficace. Le

²¹ Come dichiarava De Vismes in una lettera indirizzata e pubblicata dal *Journal de Paris*: «Pour éclairer les doutes que l'on pourroit avoir sur l'augmentation du prix des Loges à l'année ; M. de Vismes s'empresse d'annoncer qu'à l'exception de quelques Loges dont le prix n'est pas proportionné au nombre de places qu'elle contiennent, cette augmentation ne sera que relative aux Spectacles qui auront lieu pendant les Jeudis de l'été. Mais il est à propos d'observer qu'en supposant qu'on donne des Spectacles les Lundis, Mercredis, ou Samedis, MM. Les Propriétaires ne jouiront pas ces jours-là de leurs Loges, à moins qu'ils ne les louent extraordinairement le même prix qu'elles feroient louées au Public, & dont ils auront la préférence, en avertissant la veille», *Journal de Paris*, n.7, mercredi 7 janvier 1778, «Spectacles» pp. 27-28.

²² Vedi parte III del presente lavoro. Per un resoconto completo, v. Tim Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture. Old Regime Europe 1660-1789*, Oxford Un. Pr., Oxford, pp. 358-374; Robert J. Arnold, *Musical Debate and Political Culture in France, 1700-1830*, The Boydell Pr., Woodbridge, 2017, pp. 82-114; Enrico Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi, Torino, 1971, pp. 90-95 e ss.

²³ Serre, *Un fermier...* op. cit., p. 84.

²⁴ *Journal de Paris*, n.157, samedi 6 juin 1778, «Lettre de l'Aministration de l'Opéra, aux Auteurs du Journal de Paris» p. 627.

critiche congiunte del personale, presto rese pubbliche, portarono alla crisi del suo regime. Esse si erano inizialmente sviluppate in seno alla sfera privata delle amicizie, per poi portarsi nei circoli privati, infine approdando nei locali pubblici e sui giornali. La questione si giocava sui rapporti di potere, di dipendenza e di *self-governance*. Non è un caso che durante la *querelle* scatenatasi contro De Vismes gli artisti, riuniti in circoli [*congrès*] fuori dagli spazi e dai tempi della loro professione,²⁵ avessero cominciato ad attribuirsi nomi fittizi quali “Washington”, “Franklin” o “Hancock”, come gli eroi americani che in quegli stessi mesi stavano combattendo per la libertà delle Tredici Colonie contro il “dispotismo” del Regno Unito. Questi gruppi di pressione, che ancora non avevano osato interpellare l’opinione pubblica, ottennero un primo successo nel gennaio 1779, quando De Vismes rinunciò al suo ruolo di *entrepreneur*, dopo appena dieci mesi dalla sua nomina. A pagare il prezzo più salato fu però la città di Parigi. Come ricorda Francœur, le condizioni richieste al Bureau de la Ville in cambio del passo indietro consistevano in una pensione totale di 12.000 livres da distribuire equamente in undici anni, nella restituzione del deposito iniziale con gli interessi come previsto da contratto, nella concessione di un appartamento gratuito in città per poter continuare l’ordinaria amministrazione fino alla nomina del successore, e nel diritto di poter assistere gratuitamente agli spettacoli.²⁶ Molte delle richieste furono accolte, l’intera cauzione restituita e la pensione accreditata inizialmente per una metà e in seguito aumentata di un quarto della cifra inizialmente richiesta. «Gli fu fatto un ponte d’oro, tanta era la prodigalità del precedente governo nei confronti anche di chi aveva meno diritto alla generosità», è il commento lapidario di Francœur a tutta quella vicenda.²⁷ Toltosi dalle responsabilità economiche, De Vismes proseguì la sua gestione fino all’aprile 1780²⁸ come amministratore per conto della città, senza variare la linea politica che aveva fino ad allora tenuto di disciplinamento e razionalizzazione dell’apparato istituzionale. Gli artisti, i *sujets*, proseguirono nella loro lotta. I gruppi di pressione evidentemente non erano stati sufficienti per ottenere l’obiettivo prefisso, quello dell’autogestione dell’istituzione, similmente a quanto accadeva nella Comédie Française, l’altra grande istituzione teatrale parigina. Erano esacerbati dal disciplinamento apportato da De Vismes alle loro carriere, che interpretavano come un autentico dispotismo, tanto da

²⁵ Presso l’Hôtel di Mlle Guimard, danzatrice e una delle “cospiratrici”, a Chaussée d’Antin, v. Pougin, *Un directeur...* op. cit., p. 46.

²⁶ *Histoire de l’Opéra*, pp. 25-28.

²⁷ *Ivi*, p. 32.

²⁸ Le stagioni musicali iniziavano dal periodo successivo alla Pasqua e terminavano alla Quaresima dell’anno successivo.

definirlo “piccolo Machiavelli”.²⁹ Nel febbraio 1779 l'*entrepreneur* aveva addirittura fatto arrestare e trasferire alla prigione di For-l'Évêque i ballerini Vestris e Dauberval per comportamenti sediziosi. C'è da aggiungere che gli artisti erano anche estremamente ambiziosi. Secondo Melchior Grimm (1723-1807), amico di Diderot e Voltaire ed autore di una *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, le loro critiche sull'altezzosità, sull'ostilità, sulla scortesia e le pretese ingiustizie di De Vismes erano solo un pretesto che celava il loro desiderio di indipendenza. «Non c'erano intrighi, né trame segrete, nessuna negoziazione che non avessero impiegato per raggiungere tale fine e per costringere il signor De Vismes ad abdicare volontariamente dal potere di cui si era rivestito», commentava.³⁰ Francœur non si perdeva troppo a ricostruire i dettagli delle vicende nella sua *Histoire de l'Opéra*, ma segnalava che quella era la prima volta in cui gli artisti dell'Opéra avevano espresso apertamente il desiderio di reggersi autonomamente, «malgrado le prove che aveva fatto il governo in questo senso non fossero mai riuscite». ³¹ Non bastando le pressioni, le ingiurie e le minacce, i *sujets* decisero di sottoporre il caso all'opinione pubblica. Il passaggio fu preparato accuratamente e compiuto tra marzo e aprile 1779. Raccolsero tutte le loro critiche e le tradussero in un unico documento in forma di lettera, lo stamparono, lo distribuirono e lo lessero pubblicamente il 15 marzo presso il *Café du Caveau*, al tempo uno dei locali più frequentati al Palais Royale, nel cuore di Parigi. L'obiettivo del documento, concepito come un simbolico processo giudiziario a De Vismes, era di «illuminare il Pubblico» sulle vicende, e si rivolgeva a «gli Amatori, i Politici, i Letterati, i Critici e i Degustatori» del Caffè. «Organi sacri della moltitudine», cominciava il libello, «Oracoli del buon gusto, venerati Censori, che tenete nelle vostre mani la bilancia del giudizio del Pubblico, saggi Distributori della sua lode o del suo biasimo, degnatevi di dedicarci un attimo di attenzione». ³² Procedeva poi con un appello accorato agli avventori del locale, una parte «molto sana e illuminata» del Pubblico e che ancora non aveva ceduto alle falsità espresse da De Vismes nei loro confronti, affinché esprimessero il loro giudizio imparziale sul processo che quel giorno si sarebbe svolto presso il Caffè. Il lessico era altamente immaginifico e metaforico, e giocava su diverse antitesi: vero-falso, buono-malvagio, giusto-ingiusto. Il

²⁹ Edmond de Goncourt, *La Guimard. Après les registres des Menus-Plaisirs de la Bibliothèque de l'Opéra etc. etc.*, Charpentier, Paris, 1893, p. 122.

³⁰ Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, Furne, Paris, 1829-1831, t.10, pp. 169-170.

³¹ «C'est de cette époque que datte ce désir toujours renaissant que les artistes de l'Opéra ont à se régir eux-mêmes, malgré que les épreuves qu'en fait le gouvernement n'ayant jamais réussi», *Histoire de l'Opéra*, p. 25.

³² « Organes sacrés de la multitude, Oracles du bon gout, Censeurs révéérés, qui tenez en vos mains la balance des jugemens du Public, sages Distributeurs de ses louanges ou de son blâme, daignez nous prêter un moment d'attention».

Pubblico era chiamato in causa a riconoscere ovviamente la verità, la bontà e la giustezza degli artisti nella loro lotta, e a condannare la falsità, la malvagità e l'ingiustizia di De Vismes.

Ci siamo sempre illusi che il nostro crudele avversario, il signor de V***, dopo aver esaurito tutte le sue astuzie e le sue macchinazioni, per sorprendere la religione del popolo sul posto, avrebbe messo alla prova la vostra severità e la vostra animosità nella condotta che tiene con noi; rassicurati dalla bontà della nostra causa, dalle vostre luci e dalla vostra equità, speravamo, se fossimo stati calpestati da un lato, di essere compatiti e consolati dall'altro da voi: ma abbiamo appreso con altrettanta sorpresa e dolore che il nostro nemico aveva corrotto tutte le vie della verità; che le basse trombe della Fama, le Gazzette straniere, i piccoli Giornali, le piccole Notizie in mano erano state arrestate da questo piccolo Tiranno [...]: ma voi ci avete condannato senza ascoltarci, e noi osiamo appellarci *dal Pubblico male informato, al Pubblico meglio informato*³³. Voi siete, signori, una parte molto sana e illuminata di questo Pubblico, il Giudice supremo, che chiama in causa tutto ciò che respira nella sua Corte: noi ci sottomettiamo con fiducia al suo giudizio, purché sia pronunciato con cognizione di causa; vi preghiamo quindi di ascoltarci e di permetterci di perorare la nostra causa davanti a una Commissione che nominerete a questo scopo. Ricordate, Signori, che in questa Magistratura del Pubblico siete nella Camera dei Contemporanei, le cui decisioni sorprese e non sufficientemente ponderate sono state spesso ribaltate da quella dei Posterì, che giudica in ultima istanza sui fatti e non sbaglia mai.³⁴

³³ Corsivo originale.

³⁴ «Nous nous étions toujours flattés que notre cruel adversaire le sieur de V***, après avoir épuisé toutes ses ruses & machinations, pour surprendre la religion des personnes en place, éprouveroit votre sévérité & votre animadversion dans la conduite qu'il tient avec nous ; rassurés par la bonté de notre cause, par vos lumières & votre équité, nous espérions, si nous étions foulés d'une part ; d'être plaints & consolé de l'autre par vous : mais nous avons appris avec autant de surprise que de douleur, que notre ennemi avoit corrompu toutes les voies de la vérité ; que les trompettes inférieures de la Renommée, les Gazettes étrangères, les petits Journaux, les petites Nouvelles à la main avoient été arrhés par ce petit Tyran [...] : mais vous nous avez condamnés sans nous entendre, & nous osons appeler du Public mal informé, au Public mieux informé. Vous êtes, Messieurs, une portion très-saine & très-éclairée de ce Public, Juge suprême, qui évoque tout ce qui respire à son Tribunal : nous nous soumettons avec confiance à son jugement, pourvu qu'il soit prononcé en connoissance de cause ; nous vous prions donc de nous entendre de nous permettre de plaider notre cause devant une Commission que vous nommerez à cet effet. Songez, Messieurs, que dans cette Magistrature du Public, vous êtes dans la Chambre des Contemporains, dont les Arrêts surpris & trop peu réfléchis ont été souvent cassés par celle de la Postérité, qui juge sur les faits en dernier ressort, & ne se trompe jamais». Il documento era firmato da, Larrivée, Le Gros, Geslin, Vestris, Gardel, d'Auberval, Noverre, attori e ballerini; Lévassé, Duplan, Beaumesnil, Durancy, Guimard, Heinel, Allard, Peslin, attrici e ballerine. Il processo presso il Café du Caveau è ripercorso in Edmond de Goncourt, *La Guimard. Après les registres des Menus-Plaisirs de la Bibliothèquede l'Opéra etc. etc.*, Charpentier, Paris, 1893, pp. 125-138.

Dai salotti e dai circoli privati, ai locali pubblici e infine alle strade il passo fu breve. Come si deduce da una lettera che De Vismes inviò al ministro della Maison du Roi³⁵ Amelot de Chaillou il 27 aprile seguente, il libello circolava in città da più di due giorni,³⁶ quindi quasi un mese e mezzo dopo la lettura pubblica presso il Café Caveau. Curiosamente, anche De Vismes reclamava una propria giustizia, che fosse “eclatante” e che potesse riparare agli occhi del pubblico e soprattutto degli onesti ciò che quell’abominevole libello aveva fatto alla loro opinione [*leur esprits*] su di lui. Abbiamo di fronte in una medesima arena pubblica due approcci diametralmente opposti. Da un lato, l’opinione pubblica borghese veniva manipolata e indotta a credere a quello pseudo-ambiente fatto di dispotismo e tirannia che gli artisti volevano far passare. Dall’altro c’è il tentativo di coinvolgere la sfera della corte con cui De Vismes ha affinità, mostrando un personale totalmente insubordinato e che agiva in modo disonorevole. Sono due mondi contrapposti, sia nel lessico che nei mezzi, ma entrambi manipolano allo stesso modo la verità per reclamare la giustizia. Francoeur si guardava bene dallo schierarsi da una parte o dall’altra. Non apprezzava De Vismes, ma nemmeno appoggiava le ambizioni degli artisti. Non capiva tutto questo loro desiderio di governarsi autonomamente. Alla Comédie Française e all’Opéra-Comique (Istituzione musicale fondata nel 1714 e specializzata nell’omonimo genere, da cui prendeva il nome), diceva nell’*Histoire*, gli artisti non condividevano solo il potere di gestione, ma anche le responsabilità e i costi di tutto l’occorrente per mettere in scena gli spettacoli, cosa che non accadeva all’Opéra. Qui era l’amministrazione a gestire le spese e a sorvegliarne l’impiego sulle più di duecento persone che formavano il personale all’epoca. E questo solo per parlare di questioni relativamente semplici come i costumi e i decori. Ciò che invece riguardava gli stabilimenti pubblici, ad esempio, richiedeva una grande conoscenza e un’adeguata sorveglianza perché nemmeno i più esperti e zelanti amministratori riuscivano a evitare gli abusi. Era insomma una responsabilità troppo grande per gli artisti. Essa doveva rimanere nelle mani del governo: piuttosto dovevano dedicarsi ai loro talenti o si rischiava che non si guadagnasse nulla né per l’economia, né per l’arte.³⁷

L’ultimo anno di gestione dell’Opéra non fu meno significativo rispetto ai dieci mesi precedenti. Come responsabile dell’Académie Royale de Musique per conto del Bureau de la Ville, spogliatosi degli oneri materiali dell’impresa, De Vismes proseguì nella sua politica di cambiamento, mentre lo scontro con gli artisti raggiungeva il culmine e l’opinione pubblica

³⁵ Il ministero dedicato al servizio personale quotidiano del sovrano, dalla sua sicurezza, ai cerimoniali, ai viaggi, ecc. L’Opéra era sottoposta alla sua osservazione.

³⁶ Archives Nationales, O/1/619.

³⁷ *Histoire de l’Opéra*, pp. 25-28.

s'infiammava sull'onda della querelle scoppiata nel 1778 tra Pccinni e Gluck. Così, nell'ottobre 1779, De Vismes coglieva l'occasione del rinnovamento del contratto [*bail*] dell'Opéra-Comique – l'altro grande teatro musicale parigino – per consolidare il monopolio musicale dell'Académie.³⁸ L'Opéra-Comique, formalmente *Comédiens ordinaires du Roi*, fondava la propria identità nelle opere miste di dialoghi recitati e musica, dall'argomento e dal carattere tendenzialmente leggeri o popolari, genere da cui prendeva il nome.³⁹ Aveva poi arricchito il suo repertorio dopo la fusione nel 1762 con la più antica *Comédie-Italienne*, inizialmente specializzata nella Commedia dell'Arte, poi in generi lirici minori, come il *vaudeville* o la *comédie mêlée d'ariettes*.⁴⁰ Le due istituzioni proponevano al pubblico programmi differenti, così come diverse erano le rispettive posizioni di potere: l'Académie era la detentrica esclusiva del monopolio musicale su tutto il Regno,⁴¹ un diritto che poteva delegare nella sua totalità o in una sua parte a dei concessionari, in questo caso l'Opéra-Comique, per mezzo della sottoscrizione di *bails*.⁴² Nel nuovo decreto del Consiglio di Stato, De Vismes, facendo leva sul monopolio dell'Académie, impediva all'Opéra-Comique la produzione di nuovi spettacoli nel genere dell'opera (ivi comprese, quindi, nuove *opéras-comiques*), siano esse in lingua francese o italiana (art.3, c.1), così pure l'utilizzo in qualsiasi misura di brani appartenenti al repertorio dell'Opéra, escluse le parodie in lingua francese (art.3, c.2). Impediva inoltre la circolazione di

³⁸ Il precedente *bail* o *concession du Privilège* era stato stipulato il 29 gennaio 1766 dai direttori dell'Académie Royale de Musique François Rebel e François Francœur.

³⁹ Un approccio problematico alla questione di "repertorio" e "*fonds*", così come all'articolazione dei rapporti su tale punto tra l'Opéra e l'Opéra-Comique si può leggere in Maud Pouradier, *Opéra, Comédie-Française et opéra-comique. Entre co-répertoires et contre-répertoires*, in Sabine Chaouche, Denis Herlin, Solveig Serre (a cura di), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-comique. Approches comparées (1669-2010)*, Pub. De l'École nationale des chartres, Paris, 2012, pp. 119-128.

⁴⁰ Il *vaudeville* era un genere nato come parodia di altre opere e caratterizzato dall'utilizzo di testi originali su musiche già note. Si distingueva dalla *comédie mêlée d'ariettes*, che al contrario inseriva arie liriche all'interno di commedie recitate. Per un approccio critico al repertorio della Comédie-Italienne, v. Emanuele De Luca, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)* [tesi di dottorato], Università degli Studi di Pisa-Université Paris-Sorbonne, 2009-2011, in Andrea Fabiano (dir.), «Les savoirs des acteurs italiens», IREMUS; v. anche Silvia Spanu Fremder, *Un théâtre d'acteurs dans un théâtre du roy, Institutionnalisation et conservation de la dramaturgie des Italiens à la Comédie-Italienne*, in Chaouche, Herlin, Serre (a cura di), *L'Opéra... op. cit.*, pp. 33-54. Riguardo all'evoluzione della Comédie-Italienne, Francœur avrebbe scritto: «Depuis l'admission de l'Opéra-Comique au théâtre Italien l'on ne donnoit plus que quelque comédie française et nombre d'opéra comique, les acteurs Italiens devenant inutile à ce théâtre, les pièces Italiennes et les acteurs furent supprimés en grande partie ou mis à la pension en 1779», in *Opéra Archives* 18-51, (67).

⁴¹ «[...] en conséquence, maintenons & conservons notredite Académie de Musique, dans toute l'étendue de notre royaume [de] le droit & privilège exclusif des Concerts de musique vocale ou instrumentale, soit françois, soit italiens, ou en d'autres langues, de même que des Concerts spirituels; dans les droit & privilège également exclusif de l'Opéra-comique, des Bals payans, & dans celui d'impression de tous les poèmes & paroles d'Opéra». *Lettres patentes du Roi, en faveur de l'Académie Royale de Musique. Données à Versailles au mois de Juin 1769. Registrées en Parlement*, Imp. Royale, Paris, 1769, p. 3.

⁴² Anche questo era un privilegio esclusivo dell'Académie.

personale tra le due istituzioni (art.3, c.3) e l'ingaggio di *Bouffons* dall'Italia (art.3, c.4). Doveva, quindi, restringere la nuova programmazione ai «vaudevilles puri e semplici» (art.4), e versare una quota annuale alla città (art. 6). In conclusione, il pubblico frequentatore dell'Opéra-Comique poteva aspettarsi solo nuove «vaudevilles, danze, macchine, decorazioni, sinfonie & *morceaux de chant*» nelle clausole imposte, tutto il resto rimaneva un'esclusiva dell'Académie Royale de Musique.⁴³ Quest'imposizione era, di fatto, inappellabile.

La sottoscrizione del nuovo *bail* per l'Opéra-Comique segna simbolicamente l'ultimo atto della politica devismiana all'Opéra, che si chiudeva ufficialmente con la Pasqua del 1780. Da un lato, lo spettacolare aumento del numero di rappresentazioni settimanali aveva aumentato le entrate e parallelamente inasprito il debito, che ora toccava l'esorbitante cifra di 800.000 livres. La diversificazione dei generi aveva rivitalizzato l'interesse dell'opinione pubblica per il mondo musicale attraverso l'aspra *querelle* tra musica francese e musica italiana, che non avrebbe accennato a diminuire nemmeno dopo la partenza di Gluck da Parigi alla fine del 1779. Sul piano del disciplinamento interno, le politiche draconiane di De Vismes, pensate in un'ottica puramente economica, ebbero importanti conseguenze sull'insubordinazione del personale, già di per sé ambizioso, e originarono la crisi della sua amministrazione. Infine, l'autoritarismo mostrato nella gestione interna aveva trovato una propria applicazione anche verso l'esterno, sia nel disciplinamento del pubblico, sia nella ricomposizione dei rapporti di potere con le diverse istituzioni musicali della capitale, in particolare nel caso dell'Opéra-Comique.

2. Una pesante eredità

Conclusasi la stagione De Vismes nella primavera del 1780,⁴⁴ il privilegio dell'Opéra fu tolto alla città di Parigi e posto sotto il controllo diretto della Maison du Roi, nello specifico sotto la responsabilità dell'intendenza del Menus-Plaisirs du Roi, l'organo preposto all'organizzazione delle feste e delle cerimonie a corte, nella persona di Denis-Pierre-Jean Papillon de La Ferté (1727-1794). «Esigendo una nuova forma d'amministrazione» dichiarava

⁴³ Francœur si limita a citare l'episodio: «Le 28 septembre 1799. Délibération du Bureau de Ville approuvant la concession du Privilège de l'opéra comique, renouvelée aux Comédiens Italiens pour 30 ans a commencer du 1^{er} janvier 1780. Cette concession leur avoir été faite le 29 janvier 1766 pour 18 année qui ont commencé au 1^{er} janvier 1767, pour finir à pareil jour de l'année 1785. Le renouvellement de concession étoit fait moyennant la somme de 30000 francs par chacune des l'années restants de la jouissance du 1^{er} Bail et cette de 40000 francs par chacune des 2^{ème} l'autres jusqu'à l'expiration de cette seconde concession». *Histoire de l'Opéra*, p. 30.

⁴⁴ Assieme all'amministrazione del Bureau de la Ville, anche i *Bouffons* furono licenziati, virtualmente ponendo fine agli spettacoli italiani nel Regno, essendo stato revocato il privilegio di questi all'Opéra-Comique nel 1779, v. sopra.

il decreto del 17 marzo 1780, «il Re⁴⁵ ha sentito la necessità di ritirare il privilegio dalle sue [della città di Parigi] mani». ⁴⁶ Il periodo di gestione da parte del Bureau de la Ville (1749-1778) non aveva saputo ottenere i risultati economici sperati. Né ci erano riusciti i vari *entrepreneurs* che si erano succeduti alla guida dell'Opéra dalla sua fondazione nel 1669, e infatti ciò pure era ricordato nel decreto, che giustificava la scelta di non ricorrere ad una nuova figura imprenditoriale col fatto che fino ad allora questa scelta aveva procurato a Sua Maestà solo imbarazzi e difficoltà. Dunque il Re “approvava le idee” [*approuvé les vues*] che gli erano state presentate di associare al governo dell'Opéra i Direttori e i principali soggetti dell'Académie Royale de Musique, «al fine di stimolare sempre di più il loro zelo e la loro attività». La paternità di questi consigli era attribuibile all'intendente La Ferté, già responsabile dell'Opéra per conto del Bureau de la Ville negli anni 1776-1777, cioè nel periodo immediatamente precedente a De Vismes, e che aveva seguito tutte le vicende dell'Opéra con grande attenzione, come dimostra il suo *Journal*.⁴⁷ Nella nuova amministrazione che La Ferté inaugurava, in cui avrebbe svolto un ruolo di osservatore diretto e mediatore tra l'istituzione e la corte,⁴⁸ veniva riconosciuta parzialmente l'aspirazione di *self-governance* del personale con la creazione di un Comitato composto dai primi *sujets* e dalla direzione designata. Il privilegio, tuttavia, rimaneva saldamente nelle mani del Re.

La direzione politica da dare all'Opéra appare subito chiara nel *Nouveau Projet d'administration pour l'Académie Royale de Musique* posto all'osservazione del ministro, un vero e proprio manifesto programmatico.⁴⁹ Il punto di vista qui è tutto a favore del personale: sulla base dell'esperienza appena vissuta, la figura dell'*entrepreneur* veniva giudicata inadatta alla responsabilità di una istituzione così importante come quella dell'Opéra, in quanto beneficiava dei vantaggi momentanei e non si interessava del miglioramento per l'avvenire, sia per quanto riguarda la formazione dei nuovi *sujets*, sia per le spese. Nemmeno la figura dei *Directeurs Régisseurs* per conto del Bureau de la Ville (come lo era stato De Vismes nel 1779) era giudicata tanto meglio, in quanto mancava ad essa l'autorità che dona l'interesse personale ad opporsi alle depredazioni che nel tempo avevano generato abusi considerevoli e troppo onerosi. Invece, si era visto come la “compagnia di persone rispettabili” - così era definito il personale artistico

⁴⁵ Luigi XVI.

⁴⁶ *Arrêt du Conseil d'État du Roi, concernant l'Opéra. Du 17 mars 1780. Extrait des Registres du Conseil d'État*, Imp. Royale, Paris, 1780.

⁴⁷ Denis-Pierre-Jean Papillon de La Ferté, Ernest Boyssé (a cura di), *Journal de Papillon de La Ferté. Intendant et contrôleur de l'Argenterie, Menus-Plaisirs et Affaires de la Chambre du Roi (1756-1780)*, Paul Ollendorf, Paris, 1887.

⁴⁸ Francœur parla proprio di *surveillance*, *Histoire de l'Opéra*, p. 33.

⁴⁹ *Nouveau Projet d'Administration pour l'Académie Royale de Musique. Observations générales*, pp. 3 e ss. Archives Nationales O/1/619.

- aveva la buona volontà di incaricarsi dell'amministrazione senza altro interesse che quello di sostenerla e di aumentare il prestigio dell'istituzione, che era d'interesse per la nazione. Per riformare l'amministrazione, il *Projet* suggeriva quindi di responsabilizzare il personale facendo perno sull'«interesse e l'amor proprio». L'unità d'opinioni era considerata assolutamente necessaria per far progredire le Arti, così come la figura di un capo autorevole di fronte alla complicata struttura organizzativa istituzionale, un vero e proprio "leader" riconosciuto da tutti che fosse capace di «schiarire i Lumi alle genti di talento».⁵⁰ Pertanto, la nuova struttura amministrativa doveva comprendere un Comitato formato dal direttore (responsabile per conto dell'intendente dei Menus-Plaisirs), due dei primi *sujets* del corpo di Canto, il *Maître* del Teatro con il suo vice, quello dei Cori, quello dei Balletti e i suoi due vice, e infine quello dell'Orchestra con il suo vice. Il Comitato avrebbe avuto ampi poteri decisionali, potendo deliberare per voto maggioritario su tutti i punti posti alla sua attenzione dal direttore, di modificare a piacimento la programmazione artistica e la distribuzione dei ruoli. Di contro, il ruolo del direttore ne usciva ridimensionato: era principalmente responsabile della contabilità e come presidente dell'assemblea del Comitato era tenuto a redigere i punti all'ordine del giorno da sottoporre a discussione e a proporre le opere da rappresentare.⁵¹

Abbiamo finora lasciato da parte Francœur. Dopo aver elencato, cifre alla mano, i pessimi risultati dell'amministrazione devismiana,⁵² proseguiva la sua narrazione dei fatti commentando la nuova situazione. Il Comitato, ai suoi occhi, s'annunciava assolutamente pieno di quello zelo degno di chi non aveva mai rivestito un incarico così tanto prestigioso, e che agli occhi degli artisti sembrava essere il punto più in alto che avessero mai raggiunto nella loro carriera.⁵³ Ma presto avrebbero superato i limiti dei poteri di cui erano stati investiti. Il direttore, secondo il nuovo regolamento, sarebbe stato infatti relegato ad una posizione quasi priva d'autorità, incapace di svolgere al meglio le proprie funzioni. Il primo a succedere a De Vismes, Pierre Montan Berton o Le Breton (1727-1780), già direttore per conto della città negli anni 1767-1776, aveva tentato di imporsi sul Comitato ma, probabilmente già debole di salute, non aveva retto di fronte al rinnovarsi dello scontro con una parte degli artisti appena un mese dopo la nuova installazione, e sarebbe morto poco tempo dopo (14 maggio) per una malattia infiammatoria.⁵⁴ Le problematiche interne non erano riflesse dall'immagine che veniva

⁵⁰ «éclair[er] de les Lumières les gens à talent», *ibid.*

⁵¹ *Détails de l'Administration*, cap. 1, pp. 6 e ss., *ibid.*

⁵² *Histoire de l'Opéra*, p. 32.

⁵³ *Ivi*, p. 33.

⁵⁴ De La Ferté, Boyssé (a cura di), *Journal...* op. cit., p. 12; cfr. *Histoire de l'Opéra*, pp. 35 e *Les Spectacles...* op. cit., v.30, p. 8.

proiettata all'esterno dell'istituzione. Nelle *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres*, una cronaca anonima degli anni tra il 1767 e il 1787, si parlava di una nuova costituzione del teatro, che non era né dispotica, né monarchica, bensì partecipativa: «ci sono assemblee, votazioni, voci deliberative».⁵⁵ Insomma, la contrapposizione tra monarchia e repubblica, e tra dispotismo e libertà, era già ben presente nei discorsi attorno all'Opéra in questo periodo. Coloro che qualche mese prima si facevano chiamare “Washington”, “Franklin” ed “Hancock” ora, stando a quanto ci riporta Francœur, si comportavano da piccoli tiranni. Numerose lamentele pervennero al ministro Amelot, che poi notificò tutto a La Ferté, da parte degli artisti delle classi inferiori⁵⁶ sul dispotismo dei loro colleghi del Comitato. Questi ultimi non avevano una linea di condotta unanime, spesso fornivano ordini contraddittori, oppure non sapevano cosa fare in una o tal'altra situazione. Inoltre, negligerano i loro ruoli artistici. La protesta era prima passata per lettera, la cui lettura era stata fatta durante una delle sedute settimanali del Comitato, ma nessuno dei membri ne aveva tenuto conto.

Neanche lo stesso Francœur doveva passare indenne da questo periodo. Nel 1781 era stato improvvisamente licenziato in tronco dal suo ruolo di *Maitre de Musique* e direttore d'orchestra.⁵⁷ Non è chiaro cosa fosse successo in quel frangente, anche perché molte delle sue carte e dei suoi appunti conservati presso la Bibliothèque-Musée de l'Opéra sono andati persi. Delle nove lettere che in alcuni appunti egli enumera per ricostruire le vicende di quei mesi, ce ne sono pervenute solo un paio. La prima (n.4, una copia), datata 23 aprile 1782 e diretta ai colleghi del Comitato da parte di Francœur, è insieme un'energica difesa personale alla sua buona condotta e una richiesta di poter rientrare al più presto nel suo ruolo di *Maître de Musique*.⁵⁸ «Ignoro ancora le cause [del licenziamento]», scriveva ai suoi colleghi, «ma, ingiustamente o meritatamente, posso assicurarvi che le colpe che mi si sono imputate di fronte al Ministro [Amelot] per attirarmi questa disgrazia non possono essere disonoranti né per me né per voi». Se era all'oscuro delle cause, perché aveva aspettato il 1782 per inviare quella lettera di protesta? I motivi non sono chiari, ma erano probabilmente conosciuti e sottointesi dalle parti, che quindi non avevano bisogno di esplicitarli: «Se dal mio licenziamento non ho cercato di far revocare quest'ingiustizia, sarà facile sospettare quale ne fosse il motivo». Forse in qualche modo riguardava il suo schieramento politico durante l'amministrazione

⁵⁵ A., *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours ou Journal d'un observateur*, J. Adamson, London, 1762-1787, v.15, p. 152.

⁵⁶ Gli artisti erano divisi in tre classi di prestigio, come dal regolamento introdotto da De Vismes nel 1778. I *premiers sujets* erano stati i principali responsabili dell'insubordinazione del personale fino a quel momento.

⁵⁷ Carica che aveva assunto nel 1779 durante l'amministrazione De Vismes.

⁵⁸ Opéra Archives 18-27/1 (59).

devismiana, ipotesi suggerita dalla conclusione della lettera in cui assicurava di essere loro amico. Allegata alla lettera c'era una richiesta informale e personale indirizzata a Maximilien Gardel (1741-1787), membro del Comitato e qui chiamato «cher amy», affinché leggesse quanto scritto durante una delle loro assemblee periodiche. La seconda lettera (segnata n.5, originale), indirizzata a Francœur da parte del Comitato, pone qualche problema nella ricostruzione dei fatti.⁵⁹ In questo caso Francœur, il destinatario, veniva avvisato che il Ministro (Amelot?) aveva finalmente tolto l'interdizione ingiuntagli dall'entrare all'Opéra; tuttavia, la data apposta alla lettera è "17 marzo 1781". Solo escludendo errori nelle datazioni, difficili da giustificare di fronte alla altrimenti grande precisione nella ricostruzione delle cronologie da parte dello stesso Francœur, possiamo credere che per il *Maître de Musique* la situazione fosse molto più grave di quanto lasci intendere la lettera del 1782.

Non se la passava molto meglio il nuovo direttore, Antoine Dauvergne (1713-1797), anziano musicista e compositore di reputazione e probità riconosciute dopo più di quarant'anni di servizio all'Académie. La sua nomina sembrava promettere un clima differente per l'avvenire se crediamo al fatto, riportato ne *Les Spectacles de Paris*, che la sua scelta accanto a quella del compositore Gossec come vicedirettore fu ricevuta dal personale e dagli amatori tra le più vive acclamazioni.⁶⁰ In realtà il sentimento pubblicizzato non corrispondeva affatto all'umore del personale. Già con la direzione di Pierre Montan Berton, a cerniera tra De Vismes e Dauvergne, gli artisti avevano continuato nelle loro proteste e, non appena era venuto a mancare poco tempo dopo, avevano ufficialmente richiesto al ministero di potersi governare autonomamente e senza altre cariche superiori. Si erano visti frustrati nelle loro ambizioni con il rifiuto giunto dalla Maison du Roi, che invece aveva preferito avere un unico responsabile, individuando un successore in Dauvergne.

Una preziosa testimonianza del punto di vista degli artisti ci viene offerta da una lunga *mémoire* di Jean-Georges Noverre (1727-1810), *Maître des ballets* e tra i firmatari del pamphlet del 1779. La lettera,⁶¹ indirizzata all'intendente La Ferté, fu redatta nel 1780, poco tempo dopo il suo congedo per anzianità. Con toni a volte esagerati ed auto-assolutori, ma durissimi, Noverre rivelava che le ambizioni del personale artistico andavano ricercate almeno quindici anni prima, quindi molto prima dell'amministrazione De Vismes. Quel «piano ridicolo» comparso in «qualche testa esaltata» di rendersi aggiudicatari o titolari [*fermiers*] di questa

⁵⁹ Opéra Archives 18-27/1 (56).

⁶⁰ *Les Spectacles de Paris*, 1781, v.30, p. 8.

⁶¹ Pubblicata in Émile Campardon, *L'Académie Royale de Musique au XVIII siècle*, Berger-Levrault Ed., Paris, 1884, v.2, pp. 204-215

macchina, di governare dispoticamente i talenti, d'impadronirsi dei frutti delle loro pene, di assecondare il giogo della dipendenza e di stabilirsi come tiranni dell'Opéra «seguiva uno dei principi del sistema di Machiavelli»: ⁶² per regnare si semina discordia, si dividono gli spiriti, si fomentano gli odi e si alimentano le ambizioni degli uni per ferire l'amor proprio degli altri. Siamo molto lontani dall'immagine idilliaca che veniva prospettata nelle *Mémoires secrets*, o dai toni rispettabili e onesti del pamphlet del 1779. Addirittura, qui l'accusa di machiavellismo in precedenza rivolta a De Vismes passava agli artisti stessi. Lui stesso, Noverre, era stato vittima di quelle macchinazioni nel 1776, quando era entrato all'Opéra su richiesta di Maria Antonietta:

Divenni oggetto dei desideri e dei timori di tutti i partiti; ognuno voleva arruolarmi nel proprio. [...] La mia condotta fece presto capire loro che non ero un uomo che potesse partecipare al loro piano distruttivo; che avevo una sola passione: quella della gloria; e che avevo un solo obiettivo: quello di difendere la mia reputazione. ⁶³

Queste parole stridono con la presenza della sua firma nel pamphlet del 1779, il che induce a prendere con cautela il contenuto della lettera. ⁶⁴ Nel prosieguo, Noverre liquida in poche parole la gestione De Vismes, giudicata troppo recente «per cui non è necessario soffermarvisi». Eppure, ha molte più parole da dedicare ai recenti fatti accaduti durante la direzione di Berton, che era morto pochi mesi prima. Parlando di lui, Noverre lo paragona a Sisto V, sostenendo che il nuovo direttore, come il pontefice rinascimentale, era salito al potere dichiarando che avrebbe condiviso la sua autorità con i suoi subordinati, per poi invece ricredersi. «Berton, nominato direttore, volle esserlo totalmente, e i cardinali dell'Opéra appresero che tutte le persone in posizioni di potere non erano facili a lasciarsi spogliare dei loro diritti come me. [Berton] volle mantenere i suoi e fu bersaglio di tutto l'odio del Conclave». Impressionano le parole che Noverre usa per descrivere l'animo del personale alla notizia della morte del direttore, definita «una gioia barbara»: «osarono insultare la sua morale, attaccarono la sua probità, inaridirono i suoi talenti e gettarono fango, per così dire, sulla sua tomba». A detta sua, il personale sperava di trovarsi come successore un individuo debole e manipolabile, ma era stato frustrato con la nomina di Dauvergne. «La giustizia austera di questo direttore, la sua integrità, le sue conoscenze, i suoi talenti, la sua fermezza soprattutto, qualità essenziale in

⁶² *Ivi*, p. 205.

⁶³ «Je devins l'objet des vœux et des craintes de tous partis; chacun voulut m'enrôler dans le sien. [...] Ma conduite ne tarda pas à leur faire connoître que je n'étois pas homme à m'associer à leur plan destructeur; que je n'avois qu'une seule passion: celle de la gloire; que je n'avois qu'un objet: celui de soutenir ma réputation [...]». *Ivi*, p. 206.

⁶⁴ Campardon, l'autore della raccolta da cui è tratta la lettera, nel profilo biografico allegato segnala che nel 1779 era avvenuta una «riconciliazione apparente» con gli altri artisti della «fronda», v. *L'Académie...op. cit.*, p. 202

un capo, gli hanno attirato l'odio dell'Areopago su tutti coloro, passati, presenti e futuri, che si frapportano tra loro e il trono dell'Opéra». Nella conclusione alla lettera, Noverre indicava il motivo del suo licenziamento dal posto di *Maître de ballets* in uno scambio, un "compromesso" (stretto con il *premier sujet* Maximilien Gardel che ne avrebbe preso il posto) in cambio della pensione completa. In un corposo *post-scriptum* in aggiornamento a quanto aveva scritto, Noverre puntava il dito contro Marie-Madeleine Guimard (1743-1816), prima ballerina all'Opéra, una celebrità dotata di un certo ascendente sul personale, e che Noverre in un passo chiamava la "sibilla" dell'Opéra.⁶⁵ Più che il resoconto delle accuse specifiche, è rilevante un passo in particolare, segno dell'autocoscienza degli artisti del proprio ruolo all'interno della sfera pubblica:

Lei [Guimard] s'ostina a credere [...] che ho comunicato le mie preferenze e i pensieri a tutti gli ordini dello Stato. Questa accusa, che estende infinitamente il cerchio ristretto della mia influenza sull'opinione pubblica, mi fa molto onore donandomi sulla nazione una preponderanza che i più grandi geni hanno raramente ottenuto.⁶⁶

Nemmeno un anno dopo la lettera di Noverre, in un'altra *mémoire* sempre indirizzata all'intendente La Ferté, era il direttore Dauvergne a lamentarsi dell'insubordinazione dilagante nel personale.⁶⁷ Egli era perfettamente cosciente che l'ostilità manifestatasi nei suoi confronti non fosse personale, ma avesse un'origine diversa, politica, e più antica. Bastava a dimostrarlo, diceva, tutto ciò che era accaduto a chi lo aveva preceduto in quella carica. Non negava che contro di lui erano state fatte intimidazioni. «Un giorno», raccontava a La Ferté, «il signor La Salle⁶⁸ mi ha detto: "La vostra posizione è delicata; se volete essere l'uomo del ministro e del signor De La Ferté, non avrete la fiducia e l'amicizia degli attori". Aveva ragione». Questo segretario del Comitato, La Salle, era uno dei membri influenti della cabala⁶⁹ degli artisti, secondo Dauvergne, nonché in stretti rapporti con la Guimard. Presso le loro residenze si

⁶⁵ L'unica biografia di riferimento su Mlle Guimard è: Edmond de Goncourt, *La Guimard. Après les registres des Menus-Plaisirs de la Bibliothéque de l'Opéra etc. etc.*, Charpentier, Paris, 1893.

⁶⁶ «Elle [Guimard] s'est obstinée à croire [...] que j'avois communiqué mes goûts et ma façon de penser à tous les ordres de l'État. Cette accusation, qui étend infiniment le cercle étroit de mon influence sur l'opinion publique, me fait beaucoup d'honneur en me donnant sur la nation une prépondérance que les plus grands génies ont rarement obtenue».

⁶⁷ Archives Nationales O/1/619, pubblicata in Campardon, *L'Académie...op. cit.*, v.1, p. 183.

⁶⁸ Nicolas Le Burguignon De La Salle (?-?), nominato segretario perpetuo dell'Académie nel 1769.

⁶⁹ Nei documenti viene spesso utilizzato il termine *cabale*, che nell'*Encyclopedie* è inserito nella sezione "Jurisprudence" e ha il seguente significato: «Concerto o cospirazione di più persone, che per mezzo di manovre segrete e illecite, lavorano sordamente a qualcosa d'ingiusto, come a compromettere un innocente, a salvare un colpevole, a screditare una buona merce, una buona opera, a rovinare qualche impresa utile, o a far nascere qualche progetto pericoloso allo Stato o alla società».

riunivano i dissidenti e si dividevano le idee “atroci” che circolavano, come quella che fosse assolutamente necessario scrollarsi di dosso il giogo della subordinazione e scacciare chiunque interferisse nei loro affari. Era proprio questo La Salle colui che aveva trasmesso agli attori l'autorità di cui si erano arrogati, a proporre opinioni ben congegnate difficilmente contrastabili dalla direzione e da chi nel comitato non era “iniziato”. Era impossibile collaborare con certa gente, sosteneva Dauvergne, dal momento che tutti gli affari dell'Opéra venivano discussi nei circoli privati presso Mlle Guimard, secondo la sua volontà o secondo le decisioni che la cabala che si riuniva là sceglieva di prendere. L'esistenza delle riunioni presso la residenza della Guimard in Rue de la Chaussée d'Antin non era troppo segreta. Il fatto era noto allo stesso De Vismes, che in una lettera al ministro Amelot aveva ricondotto a quegli ambienti l'origine del libello del 1779.⁷⁰

Quali erano i motivi di tanta influenza di cui godeva Mlle Guimard nella sfera pubblica? La risposta non può certamente essere banalizzata. Come ha già mostrato Antoine Lilti nel suo studio sulle figure pubbliche,⁷¹ quello degli artisti è un mondo che si stava lentamente emancipando dalla committenza di corte per approdare alla libertà professionale. Questo processo è basato sulla questione centrale della celebrità, che Lilti distingue dalla gloria e dalla reputazione in quanto presuppone un'audience, quindi un pubblico, la cui attenzione e curiosità devono essere sempre stimolate, e che produce un livellamento verso l'alto per coloro che godono di tale status. Alla base di questi meccanismi stava la moneta corrente della celebrità, il credito [*crédit*], termine che in questo periodo era sovente impiegato per indicare una forma di capitale virtuale che poteva assumere una forma politica, sociale o culturale.⁷² Sebbene questo modo di concepire il “credito” risalisse almeno al secolo precedente, la celebrità come ancor oggi la intendiamo, attraverso la lente che Lilti ci offre, trova il proprio sviluppo in Francia solo dalla metà del XVIII secolo. Questo era tanto più evidente nel mondo dello spettacolo, dove la commercializzazione del piacere (inteso come appagamento dei sensi) trovava la sua più completa realizzazione, anche e soprattutto grazie all'allargamento del pubblico ai non-aristocratici e allo sviluppo della società borghese. Gli effetti di questa trasformazione sono la creazione di una “economia delle celebrità” dotata di propria moneta, di un proprio mercato internazionalizzato, e che non da ultimo aveva portato alla creazione di una categoria sociale di individui, donne e uomini, che nonostante non avessero origini aristocratiche, erano però

⁷⁰ Archives Nationales, O/1/619.

⁷¹ Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Fayard, Paris, 2014.

⁷² Clare Haru Crowston, *Credit, Fashion, Sex. Economies of regard in Old Regime France*, Duke Un. Pr., Durham and London, 2013, p. 21.

considerati pubblicamente come un'élite, detentori esclusivi di una *commodity* il cui carattere immateriale la rendeva richiestissima. Da qui la formazione di una propria autocoscienza, da cui conseguono ambizioni e aspirazioni: a riprova della cronologia segnalata da Lilti basti ricordare la lettera di Noverre in cui affermava (nel 1780) che le turbolenze nel personale duravano da almeno quindici anni.⁷³ Grazie alla speciale relazione di cui godeva con il proprio pubblico, l'élite artistica era capace di "investire" il credito guadagnato per aumentare i propri benefici personali, ad esempio facendo parlare di sé nei giornali per questioni non legate alla propria professione o al proprio talento, ma che permettevano quella "pubblicità" che procurava loro un indiretto ritorno economico. Tra le prime *étoiles* ("stelle", anche chiamate *vedettes*) a godere dei frutti di questo cambiamento fu proprio Guimard, ballerina di qualità indiscussa, ma il cui successo è legato anche alle sue doti di cortigiana e ai suoi potenti protettori, come il *fermier général* De La Borde (favorito del re e cognato di De Vismes) o il Principe di Soubise. Ella seppe ben sfruttare la notorietà acquisita facendo parlare di sé nei giornali, organizzando numerose feste presso il suo palazzo e dettando la moda parigina.⁷⁴ Altro caso esemplare era stato quello di Auguste Vestris (1760-1842), figlio del ballerino Gaetano Vestris, d'origine fiorentina: allontanatosi dall'Opéra di Parigi nel 1779 per un ingaggio di sei mesi al King's Theatre a Londra, entusiasmò talmente il pubblico inglese da originare una vera e propria "mania" nei suoi confronti, certamente dovuta non solo al suo innato talento, ma anche alla sua giovane età e bellezza fisica. Forti del potere guadagnato per mezzo del pubblico, gli artisti perseguivano le proprie ambizioni negli organi politici dell'Académie Royale de Musique, solitamente uno contro l'altro, ma riuscendo anche a coalizzarsi qualora la direzione venisse percepita come un ostacolo comune. La relazione con la sfera pubblica era, in fin dei conti, la causa del loro successo. Da qui l'interesse dimostrato nei confronti della ricezione pubblica delle loro figure, le invidie e le gelosie dei ruoli negli spettacoli, e le lotte intestine che ne derivavano.

Alla sezione "Académie Royale de Musique" de *Les Spectacles de Paris* del 1783, si segnalava che il cambiamento più importante avvenuto nell'anno precedente erano state le

⁷³ Guimard aveva debuttato all'Opéra nel 1762.

⁷⁴ Oltre alla già citata monografia di Crowston (v. n.72), v. della stessa autrice *Fabricating Women. The Seamstresses of Old Regime France, 1675-1791*, Duke Un. Pr., Durham, 2001; Madeleine Delpierre, *Dress in France in the eighteenth century*, Yale Un. Pr., London, 1997; Daniel Roche, *The Culture of Clothing. Dress and Fashion in the Ancien Régime*, Cambridge Un. Pr., Cambridge, 1994; Jennifer Jones, *Sexing la Mode. Gender, Fashion and commercial Culture in Old Regime France*, Berg, New York, 2004; William Sewell, *The Empire of Fashion and the Rise of Capitalism in Eighteenth Century France*, in «Past and Present», Oxford Un. Pr., Oxford, 206, n.1, a.2010; Michelle Saporì, *Rose Bertin. Ministre de modes de Marie Antoinette*, Ed. Du Regard, Paris, 2003.

dimissioni di Dauvergne dalla carica di direttore. Sugeriva al pubblico che ciò fosse stata conseguenza dell'indebolita salute dell'anziano compositore (d'altronde aveva sessantotto anni) di fronte alle lunghe fatiche che le sue funzioni comportavano. Glissava elegantemente sul motivo più profondo della scelta, che appare chiaro ad una lettura anche solo superficiale dei fatti, cioè l'ingovernabilità dei *sujets*. In effetti, nel marzo del 1782 Dauvergne aveva scritto al ministro implorandolo di concedergli le dimissioni, accordate a partire dall'aprile seguente. L'intendente La Ferté e il ministero della Maison du Roi, infastiditi da tutta quella situazione, preferirono non nominare alcun nuovo direttore, e accontentare gli artisti. Per Francœur, l'intenzione del governo era quella di dare loro una lezione.⁷⁵ Al momento la partita sembrava dunque vinta per loro. La loro visione utopica di un'Opéra completamente autogestita sembrava essere vicina alla realizzazione: bastava ora recidere i legami con il governo, e l'obiettivo sarebbe stato raggiunto. L'ex-vice direttore François-Joseph Gossec (1734-1829), che avrebbe acquisito notevole celebrità dal 1789 in poi, era rimasto nel Comitato come semplice presidente e non aveva alcun potere per dominare la situazione. Di fronte ad individui dal carattere così forte e ambizioni così grandi, la situazione non era prevedibilmente destinata a durare. Sempre secondo la visione di Francœur, coloro che finalmente avevano raggiunto il potere, si comportavano come se questo fosse stato una conquista consolidata, che permetteva loro di comportarsi come meglio credevano, senza aver bisogno di dimostrare ad alcuno di meritarlo. Alcuni non partecipavano alle assemblee, altri «ci andavano solo per esercitare un potere vessatorio». E chi, tra gli artisti delle classi inferiori, non aveva potuto partecipare della nuova gestione, tornava a lamentarsi e a rimpiangere gli anni in cui tutti dipendevano solo da un direttore.⁷⁶ Dauvergne era stato forse molto severo, dicevano, ma almeno era giusto nel suo dovere, e ognuno era trattato con la distinzione dovuta al talento. I membri del Comitato, invece, non mancavano l'occasione per umiliare e trattare con una «rivoltante arroganza» coloro che per necessità erano costretti a ricorrere a loro. Insomma, la visione utopistica dei primi *sujets* era motivata più da interessi personali che da una vera adesione ad un ideale condiviso. Essi non cercavano l'uguaglianza, ma l'indipendenza dall'autorità, per poter spendere liberamente il credito acquisito con i loro talenti. E ora utilizzavano i poteri di cui erano investiti similmente alle amministrazioni che li avevano preceduti.

Non in modo teoricamente assoluto, come avrebbero potuto farlo gli *entrepreneurs*. Mancava infatti da recidere la dipendenza dall'autorità statale, che si guardava bene dal lasciare

⁷⁵ Histoire de l'Opéra, p. 39.

⁷⁶ *Ibid.*

a briglia sciolta questi *sujets*. Secondo un'ipotesi formulata nell'Ottocento da Adolphe Jullien,⁷⁷ il governo rimaneva segretamente al corrente degli affari interni al Comitato attraverso la figura di Étienne Morel de Chédeville (1747-1814), librettista e funzionario della Maison des Menus-Plaisirs du Roi. Era considerato dagli artisti un *parvenu*, perché aveva iniziato la propria carriera come *commis à l'inspection des voitures de la Cour*, il servizio di vetture da Versailles a Parigi, per poi entrare nei Menus-Plaisirs, legandosi alla figura del Conte di Provenza, futuro Luigi XVIII, e a quella dell'intendente La Ferté, di cui aveva sposato la figlia.⁷⁸ La sua intromissione nella gestione dell'Opéra era originata quindi sia dal suo ruolo di *commis* presso i Menus-Plaisirs, il dipartimento responsabile dell'istituzione, sia dai legami con La Ferté, con cui era in stretta collaborazione, sia dall'amicizia con il Conte di Provenza, per cui aveva fatto da prestanome per alcuni libretti d'opera che cominciarono ad essere messi in scena proprio a partire dal 1782.⁷⁹ Morel non aveva rivestito alcun ruolo ufficiale all'Opéra: il suo nome non compare nell'organigramma che con cadenza annuale veniva pubblicato nell'*Almanach des Spectacles*. Eppure, come librettista, commissario, e cognato di La Ferté vigilava sull'amministrazione del Comitato. Sotto stretta osservazione, gli artisti non seppero tuttavia sfruttare al meglio l'occasione che era stata loro concessa: nei soli tre anni di gestione autonoma del Comitato, dal 1782 al 1784, Francoeur segnala un debito accumulato di 327.179 livres.⁸⁰ Né seppero sbarazzarsi degli ultimi legami che li tenevano alle dipendenze del governo. L'incapacità di risolvere l'annosa questione economica, le continue lamentele da parte degli

⁷⁷ Adolphe Jullien, *L'Opéra en 1788. Documents inédits, extraits des archives de l'Etat*, Pottier De La Laine Ed., Paris, 1875, cfr. n.134.

⁷⁸ De La Ferté era inoltre amante di Mlle Maillard, una delle attrici dell'Opéra.

⁷⁹ L'ipotesi del prestanome non convince del tutto. Ad esempio, l'opera *Thésée* del 1782, l'*Alexandre aux Indes* del 1783 e il *Thémistocle* del 1786, che corrispondono ai primi lavori di Morel, sono definiti «misérables ouvrages» da Jullien, quando in realtà l'articolo dedicato al primo di questi nel *Journal de Paris* (samedi 2 mars 1782, n.61, «Spectacles. Opéra», pp. 242-243) non presenta critiche al libretto, e sia le riprese successive che le entrate furono in linea con le altre opere rappresentate (v. dati presenti nel *Journal de l'Opéra*, conservato presso la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, negli anni relativi). Anzi, proprio a riguardo del *Thésée* si trattava addirittura di un riadattamento dall'opera omonima del celebre Philippe Quinault (1635-1688), il librettista di Lully, primo direttore dell'Opéra, così come viene segnalato nell'articolo dedicatogli nel *Journal de Paris*. Altre due opere, *Le Caravan du Caire* (1784) e *Panurge dans l'Isle des Lanternes* (1785), le cui musiche erano firmate da un celebre compositore, André Grétry (1741-1813) e i cui libretti erano stati scritti forse con qualche certezza in più in collaborazione con il Conte di Provenza, furono gli spettacoli in assoluto più longevi e remunerativi nella storia dell'Opéra (v. Robert James Arnold, *Grétry's Operas and the French Public. From the old regime to the restoration*, Ashgate Pub., Farnham-Burlington, 2016, p. 96; v. anche voci dedicate in Théodore De Lajarte, *Bibliothèque musicale du Théâtre l'Opéra. Catalogue Historique, Chronologique, Anecdotique*, Lib. Des Bibliophiles, Paris, 1878, v.1, pp. 338-339 e pp. 346-347). È pur vero che un'opera come il *Thémistocle*, il cui libretto è attribuito al solo Morel, non ebbe che uno scarso successo, e fu ben presto tolta dai programmi dopo poche rappresentazioni (Lajarte, *Bibliothèque... op. cit.*, t.1, p. 350).

⁸⁰ *Histoire de l'Opéra*, p. 43.

artisti subordinati e le polemiche sorte in seno al Comitato sulla creazione di una *École Royale de Chant et Déclamation* in competizione con quella interna all'Opéra (v. parte II), spinsero il nuovo ministro della *Maison du Roi*, Louis-Auguste Le Tonnelier de Breteuil (1730-1807), ad intervenire. Con un primo decreto reale, datato 3 gennaio 1784,⁸¹ fissò il numero degli attori, dei ballerini, la loro paga, e soppresse le gratificazioni-premio, scontentando molto i primi *sujets*, principali beneficiari di questa pratica, e provocando un diffuso assenteismo di protesta, con conseguenti lamentele da parte del pubblico degli spettacoli.⁸² Al primo seguì un secondo decreto reale il 13 marzo seguente, che riprendeva in molti punti quello di De Vismes del 1778.⁸³ Veniva inserita nel Comitato la figura di un Ispettore generale (art.2, c.3), nominato dal Segretario di Stato (il ministro), con il compito di assistere alle sessioni deliberative. Anche il Segretario dell'Académie (in quel momento La Salle), oltre che assistere alle assemblee, era tenuto a fare rapporto sulle deliberazioni (art.2, c.4). Era creata, in aggiunta, la figura del *Semainier*, scelto alternativamente tra i membri stessi del Comitato, col compito di rendere conto per iscritto di tutto ciò che concerneva la polizia interna dell'Académie al Rappresentante del Segretario di Stato, cioè il presidente del Comitato nominato dal ministro (art.2, c.5). Tutte le decisioni provvisorie del Comitato, approvate a maggioranza assoluta, dovevano essere motivate e poi trascritte dal Segretario, sottoposte all'osservazione dell'Ispettore generale, e rimesse infine nelle mani del Rappresentante del Segretario di Stato (art.2, c.7). Questo bilanciamento dei poteri si reggeva quindi su un sistema di sorveglianza diretta da parte dell'autorità – nella figura dell'Ispettore generale, che a differenza del Rappresentante era tenuto ad assistere alle assemblee – e di auto-sorveglianza da parte degli artisti stessi – nella figura del *Semainier* e del Segretario. Le punizioni e le ammende riprendevano in larga misura il regolamento del 1778, ed erano esplicitate in una lunga lista di “doveri e funzioni dei soggetti”

⁸¹ Pubblicato in Jourdan, Isambert, Decrusy (a cura di), *Recueil général des anciennes lois françaises depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789*, Belin-Leprieur Ed., Paris, 1827, t.5, pp. 353-357.

⁸² I *feux*, v. n.43. La Ferté testimonia: «En 1776, il fut accordé aux premiers sujets du chant une rétribution de 50 liv. chaque fois qu'ils chantoient, une de 33 liv. aux premiers sujets de la danse, et ainsi proportionnellement à leurs remplacements. Mais il en est résulté que les premiers sujets jouant toujours pour multiplier leurs feux, les Remplacements ne pouvoient plus jouer ni se former. On a senti le vice de cet arrangement, & alors on a cru devoir exciter d'une autre manière le zèle des premiers sujets du chant, fixant leur sort à 9000 liv., et celui des premiers sujets de la danse à 70000 liv., et les Remplacements et Doubles en proportion; mais le but qu'on s'étoit proposé, loin d'avoir son effet, en a produit un tout contraire; les premiers sujets, dès lors assurés de leur sort, se son dispensés, à l'envi les uns des autres, de remplir leur service sous différens prétextes. Le public s'en est plaint et avec raison. Les ouvrages nouveaux ont été souvent abandonnés même aux Doubles, au grand mécontentement des auteurs», An. [Denis Pierre Jean Papillon De La Ferté], *Précis sur l'Opéra et son administration et réponses à différentes objections*, s.e., Paris, s.d. [1789], n. p. 16.

⁸³ *Arrêt du Conseil d'État du Roi, Contenant Règlement pour l'Académie Royale de Musique. Du 13 Mars 1784*, Imp. Royale, Paris, 1784

(art.13), che riduceva inoltre le classi in cui erano divisi gli artisti da tre a due sulla semplice distinzione tra “titolari” e “sostituti” (art.13, c.4). Questo riordinamento chiudeva di fatto il periodo di relativa autonomia del Comitato. Francœur riservava parole di ammirazione per il nuovo documento, definendolo «il più completo di tutti quelli che erano apparsi fino ad allora».⁸⁴ Per mettere in esecuzione il nuovo regolamento e amministrare l’Opéra assieme al Comitato fu scelto nel ruolo di Ispettore generale l’olandese Hendrik Jansen (1741-1812), un diplomatico e traduttore di professione, nato a La Haye nei Paesi Bassi e stabilitosi nel 1770 a Parigi. Quella di Jansen era stata una scelta poco felice, secondo Francœur, perché non era mai stato impiegato che nella diplomazia e aveva speso metà della sua vita presso le corti straniere. Lo stroncava senza mezzi termini: «Tutta la sua gestione durante la stagione teatrale che va dal 1° aprile 1784 al 30 marzo 1785 dimostra in modo evidente la sua perfetta nullità». Era necessaria un’altra personalità per mettere in pratica le nuove disposizioni del governo.

La stagione del 1785 si apriva con la nomina, il 17 marzo, di un nuovo direttore dell’Opéra. In realtà si trattava di una vecchia conoscenza, in quanto il re affidò l’incarico ad Antoine Dauvergne. L’anziano musicista accettò non proprio con entusiasmo, stando al ricordo di La Ferté.⁸⁵ Ottenne però dal governo l’assistenza di un vicedirettore di sua scelta, Louis-Joseph Francœur, che dopo essere rimasto fuori dai giochi per qualche anno, di colpo ripiombava ai vertici dell’istituzione lirica parigina. Ovviamente, il ricordo che Francœur ci lascia di Dauvergne è pieno di stima e ammirazione. Segno tangibile della reciproca stima sarà la nomina nel novembre 1787 di Francœur al titolo di *survivancier* (“erede”) per la carica di Sovrintendente della Musica a corte, un prestigioso incarico rivestito in quel momento da Dauvergne.⁸⁶ Ma tornando alle questioni interne all’Opéra, Francœur segnalava nelle sue carte che la nomina ministeriale di un nuovo direttore toglieva definitivamente al Comitato qualsiasi potere decisionale al di fuori del repertorio, trasformandolo in un semplice comitato artistico.⁸⁷ La presenza di un vicedirettore [*sous chef*] in cui tutti i poteri erano centralizzati aveva permesso «di ristabilire l’ordine nelle differenti parti di questo Spettacolo».⁸⁸ Nell’*Histoire de*

⁸⁴ *Historie de l’Opéra*, p. 43.

⁸⁵ «[...] avec l’agrément du Roi, le Ministre [Breteuil] lui [Dauvergne] signifia que les intentions de Sa Majesté étoient qu’il reprit la place de Directeur de l’Académie, en lui promettant, au nom du Roi, de seconder son zèle de toute son autorité. Le sieur Dauvergne se soumit avec respect aux ordres qu’il recevoit, mais non sans répugnance, prévoyant ar sa propre expérience, les nouveaux chagrins auxquels il alloit s’exposer en voulant rétablir l’ordre & la subordination». In De La Ferté, *Précis...* op. cit., p. 18.

⁸⁶ Opéra-Archives, 18-51 (96).

⁸⁷ *Historie de l’Opéra*, p. 44.

⁸⁸ *Ibid.*

l'Opéra Francœur sorvola velocemente questi anni che vanno dalla sua installazione come vicedirettore alla crisi del 1789, soffermandosi solo su alcune novità nelle relazioni con altre istituzioni parigine (v. parte II).

Nel frattempo, uscivano di scena molti protagonisti della vita musicale parigina degli ultimi decenni: tra tutti, Gluck e suo zio François, entrambi morti nel 1787. Il rinnovamento generazionale cominciava lentamente a prendere piede anche all'Opéra, dove sempre più *sujets* protagonisti delle insubordinazioni del personale uscivano dalla scena, come Maximilien Gardel, morto incidentalmente anche lui nel 1787. Dei firmatari del pamphlet del 1779 contro De Vismes, dieci anni dopo rimanevano membri attivi nel personale solo Vestris e Guimard, anche se ancora per poco nel secondo caso, in quanto avrebbe preso congedo definitivo nel 1789. Eppure, a giudicare dalle lettere e dalle *mémoires* dei vari protagonisti, le ambizioni non erano affatto cambiate. Nelle carte appartenute a Dauvergne e afferenti a questo periodo, c'è una lista del personale allegata ad una lettera datata 14 agosto 1788 in cui, per ogni individuo elencato viene attribuito un breve commento.⁸⁹ Il documento in questione era in origine destinato al nuovo ministro della Maison du Roi, Pierre-Charles Laurent de Villedeuil (1742-1828), succeduto a de Breteuil il 24 luglio, per informarlo sullo stato dei membri di prima classe del corpo di canto e di ballo dell'Académie. Nell'elenco figurano alcuni rivali tradizionali della direzione, come il segretario del Comitato La Salle, definito un uomo intrigante, un vero e proprio burattinaio dispensiere di malvagi consigli con l'unico obiettivo di raggiungere la carica di direttore. Il primo ballerino Augustin Vestris, un eccellente professionista, era definito senza mezzi termini *bête*, «non prestandosi mai al bene della situazione quando le circostanze lo richiedevano, qualunque fossero le ragioni che gli venivano date per farlo, e questo perché suo padre [Gaetano Vestris] gli diceva che meno avrebbe ballato, più il pubblico avrebbe applaudito». Per altri Dauvergne si dimostra invece più mite nei toni, ad esempio con il primo ballerino Gardel,⁹⁰ membro del Comitato, considerato un *honnête homme*, o Mlle Guimard, il cui servizio sulle scene era reputato esemplare. Degli undici membri del Comitato, a parte un paio di eccezioni, Dauvergne ha in generale giudizi positivi: così ad esempio Francœur, «uomo onesto, pieno d'intelligenza, di zelo e di attività», oppure Rey, il *Maître de Musique* che aveva sostituito Francœur dopo il suo licenziamento nel 1781, definito un uomo focoso e talentuoso anche se fortemente indebitato per il vizio del gioco. Anche per l'Ispettore generale Jansen riservava un certo apprezzamento. Gli unici veri e propri commenti negativi tra i membri del

⁸⁹ Archives Nationales, O/1/619, *Mémoires et pièces diverses de Dauvergne*, pubblicato in Jullien, *L'Opéra...* op. cit., pp. 10-14.

⁹⁰ Pierre Gardel (1758-1840), fratello di Maximilien.

Comitato Dauvergne li riservava a La Salle (come già detto) e a Lainez,⁹¹ primo cantante, giudicato un violento e vanitoso. Degli altri quarantuno soggetti, appartenenti al corpo di ballo e di canto e suddivisi per sesso, i giudizi variavano. Anche solo rimanendo ai membri del Comitato, l'elenco è una testimonianza ulteriore del meccanismo di sorveglianza, conoscenza e potere. Il livello di dettaglio a cui si arrivava andava a toccare anche l'ambito strettamente privato, come ad esempio il vizio del gioco di Rey, o la maternità della ballerina Saulnier, il cui «difetto d'esercizio nuoce al suo talento».

L'anno in cui Dauvergne compilava questa lista per la Francia era anche l'anno della rivolta aristocratica: in molte zone della Francia si registrarono disordini motivati dalla resistenza alle riforme impopolari del ministro delle finanze Loménie De Brienne. L'incapacità politica e l'impotenza finanziaria dello Stato assolutista si rispecchiavano nell'amministrazione dell'Opéra, afflitta dai medesimi mali. Il bilancio, che inizialmente sembrava promettere bene con il ritorno di Dauvergne, tornò presto in rosso. Francœur segnala infatti un surplus per la stagione 1785-1786, ma un deficit per il 1786-1787, dovuto al rinnovamento degli abiti di scena, degli utensili e degli accessori, così come per la stagione del 1787-1788, a causa di un incendio scoppiato presso l'Hôtel des Menus-Plaisirs, dove era collocato il magazzino dell'Opéra, che distrusse un grande numero di decorazioni e costumi di scena (v. parte II).⁹² Le turbolenze politico-sociali del 1788-1789 ebbero effetti anche sull'Académie: il deficit sprofondò a 148.415 livres e il debito a Pasqua 1789 toccò l'esorbitante cifra di 591.319 livres.⁹³ L'ampliamento del deficit, secondo l'intendente La Ferté, non era attribuibile solo a cause esterne.⁹⁴ Una parte della responsabilità ricadeva a suo giudizio anche sul personale e sul suo stato di costante agitazione [*fermentation*]. Le decine di lettere scritte da Dauvergne tra il 1785 e il 1789 e conservate agli Archives Nationales⁹⁵ testimoniano chiaramente del parossismo a cui si era giunti nel conflitto tra direzione e personale, tradotti in atti di aperta opposizione, rifiuto di comparire sulle scene o minacce dirette. Due erano le cause, secondo La Ferté di tanta agitazione: la domanda presentata da qualche privato (Giovanni Battista Viotti, v. oltre) di ottenere il privilegio dell'Opéra – e qui si allungava lo spettro dell'esperienza dell'amministrazione di De Vismes – e la riforma regolamentare del 28 marzo 1789.⁹⁶ Il punto

⁹¹ Étienne Lainez (1753-1822).

⁹² *Histoire de l'Opéra*, pp. 44-45.

⁹³ L'ammontare del debito è fornito da De La Ferté, v. *Précis...* op. cit., nota p. 21.

⁹⁴ De La Ferté, *Précis...* op. cit., pp. 21 e ss

⁹⁵ Archives Nationales, O/1/619, n°67-120.

⁹⁶ *Arrêt du Conseil d'État du Roi, concernant l'Opéra. Du 28 mars 1789*, pubblicato in Jourdan, Isambert, Decrusy (a cura di), *Recueil...* op. cit., n.2559, pp. 652-657.

che Francœur porta all'attenzione all'interno del nuovo documento era il ristabilimento delle gratificazioni-premio (i "feux", art.1), soppressi in precedenza dal regolamento del 1784. Non solo, come La Ferté segnalava, era proibita la mobilità del personale nelle provincie del Regno. La misura era motivata dalla necessità di debellare la piaga dell'assenteismo che intaccava la qualità degli spettacoli incentivando l'attività del personale o, per usare l'espressione adottata «eccitare ed incoraggiare lo zelo dei principali soggetti». L'esito non fu però quello sperato. Ancora una volta il personale tornò a riunirsi in circoli privati «presso uno di loro»,⁹⁷ una pratica che ricorda da vicino la stagione devismiana. A differenza degli anni precedenti, gli artisti non apprezzavano più quelle gratificazioni, preferendo piuttosto un pagamento di base per tutti e senza distinzioni basate sull'attività.⁹⁸ Ciò potrebbe sembrare una contraddizione, considerando che il fenomeno dell'assenteismo aveva avuto origine nel 1784 per motivi opposti. In realtà, la soppressione delle gratificazioni in quel frangente aveva provocato di conseguenza una dispersione del personale sui principali teatri del Regno (in particolare quello di Lione), motivato dalla ricerca di nuove entrate economiche, che da ultimo avevano indebolito la resa degli spettacoli dell'Opéra.⁹⁹ Francœur stesso non era contrario a queste gratificazioni, affermando che la loro reintroduzione si fosse manifestata come necessaria subito dopo la loro soppressione. Ma, aggiungeva, «la pusillanimità e soprattutto l'amor proprio degli autori del decreto del 1784» avevano impedito che si ascoltassero le contrarietà di Dauvergne al riguardo.¹⁰⁰ Sembra quindi che la questione non solo dividesse l'amministrazione dagli artisti, ma anche l'amministrazione dal governo.

Il posizionamento cangiante degli artisti tradiva un cinismo che poco ha a che vedere con gli ideali di libertà e uguaglianza che nel frattempo agitavano la Francia in quel momento. Nel *cahier de doléances* redatto dai rappresentanti di tutti i teatri reali per gli Stati Generali del maggio 1789,¹⁰¹ il Pubblico veniva definito "ingrato" poiché «non tiene mai conto dei sacrifici che noi facciamo ai nostri piaceri, per occuparci sovente dei loro» (art.3). Si chiedeva pertanto la libertà "di riposare" e di spostarsi nelle provincie o all'estero, cioè «ovunque ci sia da guadagnare» (art.4). Furono accontentati: l'esecuzione del trattato fu sospesa dal successivo decreto del Consiglio di Stato del 2 aprile 1789. Secondo Francœur ciò dipese da una "mancanza

⁹⁷ De La Ferté, *Précis...* op. cit., p. 23.

⁹⁸ Victoria Johnson, *Backstage at the Revolution. How the Royal Paris Opera Survived the End of the Old Regime*, Un. of Chicago Pr., Chicago, 2008, p. 48.

⁹⁹ De La Ferté, *Précis...* op. cit., p. 25.

¹⁰⁰ *Histoire de l'Opéra*, p. 48.

¹⁰¹ An., *Cahier de doléances, remontrances, et instructions de l'Assemblée de tous les Ordres des Théâtres Royaux de Paris*, s.e., s.d. [Paris, 1789]

d'autorità": «Nonostante il ripristino delle gratificazioni [*feux*] fosse giudicato assolutamente necessario, l'autorità era divenuta allora troppo debole per metterla in pratica».¹⁰² Non è chiaro se con "autorità" Francœur intendesse l'amministrazione particolare dell'Opéra o quella del governo stesso, dal momento che entrambe appaiono plausibili. Certo gli artisti avevano già dimostrato ampiamente di non temere alcuna autorità imposta, fosse anche quella del governo, il quale aveva ben altro a cui pensare in quel momento. In quello stesso periodo, infatti, il ministero della Maison du Roi era coinvolto in una fitta corrispondenza con il rinomato musicista Giovanni Battista Viotti (1755-1824) per la gestione dell'Opéra. Comparso sulla scena parigina per la prima volta nel 1782 al *Concert Spirituel*,¹⁰³ occasione in cui aveva riscosso un forte successo di pubblico, Viotti era entrato nel 1784 al servizio di Maria Antonietta stringendo amicizia nel 1788 con il suo parrucchiere Léonard Autié, con cui si era accordato per la gestione del privilegio del Théâtre de Monsieur, aperto nel gennaio 1789 (v. parte II). Forse galvanizzato dalle prospettive di carriera che il mondo musicale parigino offriva ai giovani virtuosi come lui,¹⁰⁴ durante il periodo quaresimale del 1789 Viotti si era imbarcato in un avventuroso tentativo di aggiudicarsi il privilegio dell'Académie Royale de Musique in qualità di *entrepreneur*, sul precedente di De Vismes. Probabilmente ignorando le intenzioni del governo espresse nel regolamento del marzo 1780 di non affidare più il privilegio ad un singolo privato, Viotti aveva audacemente avanzato la proposta di assumere la responsabilità totale dell'istituzione in una *Mémoire au Roi* successivamente pubblicata dallo stesso Viotti insieme a tutta la relativa corrispondenza.¹⁰⁵ Nel *bail emphytéotiques* presentato, della durata di trent'anni, Viotti prometteva un deposito iniziale dall'esorbitante cifra di tre milioni di *livres* ad un interesse del 5% (De Vismes ne aveva proposte e poi versate 500.000 allo stesso tasso), e un guadagno complessivo finale di otto milioni. Per fornire una tale somma, Viotti si avvaleva di una «compagnia» da lui formata di «capitalisti» non meglio specificati. In cambio, al ministro Villedeuil Viotti chiedeva il pieno possesso del privilegio dell'Opéra, ivi compresi i diritti su tutti gli spettacoli del Regno, di tutte le proprietà mobili e immobili appartenenti all'Opéra, «di qualsiasi natura e genere che possano essere». La proposta fu presa in considerazione, ma né Villedeuil né il governo sembravano intenzionati a cedere facilmente, e ad aprile la vicenda finì

¹⁰² *Histoire de l'Opéra*, p. 50.

¹⁰³ Attiva dal 1725 al 1790 presso le Tuileries, l'istituzione musicale del *Concert Spirituel* era specializzata nell'intrattenimento musicale durante il periodo della Quaresima, momento in cui gli altri spettacoli rimanevano chiusi.

¹⁰⁴ Warwick Lister, *Amico. The life of Giovanni Battista Viotti*, Oxford Un. Pr., Oxford, 2009, pp. 125 e ss.

¹⁰⁵ Giovanni Battista Viotti, *Mémoire au Roi, concernant l'Exploitation du Privilège de l'Opéra, demandé par le Sieur Viotti*, s.e., s.d. [1789].

per essere portata innanzi al pubblico. Viotti fece stampare un *Extrait des Propositions de la Compagnie du Sieur Viotti, concernant l'exploitation du Privilege de l'Académie Royale de Musique*,¹⁰⁶ a cui il Comitato artistico dell'Opéra inviò in risposta una lettera pubblicata il 19 aprile nel *Journal de Paris* in cui si scagliava contro il suo tentativo imprenditoriale confutando correttamente le asserzioni esagerate sul deficit di bilancio.¹⁰⁷ Il dibattito pubblico sarebbe andato avanti a lungo tra lettere aperte, pamphlets e *mémoires* vergate dagli artisti, da Viotti e dai funzionari del governo interessati, come Villedeuil o La Ferté.¹⁰⁸ Mentre in tutto il Regno infuriavano le sommosse popolari legate all'aumento del caro-vita,¹⁰⁹ rendere pubblico il confronto sulle spese e i propositi finanziari dell'Opéra non poteva di certo sortire effetti troppo positivi sull'immagine del governo. Né, come sappiamo, fu d'aiuto nelle agitazioni del personale dell'Opéra. La pubblicizzazione della vicenda aveva suscitato in effetti numerosi imbarazzi,¹¹⁰ ma era stata anche un pungolo per le ambizioni degli artisti, che vedevano rimessa in discussione la gestione dell'Opéra, mentre sullo sfondo s'allungava l'ombra della stagione devismiana, da loro considerata esecrabile. Se infatti Viotti, dopo lunghi ed estenuanti tentennamenti da parte del governo, aveva infine gettato la spugna a maggio, le ripercussioni della vicenda continuarono a manifestarsi anche in seguito.

3. Lotte antiche, nuove armi

Nel settembre del 1789, era comparso a Parigi un pamphlet intitolato *Lettre à Messieurs les premiers sujets de l'Opéra*.¹¹¹ Il documento recava in epigrafe un chiaro messaggio ai destinatari: «Tu dormi, Bruto, e Roma è sotto i ferri», con esplicito riferimento a Lucio Giunio

¹⁰⁶ L'originale non è più presente, ma una copia successiva può essere letta all'interno della *Mémoire au Roi* già citata.

¹⁰⁷ *Journal de Paris*, dimanche 19 avril 1789, n.109, «Spectacles», pp. 497-498.

¹⁰⁸ Ricostruzioni dettagliate delle vicende si possono leggere in Lister, *Amico...* op. cit., pp. 136-147 e Mark Darlow, *Staging the French Revolution. Cultural politics and the Paris Opera, 1789-1794*, Oxford Un. Press, New York, 2012, pp. 64-75.

¹⁰⁹ V. inter alia Georges Lefebvre, *La Rivoluzione Francese*, Einaudi, 1958, pp. 146 e ss., Jean-Clément Martin, *Nouvelle histoire de la Révolution française*, Perrin, 2019, p. 199.

¹¹⁰ Darlow, *Staging...* op. cit., pp. 73-75 e Alessandro Di Profio, *La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, CNRS Ed., 2003.

¹¹¹ An., *Lettre à Messieurs les premiers sujets de l'Opéra*, s.e., s.d. Una copia digitalizzata è presente su Gallica (v. bibliografia), dove compare, scritta a mano, la data "4 septembre 1789" appuntata da un funzionario della Bibliothèque Royale, come si evince dalla relativa marcatura presente in due pagine diverse all'interno del documento. Il catalogatore ha attribuito a De Vismes la paternità del documento, forse in corrispondenza con una *Réponse* effettivamente scritta da De Vismes e successiva, ma ciò è in apparente contraddizione con il contenuto della *Lettre*.

Bruto, colui che secondo la leggenda aveva scacciato Tarquinio il Superbo, ultimo re di Roma. Il lessico e il contenuto risentivano chiaramente degli influssi della retorica rivoluzionaria:

Mentre la nazione si rende degna d'essere la prima al mondo, mentre essa si rigenera e recupera i suoi diritti, mentre ogni cittadino fa dei prodigi per gioire della sua libertà, voi soli, soli sudditi dell'Opéra, docili schiavi dell'aristocrazia commissariale, non avete il coraggio di liberarvene, né di spezzare le catene sotto le quali vi hanno abietamente piegati!¹¹²

Il pamphlet continuava addossando la responsabilità dei debiti alla “cattiva amministrazione” che doveva essere abolita. Da chi? Chiaramente, dai *sujets*, dai sudditi o soggetti, schiavi che languivano sotto l'arbitrio meschino dell'autorità, che umiliava e annientava i loro talenti. A loro, e a nessun altro, spettava il dovere di *rigenerare* questo Spettacolo, ricomponendolo in una forma unica la perfezione artistica ed economica. L'anonimo autore concludeva firmandosi come una persona «né musicista, né artista, ma amatore, amico delle arti onorevoli e della libertà». Il libello non passò inosservato. Pochi giorni dopo, in una *Mémoire justificatif des sujets de l'Académie Royale de Musique*,¹¹³ gli artisti si difendevano orgogliosamente rispetto alle insinuazioni di debolezza avanzate ricordando proprio la stagione d'insubordinazione sotto l'amministrazione De Vismes e al successivo periodo di autogestione. Nel farlo gli artisti sostenevano una narrativa coerente con la retorica rivoluzionaria: una partecipazione ai ruoli di potere, una gestione “illuminata” del bene pubblico, la difesa sistematica dell'Opéra considerata come «proprietà e [...] patrimonio degli Artisti». A leggere questa *Mémoire* sembrava che negli anni di *self-governance* si vivesse nello stesso clima della *Déclaration des droits de l'homme* promulgata pochi giorni prima, il 26 agosto 1789. Espressioni come «l'incendio dell'Opéra [nel giugno 1781, v. parte II], distrusse allo stesso tempo lo spirito d'ordine e la saggezza che aveva regnato fino allora nelle assemblee del Comitato», stonano particolarmente riportando la mente agli avvenimenti di quegli mesi. Nella *Mémoire* gli artisti glorificavano l'esperimento del Comitato rigettando le principali accuse all'amministrazione regia dei Menus-Plaisirs, i cui funzionari e associati (Dauvergne, Morel, La Ferté, ecc.) avevano provocato i rovesci degli ultimi anni per ignoranza o cupidità, e

¹¹² « Pendant que la nation se rend digne d'être la première du monde, tandis qu'elle se régénère & recouvre ses droits; lorsque chaque citoyen fait des prodiges, pour jouir de sa liberté, vous seuls, les seuls sujets de l'Opéra, dociles esclaves de l'aristocratie commissariale, n'ont pas le courage de s'en affranchir, ni de rompre les chaînes sous lesquelles ils sont abjectement courbés!», *Ibid.*

¹¹³ An., *Mémoire justificatif des sujets de l'Académie Royale de Musique, en réponse à la Lettre anonyme qui leur a été adressée le 4 Septembre 1789*, s.e., s.d. [1789]

dichiaravano la loro apparente connivenza come un segno dell'oppressione da parte dell'autorità: «La nostra firma, è vero, ha sanzionato i tre quarti degli abusi che denunciavamo [...]; ma questa firma forzata non è che una prova in più del dispotismo che ci incatenava».

Le repliche alla *Mémoire* non sarebbero tardate ad arrivare. Il primo diretto accusato, De Vismes, tornò a riaffacciarsi nei dibattiti in corso all'Opéra pubblicando una propria *Réponse* in cui distingueva il periodo di completa responsabilità in qualità di *entrepreneur* nel 1778 dal periodo in cui aveva ricoperto l'incarico di *régisseur* nel 1779.¹¹⁴ Nel documento, affermava che nel primo periodo si era sempre assicurato di mantenere alto l'interesse del pubblico e alte le paghe degli artisti. Denunciava poi le cabale del personale e difendeva, numeri alla mano, il proprio operato. De La Ferté, similmente, rispondeva pubblicando un proprio pamphlet.¹¹⁵ Secondo l'intendente l'anonimo della *Lettre* che aveva originato il dibattito e che aveva avuto cura di firmarsi come un semplice amatore non professionista era lo stesso autore dietro la replica della *Mémoire*: «Le poche precauzioni prese dai Soggetti che hanno firmato la *Mémoire* per distribuire la *Lettre*, sia al Magazzino che al Teatro, e in più propositi sfuggiti ai più indiscreti, tutto contribuisce a provare che l'una è stata il pretesto per l'altra». In qualità di responsabile per conto dell'amministrazione regia, controbatteva poi ad ogni paragrafo, confutando in sostanza tutti i capi d'accusa. Nelle conclusioni, esprimeva il proprio punto di vista sull'Opéra che, per sua natura, era uno Spettacolo dispendioso, vista la sua magnificenza e la sua varietà.¹¹⁶ Quest'istituzione doveva dunque essere vista come un monumento elevato alla gloria della nazione Francese, la quale doveva sostenerla, anche politicamente, con qualche sacrificio. L'utilizzo del verbo "vedere" [*regard*] impersonale, il riferimento nazionale e il contesto in cui si inseriva questa pubblicazione suggeriscono che l'appello di La Ferté fosse rivolto direttamente all'opinione pubblica, e non semplicemente a pochi interessati, come ad esempio poteva essere vista la replica di De Vismes. Quello che appariva sempre più chiaro in questi dibattiti era che la Rivoluzione, sebbene non avesse ancora inciso direttamente sulle sorti dell'istituzione regia, aveva già cominciato impercettibilmente a rafforzare il peso di alcune parole d'ordine e pratiche di opposizione ideologica già presenti da tempo tra gli artisti.¹¹⁷

¹¹⁴ An. [Anne-Pierre-Jacques de Vismes du Valgay], *Réponse à un écrit qui a pour titre: Mémoire justificatif des sujets de l'Opéra*, Gattey Lib., Paris, 1789.

¹¹⁵ Denis Pierre Jean Papillon De La Ferté, *Réplique à un Écrit intitulé: mémoire justificatif des Sujets de l'Académie Royale de Musique, en réponse à la Lettre Anonyme qui leur a été adressée le 4 Septembre 1789, & qui a pour Épigraphe: Tu dors, Brutus, & Rome est dans les fers, s.e., s.d. [1789]*.

¹¹⁶ Sulla magnificenza e il lusso come caratteri costitutivi dell'Opéra, v. Johnson, *Backstage...* op. cit.

¹¹⁷ Johnson, *Backstage...* op. cit., p. 51.

Nel luglio 1789 l'antica amministrazione del Bureau de la Ville fu spazzata via e i suoi principali funzionari, come il prevosto dei mercanti Flesselles, massacrati. Al suo posto gli elettori della città di Parigi si erano costituiti in un Comitato permanente del Municipio, presto divenuta la *Commune* con l'elezione a sindaco del deputato Bailly, inviato in tutta fretta il 15 luglio dall'Assemblea Nazionale a Versailles per legittimare la nuova istituzione. La Comune ereditava quindi le funzioni della precedente amministrazione, ivi comprese le attività degli uffici di sorveglianza degli stabilimenti pubblici e di polizia. Ma, a differenza del Bureau, essa si trovava in una posizione molto più difficile e ambigua, in quanto doveva rispondere dell'amministrazione e dell'ordine pubblico al Parlamento di Parigi e al governo, ostili all'iniziativa popolare¹¹⁸. Non solo, in aggiunta alla rivoluzione parigina, l'attività parallela dell'Assemblea Nazionale a Versailles aveva nel frattempo svuotato completamente delle sue funzioni la Maison du Roi, a cui l'Opéra faceva riferimento. La svolta è simbolicamente databile al 23 giugno 1789, in cui il Terzo Stato si era rifiutato di ritirarsi dalla sala dei Menus-Plaisirs di Versailles nonostante l'ordine di Luigi XVI. In quell'occasione l'Assemblea aveva dimostrato inequivocabilmente che il diritto di obbligare non era più prerogativa esclusiva del monarca. Al contrario, la sovranità era migrata alla stessa Assemblea, la cui legittimità si fondava sulla volontà della nazione piuttosto che su un'oscura tradizione.¹¹⁹ Il passaggio era decisivo, in quanto ora la figura del sovrano veniva pubblicamente distinta dallo Stato: era l'inizio dello sfaldamento dell'antico regime. I ministeri tradizionali, compreso quello della Maison du Roi, cessavano di avere alcun potere finché non avessero ricevuto una legittimazione da parte dell'Assemblea Nazionale. Di fatto saltava la catena di comando che passava dal ministero della Maison all'intendenza dei Menus-Plaisirs e infine alla direzione dell'Opéra. Questa era l'occasione che i *sujets* stavano aspettando da tempo per poter essere finalmente e completamente indipendenti. Si dovette aspettare qualche tempo prima che la riorganizzazione degli uffici e dei dipartimenti della Comune portasse all'attenzione del sindaco la questione dell'Opéra. Dauvergne si limitava a posizioni attendiste mentre la situazione politica era in evoluzione, così a settembre, mentre ancora infuriava il dibattito pubblico tra De Vismes, La Ferté e gli artisti, quest'ultimi presero l'iniziativa e una loro deputazione si presentò alla seduta municipale del 7 settembre 1789. «Questi stessi artisti che, senza essere garanti di alcuna perdita, non volevano fare alcuno sforzo per ottenere quei profitti la cui condivisione era già

¹¹⁸ V. *inter alia*, Albert Soboul, *La rivoluzione francese*, Newton Compton, Roma, 1974, p. 117, Michelet, *Storia...* op. cit., pp. 129-130, François Furet, Denis Richet, *La Rivoluzione francese*, Laterza, Roma-Bari, 2011, t.1, pp. 86-97.

¹¹⁹ Ambrogio Caiani, *Louis XVI and the French Revolution, 1789-1792*, Cambridge Un. Pr., Cambridge, 2012, p. 53.

assicurata», commentava Francœur,¹²⁰ presentarono un memoriale in cui suggerivano all'assemblea municipale la conservazione dell'Opéra da parte della città, e si proponevano di assumerne a proprio rischio la gestione, senza responsabilità né da parte del Re (che continuava ad essere il detentore del privilegio), né della Comune, a meno di cause "di forza maggiore" e impreviste come la cessazione degli spettacoli, o per ordini superiori, o per incendi. Gli artisti ottennero come risposta solo una vaga promessa che la questione sarebbe stata presa in considerazione quando ci si sarebbe occupati dell'amministrazione degli spettacoli.¹²¹ Per Francœur si trattava solo di «un'idea stravagante».

La Comune cercava di guadagnare tempo, oberata nel lavoro di riorganizzazione generale delle competenze e degli uffici. L'Assemblea Nazionale invece, si rifiutava di immischiarsi in argomenti "indegni", come ebbe a dire Mirabeau.¹²² Il re e i suoi funzionari, come il nuovo ministro della Maison du Roi François-Emmanuel Guignard de Saint-Priest (1735-1821) e l'intendente La Ferté, avevano le mani legate. «Tutti i poteri avevano perso la loro forza, tutti gli ingranaggi erano allentati o spezzati, il disordine s'era introdotto da tutte le parti», ricorda Francœur.¹²³ Fortunatamente non si sarebbe dovuto aspettare molto tempo. Una prima questione, quella della sorveglianza e dell'amministrazione interna degli spettacoli reali fu al centro dei dibattiti municipali durante l'inverno 1789-1790.¹²⁴ La soluzione adottata fu quella di dividere le diverse competenze: da un lato il nuovo Dipartimento di Polizia avrebbe regolato la sorveglianza,¹²⁵ dall'altro quello degli Stabilimenti Pubblici avrebbe gestito l'amministrazione interna.¹²⁶ La discussione pubblica non si sarebbe giustamente fermata a

¹²⁰ *Histoire de l'Opéra*, p. 51.

¹²¹ *Ibid.*, cfr. con i relativi atti della Comune pubblicati in Sigismond Lacroix (a cura di), *Actes de la Commune de Paris pendant la Révolution*, Cerf&Noblet ed., Paris, 1894, t.1, p. 495. La risposta data dall'assemblea degli elettori ai *sujets* che Francœur riporta è ricalcata dalla conclusione della delibera ufficiale: «Une députation des principaux sujets de l'Opéra a été reçue et a présenté un mémoire par lequel, après avoir représenté qu'il est intéressant, pour la Ville de Paris, que le spectacle de l'Opéra soit conservé dans tout son éclat, ils proposent de se charger, à leurs risques, de son administration, sans que le Roi et la Municipalité puissent être à jamais tenus de suppléer au déficit qui pourrait survenir pendant la durée de l'entreprise, à moins qu'il ne fut occasionné par une force majeure ou imprévue, comme cessation de spectacles, en vertu d'ordre supérieurs, ou pour cause d'incendie. L'assemblée a fait réponse "qu'elle aurait égard à leur mémoire lorsqu'elle s'occuperait de l'administration des spectacles"».

¹²² Il fatto è riportato in Johnson, *Backstage...* op. cit., p. 59.

¹²³ *Histoire de l'Opéra*, pp. 52-53.

¹²⁴ In particolare, Francœur indica le sessioni del 2, 5, 9, 18, 21, 22, 24 e 26 dicembre 1789, nonché quella del 26 gennaio 1790, v. *Histoire de l'Opéra*, p. 51, cfr. con Lacroix, *Actes...* op. cit. nelle sessioni relative.

¹²⁵ Non esistono studi specifici e aggiornati sulla polizia e la vigilanza nei teatri parigini di questo periodo. L'unico studio mai pubblicato è Jacques Hérissey, *Législation et police des spectacles pendant la révolution 1789-1800*, Jouve Imp., Paris, 1909. Si tratta di una tesi di dottorato che, per quanto corretta, risulta in molti punti del tutto approssimativa.

¹²⁶ *Gazette Nationale, ou le Moniteur universel*, mardi 29 décembre 1789, n.129, p. 521. Cfr. con Lacroix, *Actes...* op. cit., t.3, pp. 281 e 291. V anche Lacroix, *Actes...* op. cit., t.3, pp. vi-vii.

questi aspetti: era d'altronde in gioco la conservazione o meno dei teatri reali da parte delle nuove istituzioni rivoluzionarie. All'inizio del 1790 furono avviate delle commissioni d'inchiesta per verificare la praticabilità o meno di un passaggio dall'autorità regia a quella comunale, i cui risultati furono presentati il 27 marzo, poi discussi ulteriormente il 2 aprile.¹²⁷

Nel rapporto si segnalava come i teatri, quand'anche privati, avevano un fine essenzialmente pubblico, e di conseguenza dovevano essere sottoposti al controllo pubblico. Il nodo, prima ancora che politico-istituzionale, era però terminologico. Quali valori attribuire ai concetti di "proprietà", "privilegio", "comune", e quale valore aveva lo "spettacolo" in relazione a questi? «La Comune, dite voi, è Proprietaria dei Teatri» , affermava il rappresentante Quatremere de Quincy nel suo discorso del 2 aprile, «Ma definiamo i termini, che cos'è dunque "la Comune"? [...] Che cos'è la Proprietà? [...] Che cos'è infine lo Spettacolo presso i popoli moderni?». La "Comune", rispondeva, era l'insieme dei cittadini, la "proprietà" il godimento di una possessione stabilita in virtù di diritti fissati dalla Legge, lo "spettacolo" non uno stabilimento pubblico, ma privato in quanto a rischio e pericolo di pochi. Il "privilegio" era invece un favore esclusivo ottenuto con l'intrigo o con i soldi, quindi per principio non poteva sussistere né nelle mani del Re né nelle mani della Comune. Quincy attingeva dalla retorica rivoluzionaria colorando il concetto di privilegio di quelle connotazioni spregiative che avevano connotato i dibattiti dell'Assemblea Nazionale e che avevano non da ultimo portato alla notte del 4 agosto 1789, in cui erano stati aboliti i privilegi feudali. Il suo discorso spingeva quindi verso una liberalizzazione e una privatizzazione del mercato musicale. Opinioni opposte, vicine alle soluzioni individuate dai commissari d'inchiesta, volevano trasferire il privilegio alla municipalità, che l'avrebbe poi concesso ad *entrepreneurs*. La scelta, ritenuta delicata, fu rimbalzata dall'Assemblea della municipalità al Consiglio della città.¹²⁸ Riunitosi una prima volta il 7 aprile, il Consiglio decretò che «non poteva immischiarsi senza avere una conoscenza precisa delle intenzioni del Re», e ordinava a dei commissari di contattare a tal proposito il ministro Saint-Priest, affinché assicurasse sulle intenzioni di Sua Maestà. Inviava poi formale richiesta ai direttori dell'Opéra Dauvergne e Francœur di riunire in assemblea i *sujets* e di far eleggere tra loro dei rappresentanti affinché portassero al Consiglio le proprie istanze (8

¹²⁷ I riferimenti a questa parte sono tratti da *Rapport de MM. les commissaires nommés par la commune, relativement aux spectacles*, Lottin ed., Paris, 1790 e Antoine Chrysostome Quatremere de Quincy, *Discours prononcé à l'Assemblée des Représentans de la Commune, le Vendredi 2 Avril 1790 sur la Liberté des Théâtres, & le Rapport des Commissaires*, s.e., s.d. [1790]; cfr. con *Histoire de l'Opéra*, p. 54; Lacroix, *Actes... op. cit.*, t.4, pp. 513-519, pp. 554-555, pp. 560-561 e pp. 593-598.

¹²⁸ Sessioni del 7, 9, 10, e 12 aprile. V. Lacroix, *Actes... op. cit.*, t.4, pp. 627-629, pp. 651-653, pp. 662-664 e p. 685.

aprile).¹²⁹ Messe in moto le consultazioni, nella successiva sessione del 9 aprile pervennero le informazioni provenienti dalle parti interessate. Saint-Priest, tramite lettera datata 8 aprile,¹³⁰ notificò al sindaco Bailly le volontà del Re al riguardo, affermando che Sua Maestà non era disposta che il suo ministro se ne occupasse direttamente, ma che fosse piuttosto la Municipalità a decidere sulla maniera più conveniente alla prosecuzione di questo spettacolo. Avvenuta la lettura, stando al verbale della sessione, furono introdotti al Consiglio i rappresentanti degli artisti in numero di dodici, che fecero lettura delle loro istanze: «il voto generale dei soggetti dell'Académie Royale de Musique [era] quello di non essere giammai sottomessi ad alcun *entrepreneur* privato»,¹³¹ ma di reggersi autonomamente tramite il Comitato.

Dopo aver ascoltato le parti, il successivo Consiglio del 10 perveniva finalmente alla formulazione di una decisione e decretava che, vista l'urgenza delle circostanze, la Municipalità assumeva la responsabilità provvisoria dell'Opéra e ne delegava la sorveglianza a quattro dipartimenti: del Demanio, degli Stabilimenti Pubblici, della Polizia e dei Lavori Pubblici. Conformemente ai voti della deputazione degli artisti, modificava la gestione istituendo un Comitato di regia formato dai capi di ciascun corpo (canto, danza, coro e orchestra), dai primi *sujets* e dodici commissari eletti appartenenti alle quattro corporazioni dell'Opéra. Il Comitato sarebbe stato presidiato non più da un direttore, ma da un *semainier* eletto per scrutinio da tutti i membri, di durata annuale. L'amministrazione precedente decadeva di conseguenza. Per gli artisti, la decisione del Consiglio era una vittoria a metà, non essendo riusciti ad assumersi la responsabilità completa. Inoltre, la situazione era dettata dall'"urgenza delle circostanze", quindi temporanea: il Consiglio rinviava la decisione ultima dopo una futura consultazione dei sessanta distretti della capitale al riguardo, sancendo così un coinvolgimento diretto dei cittadini sulle sorti dell'Opéra.¹³² Possiamo immaginare che le decisioni prese dalla municipalità furono liberatorie per Dauvergne, ormai in età molto avanzata e giudicando quanto negli anni precedenti aveva dovuto affrontare. Si sarebbe ritirato definitivamente dalle scene, trascorrendo i suoi ultimi anni presso la sua abitazione a Lione, dove si sarebbe spento nel 1797.¹³³

¹²⁹ Cfr. Archives-Opéra 18-46 (11)

¹³⁰ Una copia della lettera è conservata tra le carte di Francoeur presso la Bibliothèque-Musée de l'Opéra: v. Archives Opéra, 18-46 (8). La lettera è pubblicata in Lacroix, *Actes...* op. cit., p. 651.

¹³¹ V. Lacroix, *Actes...* op. cit., t.4, p. 652

¹³² Cfr. Lacroix, *Actes...* op. cit., t.5, p. 22-23.

¹³³ Benoît Dratwicki, *Antoine Dauvergne (1713-1797). Une carrière tourmentée dans la France musicale des lumières*, Mardaga, Wavre, 2011, p. 20.

Francœur invece doveva ancora rivestire una parte importante per l'Opéra. Tra le sue carte il 1790 è uno degli anni più documentati, sia per l'importanza dei cambiamenti istituzionali occorsi, sia per il suo coinvolgimento diretto in numerose vicende. Il 19 aprile 1790 veniva eletto per delibera del nuovo Comitato d'amministrazione alla carica di *semainier*. Il commissario municipale del Dipartimento degli Stabilimenti Pubblici, Champion de Villeneuve, lo notificava il giorno stesso del fatto, aggiungendo che «noi [la municipalità] abbiamo colto con entusiasmo questa opportunità per dimostrarvi la fiducia che i *sujets* hanno riposto in lei».¹³⁴ La formalità nascondeva opinioni molto contrastanti. Se anche una maggioranza del Comitato era stata favorevole alla scelta, altre lettere rivelano infatti quanto questa “fiducia” citata da Champion fosse in realtà non troppo sincera. Una di queste suscita particolare attenzione per più di un motivo.¹³⁵ È anonima e senza datata, ma è riconducibile per il contenuto tra settembre 1789 e aprile 1790. L'anonimo mittente, per non farsi riconoscere, s'identificava in un modo davvero stravagante: «Lettera di M.r Pomme de terre». Il destinatario era invece chiamato «Monsieur topine du bourg, Chevalier de La Truffe, Comte des Marrons» e tutta una serie di altri appellativi del tutto innocenti, se non proprio comici.¹³⁶ Il contenuto era però di tutt'altro tono. Iniziava col comunicare al destinatario e confidente che all'Opéra circolava la voce sulla necessità di un direttore. Alcuni “signori” (chiamati “*mylords*”), in numero imprecisato e non nominati, lo desideravano. Girava voce, inoltre, che Dauvergne e Francœur avrebbero assunto la gestione, e che il primo lavorava in segreto assieme a Bailly (il sindaco) in questo senso. Qualcuno tra gli artisti aveva gridato il giorno precedente (alla redazione della lettera) che quei tre stavano «tramando un terribile colpo di stato all'Opéra», e che «non ci sarebbero stati che artisti infelici finché questi due mostri fossero rimasti in vita». L'artista in questione si lamentava incessantemente della perdita della sua autorità e del danno che ne derivava allo spettacolo, e cercava di «sollevare la parola scritta contro queste idee». «Tutti» si lamentavano perché l'orchestra non assecondava i loro progetti [dell'artista e dei suoi complici, che l'autore indicava essere i sig.ri Gaillard e Dorfeuille], «perché sono tutti stufi del loro direttore [Rey] che, essendo disprezzato da quasi tutti, non gode della fiducia né dell'amicizia di nessuno». Su un lato della lettera vi era poi scritto: «La governante di Mr. Sallentin è venuta per dirvi che v'attende lunedì mattina, verso le nove, senz'altro». Questa preziosa testimonianza è rivelatrice

¹³⁴ Opéra Archives, 18-27/1 (40).

¹³⁵ Opéra Archives, 18-27/1 (46).

¹³⁶ Gli appellativi rimanenti sono «Seigneur des Aricots, Sur-intendant de Pois et Lentilles, M^{re} des forêts à châtaignes. Baron du Poudingue. Gouverneur de Jacques Rosbif et généralement Chefs de tous ce qui peut étouffer l'humanité d'indigestion à Paris &tc.»

non solo del clima che si respirava all'Opéra tra il 1789 e il 1790, ma anche delle pratiche di lotta politica messe in atto. Non è possibile identificare i "mylords" a cui fa riferimento l'anonimo, anche se è ipotizzabile che fossero personalità dotate di una certa influenza. Difficile trovare prove di un "disegno" orchestrato da Dauvergne, Francœur, De Nesle¹³⁷ e Bailly. Piuttosto, si trattava di quella "mentalità del complotto" che sarà un tratto caratteristico della Rivoluzione.¹³⁸ L'artista *enragé* a cui l'anonimo fa riferimento è Augustin-Athanase Chéron (1760-1811), primo *sujet* nel corpo di canto in qualità di *basse-taille*. Chéron si era reso protagonista nelle più recenti turbolenze nel personale, ed era stato espulso dall'Opéra nel dicembre 1789 per essere contravvenuto al regolamento che proibiva la circolazione nei teatri di provincia. L'episodio citato forse si riferisce all'accesa discussione avvenuta il 16 settembre 1789 tra i *sujets* riuniti ad assemblea, in cui Chéron (tra i firmatari della *Mémoire* pubblicata qualche giorno prima) aveva rivolto parole molto dure nei confronti della direzione immaginando che essa avesse fomentato il tutto per consolidare il proprio potere,¹³⁹ il che ci permetterebbe di datare la lettera al 17 settembre 1789. Gaillard e Dorfeuille erano invece gli *entrepreneurs* del teatro delle Variétés-Amusantes, aperto nel 1785 sul boulevard du Temple. I due erano stati contattati dai *sujets* (compreso Chéron) tra settembre e ottobre 1789 per la cessione del privilegio dell'Opéra in cambio della promessa di una gestione societaria, ma la discussione, trascinata a lungo, era infine confluita nei dibattiti della municipalità all'inizio del 1790.¹⁴⁰ Infine, curiosamente, l'anonimo segnala che gli orchestrali tenevano un atteggiamento differente rispetto agli altri "corpi" dell'Opéra. Non era una novità: durante l'amministrazione De Vismes si erano schierati a favore dell'*entrepreneur* e contro i corpi della danza e del canto. Ancora, la lettera segnala che il loro *chef*, all'epoca Jean-Baptiste Rey (1734-1810), non godeva del loro favore: Rey è presente tra i firmatari della *Mémoire* del 4 settembre 1789, segno del suo schieramento con la fronda. A differenza di quanto quel pamphlet sembrava pubblicizzare, la lettera racconta di forti correnti divergenti all'interno del personale rispetto a quanto stava accadendo.

Non è facile individuare l'identità dell'autore della lettera, che ricordiamo essere presente tra le carte appartenute a Francœur. Il contenuto e la grafia escludono che si tratti dello stesso *semainier*. L'utilizzo dell'appellativo *camarade* rivolto al destinatario denota una vicinanza al lessico dello spirito corporativo presente tra gli artisti piuttosto che all'esterno di

¹³⁷ De Nesle o Denesle, con cui Francœur era in società per l'organizzazione dei balli all'Opéra dal 1788.

¹³⁸ Haim Burstin, *Rivoluzionari. Antropologia della Rivoluzione francese*, Laterza, Roma-Bari, 2016, pp. 83-100.

¹³⁹ Archives Nationales, O/1/620, cit. in Darlow, *Staging...* op. cit., pp. 80-81.

¹⁴⁰ V. Darlow, *Staging...* op. cit., pp. 81-84.

esso. La presenza poi di Sallantin nelle indicazioni allegate in calce alla lettera potrebbe essere rivelatrice della posizione politica dell'anonimo. Sallantin (detto *le jeune* o *l'ainé*) compare nelle liste redatte annualmente da *Les spectacles de Paris* come violinista dell'orchestra, ma il suo nome è pure tra i firmatari della *Mémoire* del settembre 1789, ed era inoltre uno dei commissari nominati nell'aprile per portare le istanze degli artisti in sede di Consiglio presso l'Hotel de Ville. La sua presenza conferma quindi che nemmeno gli orchestrali fossero in realtà compatti nel giudizio sulla questione dell'Opéra. Sallantin compare poi in un'altra lettera nel fascicolo di Francœur, datata 21 aprile 1790, redatta da Le Brun, commissario del canto e segretario provvisorio del Comitato di regia appena istituito, in cui s'invitava l'ex-vice direttore ad assumere la carica di *semainier annuel*.¹⁴¹ Oltre ovviamente a quello di Le Brun, Sallantin è accanto ai nomi di Gardel (primo *sujet* del corpo della danza) e Rocherfort, un altro commissario dell'orchestra. Tutti e quattro facevano parte della rappresentanza degli artisti al Consiglio del 9 aprile. L'anonimo, quindi, doveva in qualche modo far parte della fronda. La presenza di questa testimonianza tra i documenti di Francœur ci permette di ipotizzare se non un diretto coinvolgimento dello stesso in questa rete di comunicazione sotterranea, almeno di una sua piena consapevolezza di quanto stava accadendo attorno a lui in quei mesi concitati. D'altro canto, lavorando a stretto contatto sia con gli artisti da quasi quarant'anni sarebbe strano il contrario.

Nonostante la sua nomina da parte dei *sujets*, non sarebbe rimasto nella carica di *semainier* che per un paio di settimane. La richiesta dei rappresentanti del personale portata all'attenzione della Comune il 9 aprile di ripristinare nei propri ruoli gli espulsi Chéron e De La Salle era infatti stata accolta, con grande disappunto di Francœur, che aveva posto come condizione imprescindibile alla sua nomina il fatto che De La Salle rimanesse fuori, come lui stesso raccontava in una lettera di spiegazioni inviata alla municipalità al momento delle dimissioni, il 7 maggio.¹⁴² Non era bastata la supplica di Cellerier, *lieutenant* di Bailly¹⁴³, né lo sarebbe stata quella di altri commissari in seguito.¹⁴⁴ Il 9 maggio Francœur gli ribadiva risentito la sua ferma posizione e parlava con toni molto pessimisti del futuro. Di De La Salle non poteva parlare apertamente a meno di attirarsi le ire degli artisti, «quanto a me», scriveva Francœur a Cellerier, «sono perfettamente felice di essere stato scelto come *semainier annuel* dell'Académie e di non esserlo più, perché [...] tutto mi dimostra che tra non molto, tra non più di sei settimane,

¹⁴¹ Opéra-Archives 18-27/1 (34).

¹⁴² *Ivi*, 18-27/1 (37).

¹⁴³ *Ivi*, 18-27/1 (33).

¹⁴⁴ *Ivi*, 18-27/1 (42).

questa grande macchina fondata nel 1672¹⁴⁵ e che ha fatto onore alla capitale, sarà annientata». Altri documenti ci attestano che Francœur fu invitato personalmente e in modo informale dal capo del dipartimento degli Stabilimenti Pubblici, Brousse Desfaucherets, per discutere della questione di persona l'11 maggio,¹⁴⁶ ma senza che l'incontro sortisse alcun cambiamento rispetto alla risoluzione presa.¹⁴⁷ Francœur usciva di nuovo di scena.

4. Jean-Jacques Leroux e il «Rapport sur l'Opéra»

La stagione 1790-1791 si apriva in modo caotico ma, contrariamente a ciò, non ci sarebbero stati cambiamenti apprezzabili nell'insieme, a parte le solite problematiche di bilancio. Diversamente dalle previsioni di Francœur, l'Opéra resse nonostante tutto. Ma appariva sempre più chiaro che la situazione non era sostenibile. Il 3 dicembre i funzionari dell'Hôtel de Ville tornarono a rivolgersi a Francœur per ottenere assistenza, e «ciò fece tacitamente fino alla chiusura dell'anno teatrale». Dopodiché, per la stagione 1790-1791, fu convinto a prendere l'incarico di *Régisseur général* sotto la supervisione e responsabilità diretta, però, di un ufficiale municipale.¹⁴⁸ La Comune lo individuava nella figura di Jean-Jacques Leroux (1749-1832), medico prestatario all'amministrazione pubblica, estraneo a qualsiasi condizionamento esterno, e gli ordinava di preparare una *mémoire* con l'obiettivo di regolare definitivamente la questione amministrativa. Il *Rapport sur l'Opéra*,¹⁴⁹ presentato nell'agosto 1791, offre sotto molti punti di vista un punto di arrivo sull'identità dell'istituzione nel nuovo panorama rivoluzionario (v. parte II) e un'osservazione esterna e "dall'alto" sui meccanismi di gestione interna. Il quadro che individuava nell'introduzione era quantomeno desolante: l'Amministrazione era giudicata «debole, senza basi, senza principii», l'autorità era inesistente perché divisa tra più di trenta persone, gli interessi privati incrociavano quelli comuni, molti talenti rimanevano all'oscuro mentre altri venivano ingiustamente esagerati. I locali erano mal ispezionati, i magazzini in disordine, le forniture comprate senza attenzione all'economia, i pagamenti effettuati con «rovinose approssimazioni», i regolamenti erano ingiusti, in qualche caso tirannici e necessariamente violati ogni giorno impunemente. Di fronte a questa situazione, proponeva un piano per «salvare l'Opéra e riportarla al suo splendore» da un lato, e

¹⁴⁵ Fa riferimento al primo ordinamento ufficiale dell'istituzione da parte di Luigi XIV.

¹⁴⁶ Opéra Archives, 18-27/1 (43).

¹⁴⁷ *Ivi*, 18-27/1 (44).

¹⁴⁸ *Ivi*, 18-46 (21).

¹⁴⁹ Jean-Jacques Leroux, *Rapport sur l'Opéra, Présenté au Corps Municipal, le 17 Aout 1791. Par J. J. Leroux, Officier Municipal, nommé Administrateur au Département des Établissements Publics, le 15 Février dernier, s.e.*, Paris, 1791.

dall'altro toglierla dalle mani della responsabilità diretta da parte della Municipalità per conservarne solo la sorveglianza economica e la proprietà. Si domandava se fosse d'interesse per la Comune che la Municipalità mantenesse l'impresa dell'Opéra affidandone l'amministrazione ad uno o più dei suoi membri. Il suo parere era negativo. Qualsiasi fosse stato il numero dei preposti, *régisseurs*, ispettori, commissari, e qualunque fosse stato il loro zelo, la loro intelligenza e la loro probità, l'amministrazione scelta avrebbe dovuto occupare completamente il suo tempo alla sorveglianza di questa macchina «immensa e complicata», richiedendo conoscenze che non tutti i cittadini appartenenti alla Municipalità potevano avere. Talenti superiori da ricompensare, talenti inferiori da incoraggiare, un equilibrio da tenere tra gli autori delle opere e i *sujets*, gli spettacoli da scegliere o rifiutare, il repertorio da stabilire, i successi da preparare e i fallimenti da prevenire, gli edifici e i lavori pubblici da ispezionare, le forniture da regolare, le entrate economiche da percepire, le depredazioni da impedire, i regolamenti generali e particolari da far rispettare, il servizio giornaliero da ordinare e seguire, i dibattiti da accordare, le domande da ammettere o respingere, gli imprevisti da affrontare, ecc. Non è difficile leggere tra le righe del rapporto, di fronte alla mole di compiti qui elencata, un parallelo tra la macchina dell'Opéra e quella dello Stato, in cui l'amministrazione incaricata della sorveglianza di tutti gli aspetti della vita di quest'istituzione svolgeva il ruolo dal governo. La condotta da tenere, proseguiva Leroux, dipendeva inoltre dalle circostanze e variavano da momento a momento, perché «le arti che rendono tutto utile, i gradevoli talenti che ne fanno il merito, essendo figli dell'immaginazione, vogliono [...] esistere con una sorta di indipendenza; hanno tutta la mobilità del capriccio». L'amministrazione era obbligata a volte ad accarezzarli, altre volte a pregarli, e sarebbe stato pericoloso armarsi sempre di severità contro di loro, carattere che era connaturato ai corpi amministrativi. Ma per poter agire in tal modo era necessario che l'amministrazione godesse di una indipendenza e di un potere «pieno e intero». Che dire del rapporto con i *sujets*? L'Amministratore in ogni momento, in ogni luogo alle dipendenze dell'Opéra doveva «tenere gli occhi aperti».

Un amministratore può ben farsi rendere conto di ciò che vien fatto, di ciò che si progetta di fare; può consultare le persone istruite e apprendere sugli abusi che si commettono ciò che gli si vuol ben dire, ma niente equivale a vedere [con i propri occhi].¹⁵⁰

¹⁵⁰ «Un Administrateur peut bien se faire rendre compte de ce qui s'est fait, de ce que l'on projette de faire ; il peut consulter les personnes instruites et apprendre sur les abus qui se commettent ce qu'on veut bien lui dire, mais rien n'équivaut à voir».

La Municipalità e i suoi ufficiali non potevano farlo. Non avevano la conoscenza necessaria per capire dove controllare, e fidandosi solo dei rapporti, delle opinioni e dei consigli altrui rischiavano il fallimento. Dovevano, quindi, abbandonare l'amministrazione dell'Opéra e affidarla a degli *entrepreneurs*, riservandosi unicamente la proprietà e la sorveglianza. La proprietà, perché l'Opéra era un'istituzione pubblica sovvenzionata dai cittadini, e la Comune rappresentava i cittadini. Sorveglianza, perché le sovvenzioni erano pubbliche. L'Opéra doveva essere sostenuta economicamente, vista la sua magnificenza e la sua reputazione benefica per l'intera nazione che però la costringeva ad un bilancio costantemente negativo. Ma la cessione doveva operarsi solo attraverso delle condizioni specifiche: non si poteva lasciare un'impresa così vasta ad uno speculatore qualsiasi, o ad un ignorante. Leroux proponeva anzitutto di dissolvere il debito, che a fine luglio (1791) ammontava a 440.722 livres, di pagare le pensioni esistenti e di fissare per l'avvenire la porzione d'indennità che deve essere accordata ai *sujets* in proporzione ai tempi del loro servizio. Ciò avrebbe permesso di agevolare il lavoro degli *entrepreneurs*. A questi sarebbe poi stato concesso un *bail* abbastanza lungo al fine di rendere l'impresa economicamente profittevole per loro. Il loro credito sarebbe stato depositato per assicurare gli stabilimenti, cioè la sala, i magazzini e tutte le loro dipendenze. Sarebbe stato inoltre necessario cedere loro il repertorio e la parte mobile della proprietà, come le decorazioni e gli abiti, previo inventario e con l'assicurazione che tutto sarebbe tornato in buono stato al termine del contratto. La Municipalità avrebbe rinunciato all'amministrazione, sia per la gestione che per la scelta del repertorio e del personale, e tutto ciò che ne conseguiva, a patto della presentazione di un regolamento generale, la cui autorizzazione sarebbe stata a cura della Comune, per salvaguardare da un lato la libertà d'impresa, dall'altro gli interessi dei *sujets*. Infine, all'*entrepreneur* sarebbe stata richiesta una cauzione in denaro e un rendiconto economico due volte all'anno, ma anche concessa un'indennità annuale.

Terminata la gestione "osservativa" di Leroux del 1791-1792, la Comune prese atto delle considerazioni riportate e propose un bando trentennale per la sua gestione. Nel frattempo, il privilegio dell'Opéra era stato abolito per decreto reale il 13 gennaio 1792. Il progetto che risultò infine vincitore fu quello dell'architetto Cellier, deputato della Comune, e di Francoeur,¹⁵¹ che si videro attribuire la gestione dell'Opéra a partire dal 1° aprile 1792, all'inizio cioè della nuova stagione teatrale. Come suggerito dal *Rapport* di Leroux, fu varato in tale data

¹⁵¹ Opéra-Archives, 18-46 (24).

un nuovo regolamento,¹⁵² di cui conserviamo anche alcune bozze dello stesso Francœur.¹⁵³ Questo riprendeva quello del 1784 in molti punti, ma fin dal preambolo si respirava una diversa concezione del potere: «l'Amministrazione non parla di Doveri che dopo aver stabilito e riconosciuto dei Diritti [...]. Essa prende per arbitro l'equità». Veniva creata la figura del Direttore di Teatro (cap. II), incaricato dell'esecuzione dei regolamenti relativi alla polizia interiore e della vigilanza sul comportamento dei *sujets*, ma anche del controllo dei biglietti, delle entrate, delle gratificazioni-premio al personale. Il Direttore doveva lavorare di concerto con l'Ispettore Generale (cap. III), a cui era riservata l'ispezione degli immobili, dei materiali, ma anche la sicurezza, la comodità e la conservazione degli stessi. Le punizioni ai comportamenti scorretti o dannosi erano tutto sommato lievi: si prevedevano unicamente delle ammende pecuniarie, solitamente di un venticinquesimo della loro paga mensile. Il regolamento fu letto di fronte all'assemblea municipale riunita e ai *sujets* il 13 febbraio 1792, approvata infine l'11 aprile seguente.

I nuovi *entrepreneurs* «resistettero a tutte le tempeste del primo anno, ma riuscirono a placarle solo facendo sacrifici finanziari», avrebbe annotato Francœur nella sua *Histoire*.¹⁵⁴ Le “tempeste” a cui si riferiva erano state delle (sfortunate) operazioni finanziarie a carattere speculativo intraprese dall'amministrazione su una nuova sala dove ospitare l'Opéra (v. parte II), il che aveva arrecato grossi danni economici. Il secondo anno, legandosi al problema del debito, tornarono ad emergere le insubordinazioni nel personale. Nel giugno 1793 gli artisti, senza paga da mesi, si coalizzarono contro gli *entrepreneurs*, ridotti a loro volta a non poter assolvere ai loro impegni economici.¹⁵⁵ La deriva che nel frattempo la politica stava prendendo, offerse nuove armi di lotta ai *sujets*. La monarchia era stata abolita e la Repubblica proclamata nel settembre 1792. Nel gennaio seguente, Luigi XVI veniva ghigliottinato. Con il dominio della politica da parte del club dei giacobini, attraverso il sempre più potente Comitato di Salute Pubblica presieduto da Robespierre, la neonata Repubblica si avviava a grandi passi verso il periodo del Terrore (1793-1794). Facendo leva su accuse vere o pretese di contro-rivoluzione e “incivismo” era molto facile essere arrestati e imprigionati, sovente tradotti al patibolo. Gli artisti dell'Opéra sfruttando le circostanze poterono sbarazzarsi facilmente degli *entrepreneurs*, soprattutto nel caso di Francœur, che aveva un passato di fedele servizio presso la corte e si era reso responsabile di danni economici all'istituzione nell'ultimo anno. A settembre fu arrestato

¹⁵² *Réglemens pour l'Académie Royale de Musique. Du 1^{er} Avril 1792*, Impr. De l'Opéra, Paris, 1792.

¹⁵³ Opéra-Archives, 18-27/1 (25) e (26).

¹⁵⁴ *Histoire de l'Opéra*, p. 63.

¹⁵⁵ *Ibid.*

e tradotto in prigione: vi sarebbe rimasto fino alla fine del Terrore, nel luglio 1794. Cellierier, informato dell'accaduto, scelse di fuggire da Parigi per evitare la stessa sorte. Gli artisti chiesero e ottennero, con delibera del Consiglio della Comune del 16 settembre 1793, di poter autogestirsi. Il 30 settembre, gli artisti dichiararono al commissario distrettuale di polizia¹⁵⁶ dell'esistenza di numerosi documenti appartenenti al passato regio e feudale dell'istituzione, e che avevano decretato all'unanimità la distruzione di tali oggetti. Richiedevano al commissario d'assistere all'autodafé che avrebbero fatto quel giorno stesso sullo spiazzo antistante l'Opéra. Quel giorno, un'«immensa» quantità di carte, registri, corrispondenze, regolamenti, con sopra ben in vista la scritta "Académie Royale de Musique", fu data alle fiamme, in mezzo alle acclamazioni del pubblico lì riunito e degli artisti.¹⁵⁷

L'autodafé del 1793 si pone simbolicamente a chiusura di un'epoca e all'inizio di un'altra. Le vicende interne certamente proseguiranno variamente negli anni seguenti, ma è questo momento a segnare il cambiamento principale dell'identità dell'Opéra durante la Rivoluzione. L'attenzione critica degli artisti verso il loro passato si era tradotta in una "punizione" dell'istituzione e ciò che fino ad allora aveva rappresentato. Mentre la dicitura "Académie Royale de Musique" sui documenti bruciava, si consumava anche l'ultimo atto di quell'istituzione nata nel 1669 e ufficialmente riconosciuta nel 1672. Ciò che sarebbe venuto dopo è un'altra storia. Al fatto corrispondeva la presa di coscienza degli artisti del loro potere, che si reggeva ora su una nuova verità, mentre la precedente era fatto oggetto di scempio pubblico.

¹⁵⁶ Bertren, segretario del Comitato di Sorveglianza della sezione Bondy.

¹⁵⁷ Archives Nationales, AJ-13-60. V. anche Charles Nuitter, *Le nouvel Opéra*, Hachette, Paris, 1875, p. 205 e Darlow, *Staging...* op. cit., p. 161.

II

Tra Parigi e Versailles

1. *Porte Saint-Martin*

Il 27 ottobre 1781, poco dopo le nove del mattino, veniva inaugurata la nuova sala dell'Opéra di Parigi. Una folla di migliaia di curiosi era accorsa presso la Porte Sainte-Martin, al limite nord della città, per visitare l'edificio realizzato in meno di tre mesi dall'architetto Lenoir e per godere dei festeggiamenti organizzati per l'occasione. Quel giorno era in programma la prima gratuita di *Adèle de Ponthieu* del celebre Piccini, su un libretto rimaneggiato da De La Borde.¹ Erano giorni di festa in città: pochi giorni prima, il 22 ottobre, tre salve di cannoni avevano annunciato la notizia della nascita del tanto atteso *dauphin* figlio di Luigi XVI e Maria Antonietta: il Regno aveva finalmente un erede al trono. «La gioia fu universale» leggiamo nelle memorie di Madame Campan,² «il popolo, i grandi, sembravano tutti, sotto quest'aspetto, un'unica famiglia: ci si fermava per strada, ci si parlava senza conoscersi, si abbracciavano tutte le persone che si conoscevano». Il pittore Philibert-Louis Debocourt (1755-1832), testimone della quotidianità borghese di Parigi, ha trasmesso quell'entusiasmo sulla tela, in un'opera intitolata *Réjouissances données par la ville de Paris aux Halles*.³ Il dipinto rappresenta un momento successivo dei festeggiamenti quando, dal 21 al 23 gennaio 1782, la coppia reale giunse a Parigi per ricevere gli onori della capitale per la nascita del *dauphin*. Sul cielo grigio invernale si staglia, densissimo e frequentatissimo, il quartiere de Les Halles, nel cuore di Parigi, riconoscibile dall'iconica fontana rinascimentale e dall'aguzzo profilo del Piloni. Al centro, una folla composita e variopinta danza e canta al centro della piazza, seguiti sulla destra da mendicanti e bancarottieri che sfruttano il momento per abbandonarsi ai piaceri del vino. Alla loro composizione caotica si contrappone, sulla sinistra, la famiglia reale, dal portamento

¹ *Journal de Paris*, n°301, dimanche 28 octobre 1781, *Spectacles*, p. 1211. V. anche Opéra Archives, 18-51 (70) e *Journal de l'Opéra*, a. 1781, pp. 258-259.

² Henriette Campan, *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette reine de France et Navarre, suivis de souvenirs et anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI*, Baudouin, Paris, 1823, vol. 1, pp. 215 e ss.

³ Philibert-Louis Debocourt, *Réjouissances données par la ville de Paris aux Halles*, olio su tela, 1782, Musée Carnavalet, Paris.

austero e riservato. Certamente una libera aggiunta del pittore. Un simile clima di euforia dobbiamo immaginarlo anche per l'ottobre 1781, quando alla nascita del *dauphin* s'accompagnò anche la "rinascita" della sala dell'Opéra nel Boulevard Sainte-Martin, dopo che un incendio aveva distrutto la precedente presso il Palais Royal nel giugno precedente.

Evento non così infrequente al tempo, l'incendio al Palais Royal, scoppiato accidentalmente la sera dell'8 giugno 1781 durante il balletto *Apollon et Coronis* dei fratelli Rey, in finale ad una rappresentazione dell'*Orphée et Eurydice* di Gluck, fece tuttavia molta sensazione all'epoca. Stando alla cronaca contenuta nel *Journal de Paris*, le fiamme, che nel giro di una mezz'ora avevano avviluppato l'intero edificio costruito in gran parte in legno, reclamarono la vita a più di una decina di persone, tra macchinisti, sarti e ballerini, oltre a ferirne molte altre e a distruggere una quantità davvero ingente di costumi di scena e fondali. La violenza dell'incendio, immortalata nei quadri di Hubert Robert,⁴ rese d'altronde inutile ogni tentativo di salvare la sala, e i *pompier*s accorsi non avevano potuto far altro che impedire che le fiamme si allargassero alla restante parte del Palais Royal o che si spostassero negli edifici vicini.⁵ Era la seconda volta che un incendio s'abbatteva sull'Opéra: solo diciotto anni un altro incendio aveva costretto l'Académie a spostarsi per qualche tempo al piccolo teatro che ospitava la residenza delle Tuileries. Questa volta però, i danni erano davvero ingenti, e i tempi e le finanze disponibili molto minori. S'abbandonò l'idea di ricostruire una seconda volta la sala al Palais Royal, e si preferì spostare tutto.

La privazione degli spettacoli dell'Opéra fu per la città davvero dolorosa. Nel numero del *Journal de Paris* del 13 giugno «l'incendio», si legge, «ha gettato la Capitale nella costernazione»,⁶ e in una lettera del 20 luglio seguente, Papillon de La Ferté, intendente del *Menus Plaisirs*, aveva scritto al ministro della Maison du Roi, Amelot de Chaillou che «il pubblico pareva desiderare così vivamente l'Opéra, che ieri, alla Ridotta Cinese,⁷ si diceva a gran voce che se anche si fosse spostata l'Opéra a Pantin⁸ o agli Antipodi, la si sarebbe andata a cercare».⁹ E ancora: Alexis Donnet, autore di una *Architectonographie des Théâtres de Paris*, riporta alcuni versi significativi coevi: «Non necessitava il fiero Romano / Che di spettacoli e di pane; / Ma al

⁴ Hubert Robert, *L'incendie de l'Opéra au Palais-Royal : vue de l'Opéra en flammes*, olio su tela, 1781, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Paris; *L'incendie de l'Opéra au Palais-Royal en 1781*, olio su tela, 1781, Musée du Louvre, Paris; *L'incendie de l'Opéra, vu des jardins du Palais-Royal, le 8 juin 1781*, olio su tela, 1781, Musée Carnavalet, Paris.

⁵ *Journal de Paris*, n°161, dimanche 10 juin 1781, Spectacles, p. 651. Cfr. anche con *Histoire de l'Opéra*, p. 36; Opéra-Archives 18-51, f.69; *Les Spectacles de Paris*, Duchesne, Paris, 1782, vol. 31, pp. 9 e ss.

⁶ *Ivi.*, n°164, mercredi 13 juin 1781, Variétés, pp. 661-662.

⁷ Luogo di spettacoli e intrattenimento fondato nel 1781, così chiamato per lo stile decorativo dell'edificio.

⁸ Cittadina a quel tempo fuori dalle mura di Parigi.

⁹ Albert de Lasalle, *Les treize salles de l'Opéra*, Lib. Sartorius, Paris, 1875, p. 129.

Francese più che al Romano / Lo spettacolo basta senza pane».¹⁰ Più drastico lo scrittore Louis-Sébastien Mercier nel *Tableau de Paris* del 1782: «La chiusura dell'Opéra provocherebbe quindi un vuoto¹¹ nella capitale, e rallenterebbe il commercio. Inoltre [...], è l'unico [Spettacolo] che può mantenere i talenti del canto e della danza ad un certo grado di perfezione».¹² Non solo, le finanze dell'Opéra, che cominciavano finalmente a tornare in pari, furono rovinate con la perdita di più di duemila costumi e la maggior parte delle macchine, dei decori, degli strumenti e degli accessori di scena. Non si perse tempo: la programmazione artistica fu velocemente rimodulata nella nuova sede provvisoria, presso il Théâtre des Menus-Plaisirs, presso l'incrocio tra la Rue du Faubourg-Poissonnière e la Rue Bergère, allora fuori dalle mura della città. Ma gli spazi là erano troppo angusti per poter proseguire regolarmente con gli spettacoli. Nel frattempo, numerosi erano i progetti che venivano presentati: chi proponeva il Carrosello di fronte alle Tuileries, chi l'Hôtel Brionne lì vicino, chi il Jardin de l'Infante, tra il Louvre e la Senna. Tra tutti i progetti, fu preferito quello dell'architetto Samson-Nicolas Lenoir (1733-1810), sottoposto ad osservazione il 21 luglio. Forse, a spingere per questa scelta fu la stessa Maria Antonietta, con cui Lenoir era in contatto:¹³ nota era la sua passione per la musica e il suo patrocinio per le arti,¹⁴ e alcuni storici¹⁵ riportano l'aneddoto secondo cui la Regina, sentendosi promettere dal giovane architetto che la nuova sala sarebbe stata completa in breve tempo, gli avrebbe concesso fino al 31 ottobre per consegnarle la chiave della sua loggia. Se ci fosse riuscito, avrebbe ricevuto in onorificenza il cordone di San-Michele. I lavori iniziarono il 2 agosto, e la nuova sala fu inaugurata il 28 ottobre 1781. Lenoir fu avvantaggiato dal fatto che il teatro sarebbe stato edificato a partire da edifici preesistenti in un lotto di sua proprietà. Il suo personale interesse finanziario nell'operazione e il sostegno da parte sia della corte sia della popolazione fecero il resto. Il giorno della riapertura, una folla di migliaia di curiosi si radunò presso la Porte Saint-Martin, fin dalle nove della mattina, per godere una volta tanto della

¹⁰ «Il ne fallait au fier Romain / Que des spectacles et du pain ; / Mais au Français, plus que Romain, / Le spectacle suffit sans pain». Alexis Donnet, *Architectonographie des Théâtres : ou Parallèle historique et critique de ces édifices considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration*, Imp. P. Didot, Paris, 1821, pp. 108-109;

¹¹ Corsivo originale.

¹² Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris. Nouvelle édition corrigée & augmentée*, [s. e.], Amsterdam, 1782, vol. 2, p. 36.

¹³ Lasalle, *Les treize...* op. cit., p. 130.

¹⁴ Patrick Barbier, *Marie-Antoinette et la musique*, Grasset, Paris, 2022.

¹⁵ Tra cui Castil-Blaze, *L'Académie Impériale de Musique. Histoire Littéraire, Musicale, Chorégraphique, Pittoresque, Morale, Critique, Facétieuse, Politique et Galante de ce Théâtre. De 1645 à 1855*, Castil-Blaze, Paris, 1855, t.1, pp. 424-425; anche Lassalle, *Les treize...* op. cit., p. 135.

gratuità dello spettacolo messo in scena, *Adèle de Ponthieu* di Piccinni, in programma all'una e mezza del pomeriggio.¹⁶

L'edificio in stile classico con decorazioni liberty che oggi possiamo osservare poco oltre la Porte Saint-Martin non è più l'originale del 1781, essendo questo stato distrutto da un incendio durante la Comune del 1871. Esso sorgeva dove allora era collocato il limite nord della città, tra la Rue de Bondy (oggi René Boulanger) e l'ampio Boulevard Saint-Martin prospiciente, su un terreno leggermente inclinato (fig.2). La posizione scomoda e decentrata rispetto alla vecchia sede del Palais-Royal andava a rispondere alle tempistiche ristrette che erano state imposte. Inoltre, la zona dei boulevards era tradizionalmente legata a spettacoli minori come il Théâtre de les Variétés Amusantes o il Théâtre de l'Ambigu-Comique che sorgevano a poca distanza, il che provocava una certa competizione tra le varie sale. La soluzione individuata doveva comunque essere temporanea, in quanto già allora si progettava la costruzione di una sala definitiva o sul luogo dell'incendio del 1781, oppure nella Cour des Princes alle Tuileries. La facciata neoclassica, divisa da otto colonne ioniche sostenute alla base da altrettante cariatidi, era sormontata da un'architrave decorata in bassorilievo con scene rappresentanti il trionfo delle arti. Tra le colonne erano collocati i busti di Quinault (librettista), Rameau, Lully e Gluck, cioè quegli individui che Parigi aveva assunto a glorie dell'opera francese. Particolare il fatto che l'onore fosse concesso anche a Gluck, tedesco d'origine, che aveva tanto diviso l'opinione pubblica nella querelle contro Piccinni, e che ancora era vivente (sarebbe morto nel 1787). Ma maggior attenzione meritano gli interni: assenti i tradizionali gigli regi, al loro posto erano invece presenti decorazioni dorate e in rilievo di aquile alternate a galli dalle ali dei quali pendevano festoni e drappi con fasci di picche e lance, simboli piuttosto delle virtù militari e del popolo francese che delle arti e della monarchia.¹⁷ L'edificio, più o meno paragonabile per dimensioni al precedente, sarebbe stato poi ampliato ulteriormente tra l'ottobre e il novembre del 1782.

Il *Journal de Paris*, in un articolo dedicato alla cerimonia, si soffermava nell'indicare alcuni dettagli significativi.¹⁸ Innanzitutto sulla pianta della sala, che aveva una forma più tondeggiante e meno ellittica rispetto alla precedente, permettendo così da un lato di vedere meglio il palcoscenico grazie all'orientamento delle logge, e dall'altro di ascoltare meglio grazie alla minore dispersione del suono nei punti più lontani. La scena era poi più larga, facilitando i giochi scenografici e la realistica nell'esecuzione delle entrate e delle uscite degli attori e

¹⁶ *Ivi*, p. 428.

¹⁷ Per una descrizione dettagliata dell'edificio, v. Donnet, *Architectonographie...* op. cit., pp. 108-116.

¹⁸ *Journal de Paris*, n.301, dimanche 28 octobre 1781, «Spectacles. Opéra» pp. 1212-1213.

danzatori: in altre parole, l'immersione del pubblico nella rappresentazione ne usciva rafforzata. Ancora una volta, l'obiettivo è quello individuato da James Johnson di una maggiore attenzione da parte del pubblico,¹⁹ così come sarebbe stato ben enunciato dall'architetto Patte in un saggio del 1782.²⁰ Tuttavia, contrariamente a quanto sembra emergere dalle riflessioni di Johnson, recenti indagini musicologiche hanno riscontrato alcuni elementi acustici nell'architettura delle grandi sale di teatro settecentesche che problematizzano la linearità di questa trasformazione. Secondo uno studio curato da Sergio Cingolani e Renato Spagnolo nel 2005,²¹ l'assorbimento acustico operato dalle balconate tipiche dei teatri francesi (il riferimento è al Patte) era pari al 25% del suono emesso dall'orchestra e dai cantanti, contro un 40% del teatro La Scala di Milano, inaugurato nel 1778.²² Il riverbero era dunque più intenso rispetto alle controparti italiane di nuova concezione, a scapito della qualità della ricezione uditiva da parte del pubblico. La tendenza a catturare maggiormente l'attenzione del pubblico è chiara solo all'interno di un quadro cronologico molto ampio, mentre l'ultimo quarto del Settecento e il primo Ottocento manifestano priorità diverse sulle tipologie di attenzione da rafforzare. Citando le indagini condotte da Beranek,²³ Cingolani e Spagnolo ricordano come la tendenza ad abbassare i parapetti nel primo Ottocento rispondesse alla volontà di aumentare la visibilità del pubblico femminile nei palchi, ma che ciò avesse portato indirettamente ad un maggiore assorbimento del suono, essendo minore la superficie verticale su cui le frequenze rimbalzano. Altre tendenze architettoniche, interessanti soprattutto nel caso dell'Opéra, provocavano esiti diversi sull'attenzione del pubblico e la qualità degli spettacoli. L'avanzamento architettonico del proscenio tipico dei teatri italiani (tra tutti, il San Carlo di Napoli, inaugurato nel 1737 e La Scala di Milano del 1778), concepito per avvicinare i cantanti al pubblico, provocava di ritorno uno slegamento di questi dall'azione scenica, a scapito dell'immedesimazione del pubblico.²⁴ La sala del Palais-Royal e della successiva Porte Saint-Martin ancora non manifestavano questo elemento, che invece sarebbe comparso per la sala della Rue de la Loi (anche conosciuta come "sala Montansier"), edificata durante la Rivoluzione,

¹⁹ Johnson, *Listening...* op. cit.

²⁰ Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale, ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une Salle de Spectacles, relativement aux principes de l'Optique et de l'Acoustique. Avec un Examen des principaux Théâtres de l'Europe, & une Analyse des écrits les plus importants sur cette matière*, Moutard, Paris, 1782.

²¹ Sergio Cingolani, Renato Spagnolo (a cura di), *Acustica musicale e architettonica*, Utet, Torino, 2005.

²² *Ivi*, p. 598.

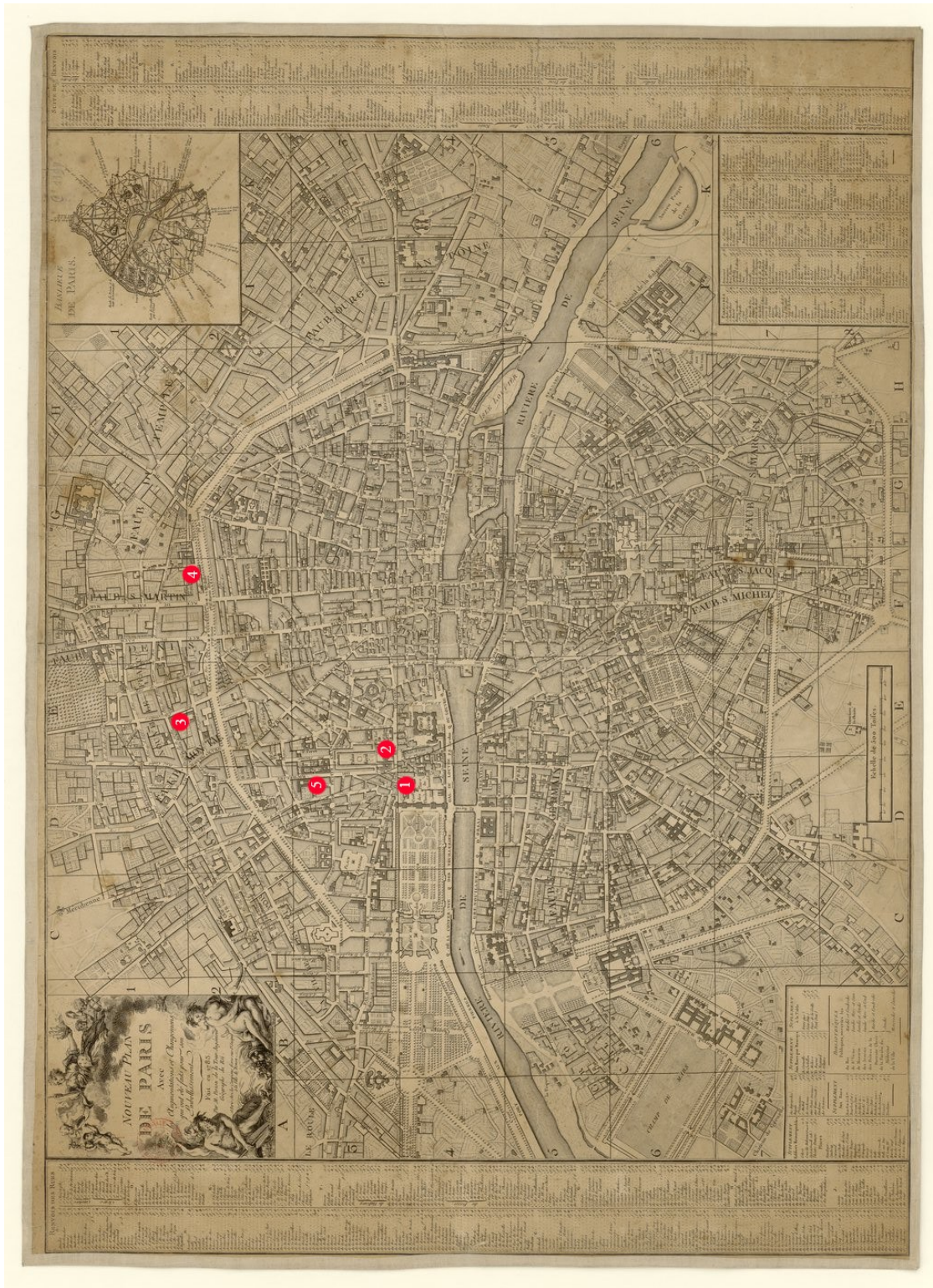
²³ Leo L. Beranek, *Music, acoustics and architecture*, J. Wiley & Sons, New York, 1962, poi aggiornato e confluito nella più recente opera dello stesso autore, *Concert halls and Opera houses. Music, Acoustic and Architecture*, Springer-Verlag, New York, 2004.

²⁴ Cingolani, Spagnolo, *Acustica...* op. cit., pp. 599-600.

in cui l'Opera si sarebbe trasferita nel 1794. Similmente, la sala di Rue Faydeau, aperta nel 1789 per ospitare il Théâtre de Monsieur²⁵ presenta lo stesso elemento. L'alterazione degli elementi architettonici, così come le dimensioni stesse delle sale, avevano poi dirette ricadute acustiche sulla pratica musicale.²⁶

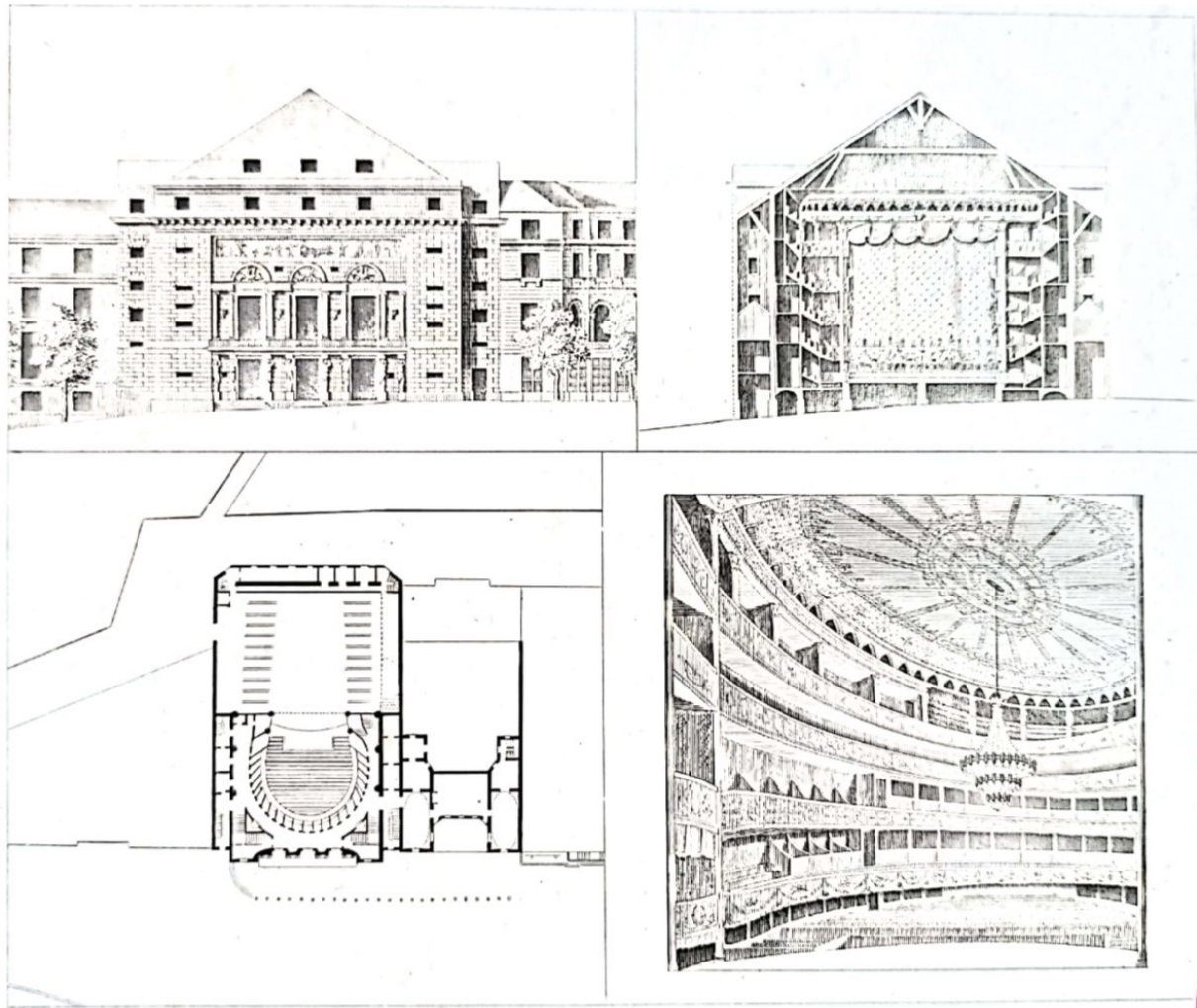
²⁵ V. oltre.

²⁶ Cingolani, Spagnolo, *Acustica...* op. cit., pp. 604.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 2: Louis Brion de La Tour, Nouveau Plan de Paris avec les augmentations et changements qu'ont été faits pour son embellissement. Fait en 1782 par M. Brion de La Tour Ingénieur Géographe du Roi, Campions Fr. Ed., Rouen, 1782. I punti indicano la sede istituzionale dell'Académie, di una parte del magazzino e dell'École dell'Académie in Rue Saint-Nicaise (1), la sala al Palais Royal (2), la sala del Théâtre des Menus-Plaisirs dove rimase una parte del magazzino (3), la nuova sala della Porte Saint-Martin (4) e la sede in cui sarà trasferita l'Opéra dal 1794, presso la Rue de la Loi, ex Rue de Richelieu (5).



THÉÂTRE DE LA PORTE S^E MARTIN
OCCUPÉ PAR L'OPÉRA DE 1781 A 1784

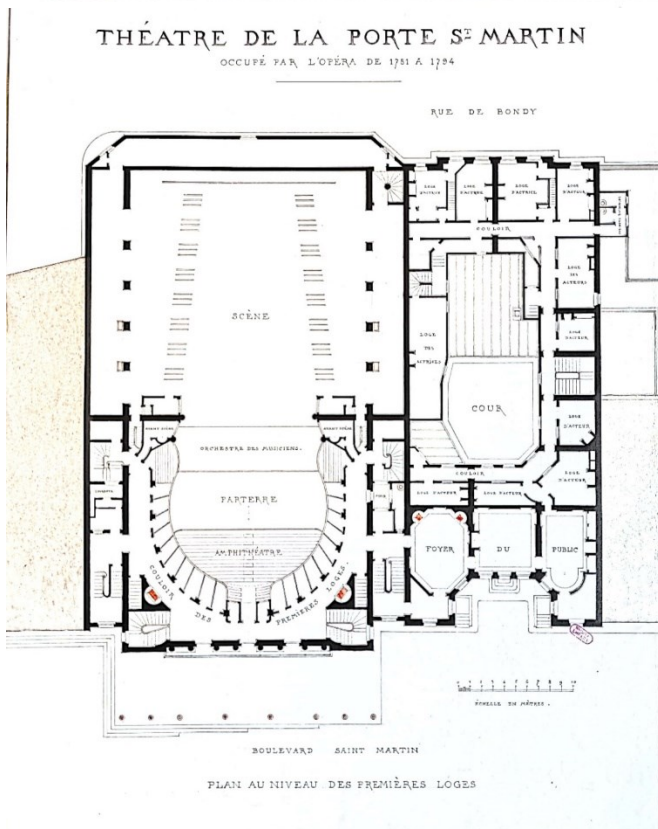


Figura 3 (sopra): da sinistra a destra, dall'alto al basso, veduta della facciata, sezione verticale, piano al livello del parterre e veduta della sala del teatro dal palcoscenico. Fonte: Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

Figura 4 (a sinistra): piano del teatro al primo livello delle logge. Fonte: Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

Tornando all'inaugurazione del teatro della Porte Saint-Martin nell'ottobre 1781, i resoconti fin qui forniti non si fermano ai soli elementi architettonici. Le seimila persone indicate dal *Journal de Paris* come presenti in sala all'inizio dello spettacolo superavano di circa tre volte la capienza massima.²⁷ Il sovraffollamento era tale che in alcune logge, normalmente adatte ad ospitare al massimo una manciata di persone, se ne contavano addirittura venti.²⁸ Ancora più straordinaria la partecipazione attiva da parte del pubblico, trasportata dal clima festoso: durante l'ouverture iniziale «il a regné le plus grand silence», ma alzati i pesanti tendaggi subito si levarono grida entusiastiche e universali in favore della coppia reale e del neonato delfino. «A questa viva espressione di gioia comune», raccontava il *Journal de Paris*, «è seguita l'attenzione più sostenuta», e aggiungeva:

Non possiamo nascondere che sarebbe quasi auspicabile che tutte le opere, soprattutto nella loro novità, fossero ascoltate con la stessa intelligenza. Il timore di perdere un solo bel momento ha moderato le espressioni di soddisfazione.²⁹

Il commento del giornale sul desiderio che tutti gli spettacoli fossero seguiti con pari attenzione è un utile indicatore per segnalare come questa tendenza fosse in quest'epoca tutt'altro che consolidata. Finita la rappresentazione si era realizzato un momento di convivialità tra tutti i partecipanti, con la distribuzione gratuita di pane e vino, e ancora con l'esecuzione di canti e di balli «poco conformi all'etichetta dell'Accademia»³⁰ realizzati soprattutto dai gruppi di popolani più esaltati, presto seguiti dai primi *sujets* della danza con in testa Mlle Guimard, fortunatamente senza incidenti. «Questo [...] produsse su tutti un effetto che sarebbe difficile da descrivere; ma in quel momento l'uguaglianza era divenuta perfetta», concludeva l'articolo.

La nuova sala alla Porte Saint-Martin era stata concepita come una soluzione temporanea. Lo ricordava ancora lo *Spectacle de Paris* nel 1783, segnalando che la voce più diffusa la voleva destinata alla Place du Carrousel, all'Hôtel Brionne.³¹ accanto al palazzo delle Tuileries. Non solo, infatti, la posizione attuale era scomoda da raggiungere – si trattava pur sempre del limite nord della città – ma l'edificio stesso era considerato non del tutto adeguato in termini di capienza. Non si trattava solo di una questione economica: mentre ancora erano in corso i lavori di costruzione e la sala era presso il Théâtre des Menus-Plaisirs, un ristretto

²⁷ La cifra di duemila posti è fornita da Charles Nutter (1828-1899), v. Opéra Archives, Salles 12.

²⁸ Castil-Blaze, *Académie...* op. cit., v.1, p. 428.

²⁹ *Journal de Paris*, n.301, dimanche 28 octobre 1781, p. 1213.

³⁰ Castil-Blaze, *Académie...* op. cit., v.1, p. 428.

³¹ *Spectacle de Paris*, a.1783, n.32, pp. 9-10.

numero di artisti protestò il fatto che le dimensioni di quella sala temporanea non fossero proporzionali al loro talento, e avevano lasciato l'Opéra illegalmente per andarsene a Bruxelles.³² Un primo aggiustamento fu approvato dall'amministrazione dell'Opéra nel 1782, e i lavori d'ampliamento durarono dal 29 ottobre al 7 novembre (sfruttando la pausa di Ognissanti), con la solita celerità che aveva contraddistinto Lenoire in precedenza. Il teatro fu ingrandito di un terzo della sua dimensione originale, acquisendo maggiore profondità, aggiungendo alcune nuove logge da ciascun lato dell'emiciclo, e aumentando la superficie del parterre.

C'era anche un terzo problema: l'Académie era dispersa nella città. Se la sala del teatro, sede degli spettacoli, era a Saint-Martin, la sede istituzionale dove erano collocati gli uffici amministrativi rimaneva in centro, in Rue Saint-Nicaise, che all'epoca congiungeva la Rue Saint Honoré con la Place du Carrousel. Ciò originava un flusso quotidiano da un punto all'altro della città: gli impiegati, segnalava lo *Spectacles de Paris*, si potevano trovare tutte le mattine dalle otto fino alle due del pomeriggio alla sede istituzionale, poi nei pomeriggi degli spettacoli presso Saint-Martin. Anche l'École destinata alla formazione dei nuovi artisti era collocata presso la Rue Saint-Nicaise, il che rendeva tanto più interessante il progetto per una nuova sala presso la Place du Carrousel. Il magazzino delle decorazioni e dei costumi era invece diviso tra la Rue Saint-Nicaise e il Théâtre de Menus-Plaisirs, dove era stato portato mentre si attendeva la costruzione della sala a Saint-Martin. La questione sarebbe rimasta aperta negli anni successivi.

Per l'opinione pubblica, preoccupava soprattutto la velocità quasi miracolosa dei lavori unitamente al bassissimo costo di realizzazione: 400.000 livres, più altre 166.000 per gli ampliamenti del 1782.³³ Com'era possibile garantire la sicurezza dell'edificio di fronte a cifre così irrisorie? La voce si sarebbe trascinata a lungo, tanto da pungolare l'attenzione di alcuni membri dell'Académie Royale d'Architecture, a cui Lenoir apparteneva. Francœur ricorda così l'episodio:

Da tempo giravano voci che il teatro provvisorio dell'Opéra a Porte Saint-Martin non fosse solido, voci sostenute da chi aveva progetti, soprattutto da architetti che avrebbero voluto costruirne un altro, e anche da chi era geloso del fatto che la sua distanza dal centro di Parigi non gli impedisse di essere molto frequentato. Questi timori erano ancor più

³² Lassalle, *Les treize...* op. cit., pp. 132-133, che racconta come dal fatto si fosse originata una vera e propria caccia all'uomo per riportare i fuggitivi a Parigi.

³³ *Ivi*, pp. 137 e 139.

giustificati dal fatto che si basavano sul breve tempo impiegato per la costruzione della sala e sul fatto che era stata garantita dall'architetto Lenoir per soli cinque anni.³⁴

Da qui l'ispezione generale ordinata per il 17 gennaio 1789 a cura del controllore ed ispettore della città di Parigi, Moreau-Desproux, lo stesso che aveva edificato la precedente sala presso il Palais Royal. Il sopralluogo, effettuato da «architetti, mastri muratori, carpentieri e altre persone delle arti», tra cui Lenoir, l'ispettore generale Jansen e lo stesso Francoeur in rappresentanza dell'amministrazione, non avrebbe rilevato particolari criticità, ma anzi confermato la sicurezza dello stabile. Nonostante ciò, i dibattiti sulla nuova sala non si sarebbero spenti, anzi, come lo dimostra la pubblicazione di numerosi di opuscoli comparsi dal 1789 in poi e riguardanti le possibili alternative alla Porte Saint-Martin, che comunque rimaneva, nella sua concezione, una soluzione temporanea.

2. Gerarchie di poteri, sfide all'autorità, opinioni in conflitto

Il privilegio concesso nel 1669 da Luigi XIV a Pierre Perrin, "padre" dell'Opéra, riconosceva all'Académie Royale de Musique il monopolio musicale esclusivo su tutto il Regno.³⁵ Questo potere poteva essere parzialmente concesso ad altre istituzioni, come accaduto con l'Opéra-Comique nel 1779, tramite la sottoscrizione di contratti a tempo determinato (*il bail emphytéotique*, v. parte I). La sottoscrizione di questi contratti aveva determinato, nel tempo, una gerarchia di poteri all'interno delle istituzioni dello spettacolo di Parigi e del Regno, e legami di dipendenza reciproca. Questa struttura sopravviveva ancora all'inizio della Rivoluzione. Lo storico ed erudito Aubin-Louis Millin de Grandmaison (1759-1818) avrebbe scritto in un saggio dal titolo *Sur la Liberté du Théâtre*,³⁶ che «l'Opéra aveva la supremazia» e «tutti gli altri teatri le erano subordinati». Su di loro, compresi la Comédie Française e il Théâtre Italien (conosciuta anche come "Opéra-Comique"), i maggiori teatri per prestigio e antichità, «impondeva un'imposta considerevole».³⁷ Grandmaison faceva riferimento in particolare ad un

³⁴ «Depuis longtemps on faisait courir le bruit que la salle provisoire de l'Opéra porte St Martin n'étoit pas solide, ces bruit étoient accrédités par les gens à projets, les architectes surtout qui auroient désiré d'en faire construire une autre et par ceux aussi qui voyoient avec jalousie que son éloignement du centre de Paris n'empêchoit pas qu'elle ne fut très fréquentée. Les craintes prenoient d'autant plus de consistance dans le public qu'on les appuyoit sur le peu de temps qu'on avoit mis à construire cette salle et sur ce qu'elle n'avoit été garantie par l'architecte Lenoir que pour cinq ans», *Histoire de l'Opéra*, pp. 46-47.

³⁵ Louis XIV, *Privilege accordé au sieur Perrin, pour l'établissement d'une academie d'opera en musique, & vers françois. A Saint Germain en Laye le 28 juin 1669*, conservato presso la Bibliothèque de l'Opera.

³⁶ Aubin-Louis Millin de Grandmaison, *Sur la Liberté du Théâtre*, Legrand Ed., Paris, 1790.

³⁷ *Ivi*, p. 50.

decreto reale,³⁸ promulgato il 18 luglio 1784 sulla scia delle riforme istituzionali interne di quell'anno (v. parte I), in cui i rapporti gerarchici tra gli spettacoli furono ulteriormente irrigiditi. Se già l'Académie Royale de Musique godeva del privilegio esclusivo degli spettacoli *musicali*, ora si vedeva attribuire il privilegio «di tutti gli spettacoli pubblici esistenti o che potranno esistere in seguito in città, nei faubourgs e presso i bastioni di Parigi come spettacoli fieristici», cioè non detentori di un privilegio come la Comédie Française ma approvati dal Lieutenant général della Polizia e dal Ministro di Parigi. L'Académie si riservava nei loro confronti la facoltà di sopprimerli qualora non avessero versato una certa somma preventivamente stabilita a cadenza settimanale o mensile. Ciò significò, ad esempio, che gli spettacoli de Le Variétés Amusantes, Les Grands Danseurs de Corde e L'Ambigu-Comique, specializzati in generi minori come la farsa, furono tassati rispettivamente 30.000, 24.000 e 30.000 livres l'anno, e che spettacoli di minore importanza economica come il Vauxhall d'Hiver, d'Été e altri furono tassati per cifre proporzionali alle loro rendite.³⁹ In pratica, tutti gli spettacoli non privilegiati sottostavano giuridicamente dall'Académie in una sorta di ordinamento piramidale. Dall'altra parte e di converso, l'Académie era in parte dipendente da quelli per il proprio sostentamento economico, visti i costanti problemi di bilancio. È da notare inoltre che il decreto colpiva soprattutto quegli spettacoli che sorgevano a poca distanza dalla sala di Porte Saint-Martin, come Le Variétés Amusantes, collocata sullo stesso boulevard, e che avevano già subito dal 1781 un aumento della competizione con l'apertura della nuova sala dell'Opéra. L'autorità regia motivava questa decisione con la necessità di «aumentare le spese che esige il primo teatro della nazione e [fornire] i mezzi per perfezionare ancora l'arte della musica e della danza tramite la fondazione di scuole, l'istruzione e il mantenimento di allievi». All'apparenza, l'Opéra godeva quindi del favore della corte, che cercava di conservarne il prestigio per la Francia e alimentare il circuito economico in cui era inserita.⁴⁰ In realtà, la corte fu indirettamente responsabile di alcuni dei principali attacchi inferti all'autorità dell'Académie.

Nel decreto si faceva riferimento implicito alla nuova École Royale de Chant et Déclamation, la cui fondazione quell'anno aveva suscitato parecchi malumori tra i membri

³⁸ Per il testo del decreto, v. Émile Campardon, *Les spectacles de la foire*, Berger-Levrault & C., Paris, 1877, p. xxxv, n.1. La questione è discussa in: Mark Darlow, *L'effritement du privilège théâtral, les débats de 1789-1790*, in Chaouche, Herlin, Serre (a cura di), *L'Opéra... op. cit.*, pp. 55-65; Michèle Root-Bernstein, *Boulevard theater and revolution in eighteenth century Paris*, UMI Research Pr., Ann Arbor Michigan, 1984, pp. 28-34. Cfr. con *Histoire de l'Opéra*, p. 43.

³⁹ *Historie de l'Opéra*, p. 44

⁴⁰ Sabine Chaouche, *L'implantation des théâtres privilégiés à Paris. Locus belli, locus otii, locus negotii*, in Chaouche, Herlin, Serre (a cura di), *L'Opéra... op. cit.*, p. 26

dell'Académie, in quanto aveva rappresentato un'autentica sfida alla sua (quasi assoluta) autorità. Per decreto reale del 3 gennaio 1784⁴¹ era stata infatti istituita una «École pour l'enseignement de la Musique, du Clavecin, de la Composition et de la Déclamation», che sarà embrione del successivo Conservatorio di musica, aperto però solo più tardi, durante la Rivoluzione.⁴² L'Académie perdeva di fatto il controllo sulla formazione artistica, che passava sotto la responsabilità di un'istituzione *ad hoc* legata direttamente all'amministrazione regia. Il progetto, che era stato elaborato durante il 1783, contava tra i suoi principali ideatori e promotori la Regina Maria Antonietta, il ministro della Maison du Roi de Breteuil, ma anche l'intendente dei Menus-Plaisirs La Ferté e probabilmente anche Gossec che ne divenne primo direttore, mentre nel frattempo rivestiva l'incarico di presidente del Comitato d'amministrazione nell'Opéra (v. parte I). In realtà, formalmente, esisteva già l'École ubicata in Rue Saint-Nicaise, chiamata *École du Magasin*, in quanto condivideva gli spazi con il magazzino dell'Opéra, ma la mancanza di uno statuto autonomo e di stanziamenti finanziari dedicati non le avevano permesso che insegnamenti molto superficiali e ad uso e necessità dell'Académie o degli artisti che ne erano responsabili. Il progetto per l'École Royale de Chant et Déclamation era invece molto più ambizioso. In una *Instruction* autografa,⁴³ poi utilizzata nel discorso inaugurale, Gossec giustificava l'atto – una vera e propria svolta nella storia della musica in Francia – con la necessità di sensibilizzare la popolazione al “gusto” altrove presente in Europa. «La musica in Francia, da più di un secolo, riposa nell'ozio, mentre in Italia e in Germania, grazie alle scuole e ai conservatori, marcia a grandi passi», scriveva. Proprio in questo senso si colloca dunque la fondazione dell'École, concepita come strumento di formazione “interna” del popolo, un pensiero che tornerà a riemergere nelle riflessioni sul rapporto tra musica e rigenerazione civica durante la Rivoluzione, in cui Gossec rivestirà un ruolo da protagonista. Ed è questa la lettura che ne fa l'informativa pubblicata ne *Les Spectacles de Paris*, in cui si segnalava che «dei giovani di ambo i sessi, [...] che si presenteranno con una bella voce, con buone disposizioni per il canto» avrebbero trovato «l'ordine più severo [...] tanto per quanto concerneva i doveri, che

⁴¹ Il testo del decreto è pubblicato in *Arrêt du Conseil d'État du Roi, Contenant Règlement pour l'Académie Royale de Musique. Du 13 Mars 1784*, Imp. Royale, Paris, 1784.

⁴² In seguito, sarebbe stata la mediazione francese a fornire il modello istituzionale per numerosissimi conservatori fondati nell'Ottocento, epoca di massima fioritura di questi organismi, sia in Italia che in Germania, così come nel resto d'Europa. V. voce “conservatorio” su *La nuova Enciclopedia della musica Garzanti*, Garzanti, Milano, 1983, p. 178.

⁴³ *Instruction sur l'École de Chant et de déclamation // institué en 1783 par arrêt du Conseil du*, Bibliothèque Nationale de France, RES VMA MS-2811 (1).

per quanto riguardava l'onestà [*honnêteté*] e la decenza».⁴⁴ L'istituzione era presentata in funzione della formazione del personale, sia per artisti già impiegati, sia per studenti alle prime armi.⁴⁵ Il *Journal de Paris*, in un articolo apparso il 19 maggio, indicava la novità come un desiderio da molto tempo atteso dal pubblico, la cui realizzazione sarebbe stata vantaggiosa per le Arti e in grado di dare un'occasione preziosa per i giovani più promettenti.⁴⁶ Più interessanti appaiono le riflessioni emerse dai lavori preparatori, sottoposte all'osservazione del ministro nel dicembre 1783, in cui si dichiarava che la necessità della fondazione dell'École era «desiderata da molto tempo dagli amatori e dal pubblico alla maniera dei conservatori d'Italia».⁴⁷ L'istituzione del conservatorio era già largamente conosciuta infatti nella penisola, in cui affondava le proprie lontane origini nei secoli XIV-XV in quelle scuole di carità pubblica presenti soprattutto a Napoli e a Venezia e che avviavano orfani e bambini poveri verso una carriera professionale, tra cui quella musicale.⁴⁸ L'École Royale de Chant di Parigi si poneva in continuità con quella tradizione ma anche in una diversa prospettiva, proprio in quanto formatasi da "una costola" dell'Académie Royale de Musique e ad essa legata a doppio filo, sia per il personale impiegato, sia per il fatto che gli artisti qui formati trovavano uno sbocco professionale diretto non solo presso l'Opéra e gli altri spettacoli del Regno, ma anche alla corte a Versailles. E tuttavia l'École fondava la propria identità in senso autonomo rispetto all'Académie. Gli insegnanti erano sì in larga parte suoi membri, ma non facevano parte di quella cerchia di primi *sujets* che dominavano nel Comitato, e il loro direttore, Gossec, rispondeva direttamente all'intendente La Ferté e al ministro della Maison du Roi, e a nessun altro. Inoltre, la sede fu saggiamente stabilita in un luogo diverso dalla Porte Saint-Martin, tra la rue Faubourg Poissonnière e la rue Bèrgere, in un quartiere «non troppo costoso, né troppo alla portata dei rumori e delle distrazioni»,⁴⁹ accanto al Théâtre des Menus-Plaisirs, in un edificio di proprietà

⁴⁴ *Les Spectacles de Paris*, 1785, v.34, p. 15.

⁴⁵ *Ivi.*, p. 13.

⁴⁶ *Journal de Paris*, n.140, mercoledì 19 mai 1784, «Spectacles. Académie Royale de Musique», p. 613.

⁴⁷ Archives Nationales O/1/618, pubblicato in Constant Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués par Constant Pierre sous-chef du secrétariat, lauréat de l'institut*, Paris, Imp. Nationale, 1900, p. 1, n.III.

⁴⁸ Lo scarto tra l'antico significato e quello che poi si sarebbe imposto popolarmente si avverte bene leggendo la voce *conservatoire* contenuta nell'*Encyclopédie*. Qui la prima definizione è «Maison où l'on reçoit des femmes & des filles que la misère pourroit entraîner dans la débauche», mentre solo alla fine leggiamo «on appelle ainsi en Italie les écoles de musique, dont les plus célèbres ont à Naples, & d'où sont sortis de grands hommes en ce genre».

⁴⁹ Archives Nationales O/1/618, pubblicato in Pierre, *Le Conservatoire...* op. cit., pp. 5-6, n.5.

dell'architetto Lenoir, cioè in spazi già utilizzati in precedenza dall'Académie e dove ancora conservava una parte del suo magazzino.⁵⁰

L'operazione produsse un terremoto all'interno dell'Académie. Quello che infastidiva i principali *sujets* era la mancanza di controllo da una parte, e dall'altra l'evidente conflitto di competenze con l'ancora attiva École du Magasin: da qui le proposte di annessione sottoposte all'osservazione di La Ferté, la cui risposta, da parte dei professori, non si fece attendere: «Gli insegnanti della Scuola ritengono fisicamente impossibile che le persone di talento legate all'Opera, e che per questo motivo sono in grado di piacere al pubblico, possano seguire questo lavoro [di insegnamento] e portarlo a termine con precisione».⁵¹ Più lunga e strutturata la *mémoire* inviata da Gossec a De La Ferté nell'autunno 1784, in cui si lamentavano le bassezze di alcuni artisti dell'Opéra nel disincentivare i loro allievi dal frequentare l'École, i pettegolezzi e le maldicenze diffuse ancor prima che l'istituto venisse aperto al pubblico, e addirittura la pubblicazione di articoli di giornale a carattere denigratorio.⁵² La proposta che avanzava, e che infine sarebbe passata durante la Rivoluzione, era quella di riunire le due istituzioni, rendendo la nuova École Royale assolutamente indispensabile all'Académie, e viceversa rendendo l'Académie il necessario sbocco professionale dell'École. A togliere qualsiasi dubbio sulla qualità della nuova istituzione sarebbe giunta poi la prova sul campo: l'esecuzione dell'opera *Roland* di Piccinni il 4 aprile 1786, a cura degli allievi, presso il Théâtre des Menus-Plaisirs,⁵³ così come all'inserimento degli allievi formati nei quadri del personale mano a mano che si rendevano disponibili e pronti ai ruoli per i quali si erano preparati.

Quella dei *sujets* non fu certamente l'unica “opinione pubblica” di tipo contestativo. Alla sezione *Musique* dell'*Encyclopédie methodique* di Panckoucke,⁵⁴ pubblicata tra il 1788 e il 1791, l'autore della voce, Nicolas-Étienne Framery (1745-1810), drammaturgo e critico musicale, rincarò la dose. Criticava non tanto l'idea della fondazione di un conservatorio di musica, ma le scelte operate nella sua organizzazione. Innanzitutto, mancavano insegnamenti per tutti gli strumenti a fiato, ed infatti segnalava che «la maggior parte dei nostri musicisti di strumenti a fiato vengono dalla Germania», certamente in contrasto con il principio di una formazione “nazionale” della musica come prospettata nel discorso inaugurale di Gossec. Più importante

⁵⁰ L'edificio ospita ancora oggi il Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, distinto dal Conservatoire National de Musique.

⁵¹ Archives Nationales O/1/631, pubblicato in Pierre, *Le Conservatoire...* op. cit., p. 30, n.37.

⁵² Archives Nationales AJ-37-1, pubblicato in Pierre, *Le Conservatoire...* op. cit., pp. 30-33, n.38.

⁵³ Castil-Blaze, *L'Académie...* op. cit., v.1, p. 482.

⁵⁴ Per le citazioni che seguono, v. *Encyclopédie méthodique ou par ordre de matières*, dir. Charles-Joseph Panckoucke, «Musique», v.1, pp. 306-308.

ancora, il contributo che gli allievi avrebbero apportato alla sfera pubblica non poteva ritenersi positivo: da un lato, perché gli unici loro giudici erano i loro maestri, il che impediva il confronto e l'emulazione finché non avessero concluso i loro studi e si fossero inseriti nei quadri dell'Opéra o a Versailles; dall'altro, l'istituzione era a spese del governo, fatto giudicato dal Framery ingiusto «perché le entrate del governo sono il risultato della contribuzione di tutti gli ordini dei cittadini, e tutti gli ordini dei cittadini non s'interessano in egual misura alla *conservazione*⁵⁵ dell'arte musicale».

Nonostante queste critiche, l'Académie non poté far altro che incassare il colpo alla sua autorità, a cui presto ne sarebbero seguiti altri ancora più decisivi. L'iniziativa personale del parrucchiere della Regina, Léonard Autier (o Autié), che il 7 aprile 1788 aveva ottenuto il permesso dal Conte di Provenza di creare un nuovo teatro stabile a Parigi (da cui il nome, Théâtre de Monsieur), aveva creato una certa inquietudine all'interno dell'Opéra, per due motivi. Si trattava innanzitutto di un nuovo, importante rivale "protetto" dalla monarchia che avrebbe portato in scena spettacoli il cui privilegio era fino a quel momento esclusivo dell'Académie, come le opéras-comiques e le opere buffe italiane. L'altra grande questione, di conseguenza, riguardava la quota annuale che il nuovo teatro non sarebbe stato tenuto a versare. Il problema fu portato all'osservazione del ministro, che risolse fissando una tassazione anche per il Théâtre de Monsieur, ma diminuendo la quota dell'Opéra-Comique, il cui repertorio confliggeva direttamente con il nuovo teatro, portando di conseguenza a minori entrate: «Sarebbe stato più vantaggioso per l'Académie Royale de Musique che questo nuovo teatro non fosse stato favorito», scrive Francoeur nella sua *Histoire de l'Opéra*, «ma il favore non ragiona e gli interessi di Léonard Autier hanno prevalso su quelli dell'Opéra, uno spettacolo costoso per il governo».⁵⁶ Il caso del Théâtre de Monsieur metteva bene in luce il fatto che l'autorità dell'Académie era tutt'altro che assicurata, ma doveva continuamente essere riaffermata contro le logiche avverse.

Favori, interessi, gelosie: l'opinione pubblica che circonda l'istituzione non risponde ad una unica razionalità borghese, ma a più "razionalità", e non solo borghesi, oltretutto. La corte di Versailles, ad esempio, era tutt'altro che un finanziatore che si limitava a semplici compiti di sorveglianza attraverso i suoi ministeri. Maria-Antonietta, Regina consorte dal 1774, offre un caso emblematico in questo senso. Ufficialmente, la catena di ruoli vedeva l'Académie Royale de Musique sotto la responsabilità dell'intendenza dei Menus-Plaisir, uno dei dipartimenti in

⁵⁵ Corsivo originale.

⁵⁶ *Histoire de l'Opéra*, pp. 45-46 e 18-51 (99).

cui era diviso il ministero della Maison du Roi, che rispondeva direttamente al Re. L'interventismo di Maria-Antonietta in campo musicale inserisce logiche estranee al dibattito tra la sfera parigina in cui si muove l'Opéra e quelle degli uffici ministeriali.⁵⁷ Nel 1777 la Regina aveva fatto pressione affinché il Bureau de la Ville accettasse la nomina di De Vismes, suo favorito, alla carica di *entrepreneur*. Amante della lirica italiana, quello stesso anno aveva invitato Piccinni a corte affinché fosse suo maestro di canto. L'arrivo di Piccinni e dei suoi *Bouffons* dall'Italia e il loro impiego, oltre che a corte, anche all'Opéra (parte della strategia economica di De Vismes) aveva provocato l'aspra *querelle* tra "gluckisti" e "piccinnisti" che aveva diviso l'opinione pubblica dal 1778. Dopo la distruzione della sala dell'Opéra al Palais Royal nel 1781, contrariamente alle logiche di efficienza logistica, la Regina aveva mostrato la propria preferenza nei confronti del progetto di Lenoire per la nuova sede presso la Porte Saint-Martin. Alla Regina non interessava certo che la sala fosse lontana dalla sede legale dell'Académie e da una parte dei suoi magazzini, quello che le interessava è che venisse costruita il prima possibile. Tra il 1783 e il 1784 era stata tra le principali promotrici dell'École Royal de Chant, nonostante l'Opéra già avesse una propria École in Rue Saint-Nicaise. In quell'occasione il ministro della Maison du Roi, Breteuil, aveva scritto a Calonne, il Ministro delle Finanze, che

Il Re, così come la Regina, m'hanno fatto l'onore, Monsieur, di rimarcare il loro desiderio di stabilire una Scuola a Parigi nel gusto dei conservatori d'Italia, dove formare dei *sujets*, non solamente per l'Opéra, ma anche per la musica di Versailles. Mi sono seriamente occupato di questo progetto, riguardante in effetti la fondazione di questa scuola, come l'unico mezzo di conservare uno spettacolo così essenziale a Parigi, e ugualmente utile alle Arti, al Commercio e anche alle Finanze di Sua Maestà, per il consumo degli stranieri che l'Opéra attira e fissa da molto tempo nella capitale.⁵⁸

Breteuil era stato convinto di questa scelta dalla coppia reale, o meglio dalla Regina, dato che Luigi XVI non s'interessava troppo alla musica. Infine, era stato Léonard Autier, suo parrucchiere, a fondare sotto il suo patrocinio il Théâtre de Monsieur nel 1789, il che aveva

⁵⁷ Barbier, *Marie-Antoinette...* op. cit., pp. 287-358.

⁵⁸ «Le Roi, ainsi que la Reine, m'ont fait l'honneur, Monsieur, de me marquer leur désir, sur l'établissement d'une École à Paris, dans le goût des conservatoires d'Italie, où l'on élève des sujets, non seulement pour l'Opéra, mais même pour la musique de Versailles. Je me suis sérieusement occupé de cet objet, regardant en effet l'établissement de cette école, comme l'unique moyen de conserver un spectacle si essentiel dans Paris, et si utile aux Arts, au Commerce et même aux Finances de Sa Majesté, par les consommations des étrangers que l'Opéra attire et fixe plus longtemps dans la capitale», Archives Nationales, O/1//618, cit. in Barbier, *Marie-Antoinette...* op. cit., pp. 320-321.

provocato nuove agitazioni in seno all'Académie Royale de Musique, non essendo stati precedentemente regolati i nuovi rapporti di dipendenza in conformità con il privilegio. Il caso di Maria Antonietta mostra bene quanto, a ridosso della Rivoluzione, l'influenza di una parte della corte, non "istituzionalizzata" nella catena di comando ufficiale che legava l'Opéra al governo, influisse sul discorso pubblico con dirette ricadute sulla pratica decisionale. Mostrava, inoltre, che non esisteva un'unica opinione a Versailles capace di influire sulla pratica decisionale. Non che l'influenza della catena istituzionalizzata del potere si limitasse a semplici pratiche di sorveglianza. I ministeri avevano ampiamente applicato i loro poteri e le loro logiche nel frustrare le istanze del personale artistico nelle questioni interne alla gestione dell'Académie (v. parte I). Il loro ruolo sarebbe stato raccolto dalle nuove istituzioni politiche rivoluzionarie.

Ed in effetti l'ultimo, pesante colpo a quella gerarchia di poteri tradizionale – ma che in realtà era a ben vedere una tradizione continuamente dibattuta, confrontata, criticata – sarebbe arrivato proprio dalla sfera pubblica rivoluzionaria. Innanzitutto, proprio in quanto istituzione pubblica, è importante rimarcare il fatto che l'Opéra fu profondamente coinvolta negli accadimenti che sconvolsero la città nel 1789 e negli anni seguenti. Il 29 aprile i reggimenti delle guardie francesi, degli svizzeri e altre unità erano state schierate dalla mattina di fronte al teatro a seguito dei tumulti nei due giorni precedenti nel vicino sobborgo di St. Antoine che avevano provocato la morte di oltre trecento persone (*l'Affaire Réveillon*); il 4 maggio la sala rimase chiusa per la processione dei rappresentanti dei tre ordini a Versailles, che si sarebbero riuniti negli Stati Generali il giorno seguente; la morte del *dauphin* il 4 giugno aveva comportato il lutto nazionale e la chiusura di tutti gli spettacoli per una decina di giorni. Nella fitta corrispondenza di Dauvergne di questo periodo, l'anziano direttore testimonia poi dei drammatici eventi di quell'estate, in particolare quanto accaduto il 12 luglio.⁵⁹ L'Ispettore generale Jansen gli aveva infatti riportato che quel giorno una folla si era portata alla sala dell'Opéra a Saint-Martin per chiedere «le armi che vi si potevano trovare». Era chiaro che l'immaginazione popolare nei confronti dell'Opéra fosse distorta. Tutto ciò che essa poté recuperare furono delle sciabole, «perché non avevano altre armi che potessero usare, le asce e le mazze erano solo di cartone». Quel giorno era giunta la notizia a Parigi del licenziamento del Ministro delle Finanze Necker, considerato vicino al Terzo Stato, e della sua sostituzione con Breteuil, che finora avevamo visto nel ruolo di segretario della Maison du Roi, la cui posizione era invece dichiaratamente ostile all'Assemblea Nazionale, costituitasi a giugno. La

⁵⁹ Archives Nationales, O/1/619.

notizia aveva provocato il furore del popolo. «Niente teatri! Niente danze! È un giorno di lutto», si gridava per le strade, come ricordava Michelet.⁶⁰ Ancora una volta gli spettacoli furono forzati dalla popolazione alla chiusura, anche se possiamo credere che nemmeno gli artisti e la direzione avessero intenzione, in quel clima, di proseguire con le attività. Chiaramente la confusione creatasi in quei giorni aveva provocato numerose incertezze sulla condotta da tenere all'Opéra. Il 21 luglio Dauvergne si era presentato alle sei della mattina al comitato dell'assemblea degli elettori di Parigi, che nel frattempo avevano preso il controllo della città, per cercare di riaprire il teatro. In una discussione lunga più di due ore e che l'anziano direttore definì "agitata", fu deciso infine la riapertura di tutti i principali spettacoli cittadini, ma alla condizione che offrissero i ricavi ai poveri per quella settimana.⁶¹ Da quel momento in poi le vicende dell'Opéra si legano sempre più strettamente alla Comune istituita con la rivoluzione popolare (v. parte I).⁶²

3. *Retoriche rivoluzionarie*

Ma la Rivoluzione non aveva solo operato una riformulazione della catena di responsabilità e degli uffici. Abbiamo già citato in precedenza il saggio di Grandmaison sulla questione della libertà del teatro, pubblicato nel 1790. Il testo è uno dei principali contributi sul discorso pubblico – se vogliamo "borghese" – sull'argomento. «Il teatro», scriveva Grandmaison in apertura, «come luogo di rilassamento, d'istruzione, d'assemblea, non è una cosa indifferente; [...] non può essere considerato allo stesso modo in uno stato libero e in uno stato dispotico».⁶³ Continuava sostenendo che un governo dispotico moltiplicava i piaceri per distrarre il popolo dai suoi mali e fargli perdere il ricordo, stabiliva una polizia severa per paura che questi luoghi di riunione non divenissero punti di riunione in cui prendere risoluzioni contrarie ai suoi interessi. Nessuno, continuava, doveva elevare la sua voce né parlare al pubblico, eccetto gli attori. Gli spettacoli venivano limitati per le difficoltà di sorvegliarli, e la creazione di privilegi accordati con intrighi e favori erano ogni giorno fonte di prevaricazioni di tutti i generi. Sicuramente la retorica impiegata poteva piacere in quei primi anni di Rivoluzione, per quanto apparisse molto lontana dalla realtà dei fatti. Nella nuova costituzione, continuava Grandmaison, i privilegi dovevano essere sistematicamente soppressi, e proclamata la libertà d'impresa. La logica era serratissima: tutto ciò che può arrecar danno è regolato dalla

⁶⁰ Jules Michelet, *Storia della Rivoluzione Francese*, Rizzoli, Milano, 1981, t.1, p. 100.

⁶¹ Archives Nationales, O/1/619.

⁶² L'espressione è di Lefebvre (*La Rivoluzione...* op. cit.)

⁶³ Grandmaison, *Sur la liberté...* op. cit., p. 3.

legge; i teatri non possono dunque arrecar danno in quanto non sono difesi dalla legge; la libertà consiste nel poter far tutto ciò che non è difeso dalla legge: dunque deve esser permesso a tutti poter fondare un teatro. Se un uomo (come il Re) poteva creare un teatro, tutti gli uomini avevano dunque lo stesso diritto di fronte alla legge. La sintesi di questa e altre opinioni simili si tradusse nella pratica del governo rivoluzionario nella legge Le Chapelier del 13 gennaio 1791.⁶⁴ Secondo il nuovo decreto, qualsiasi cittadino avrebbe avuto la libertà di fondare un teatro pubblico e di far rappresentare delle *pièces* d'ogni genere (art. 1), garantiva il diritto d'autore (art. 3) e fissava a cinque anni la sua decadenza dalla morte (art. 2), con valore retroattivo (art. 4), ma garantendo i diritti per cinque anni a chi, tra gli eredi, ne stava beneficiando in quel momento (art. 5). Le ultime disposizioni ponevano gli *entrepreneurs* e i membri dei teatri sotto l'ispezione della Municipalità, la quale non poteva operare censure preventive se non nei termini stabiliti dalla legge (art. 6). Infine, le guardie in funzione di polizia avrebbero dovuto stazionare all'esterno delle sale, ed intervenire solo nel caso in cui la sicurezza pubblica fosse stata compromessa (art. 7). Nel mondo del teatro questa legge produsse un autentico terremoto, smontando completamente la gerarchia che fino all'ora esisteva tra i diversi spettacoli, e permettendo l'apertura di decine di nuove sale.⁶⁵

Perdendo il suo monopolio, l'Opéra vedeva messo in crisi il suo rapporto privilegiato con la città di Parigi. Ancora una volta, una nuova riformulazione della propria identità è individuabile nel *Rapport sur l'Opéra* di Leroux del 1791 (v. parte I).⁶⁶ In esso, il commissario municipale si domandava se la sua conservazione fosse d'interesse per la città. Rifiutava innanzitutto le facili giustificazioni, come il fatto che fosse «il più bel spettacolo d'Europa», che attirasse una folla di stranieri, che contribuisse alla gloria della Nazione, ecc. «Tutte queste ragioni», dichiarava, «sebbene non prive di fondamento, possono avere valore solo nel regno degli abusi», cioè nell'Ancien Régime. Ma sotto «l'impero della costituzione» le uniche spese permesse erano quelle che interessavano i cittadini. L'Opéra, a causa della sua magnificenza,⁶⁷ necessitava per sostenersi di un'imposta sul popolo, non solo alla parte più ricca, ma anche a quella più povera e laboriosa. Qual era allora il vantaggio per la capitale? Paradossalmente, la prima risposta individuata da Leroux risiedeva nel circuito economico che l'Opéra alimentava.

⁶⁴ Isaac René Guy Le Chapelier, *Rapport fait par M. Le Chapelier*, Impr. De l'Assemblée Nationale, Paris, 1791. Cfr. con «Observation Importante» contenuta in *Les Spectacles de Paris*, n.47, a.1791.

⁶⁵ Pierre-Marie-Michel Lepeintre, *Dénombrement des théâtres de Paris en 1791*, in *Suite du Répertoire du Théâtre Français, avec un choix des pièces de plusieurs autres théâtres, arrangées et mises en ordre*, V.ve Dabo, Paris, 1822, pp. 42-45.

⁶⁶ Leroux, *Rapport...* op. cit., pp. 26-35.

⁶⁷ Argomento studiato da Johnson, *Backstage...* op. cit.

Essa richiedeva infatti il servizio diretto di più di cinquecento persone, senza considerare il numero «incalcolabile» degli addetti dei settori del commercio e dell'industria che vi gravitavano attorno. La spesa dell'Opéra ammontava a circa 1.100.000 livres l'anno, cifra che non si fermava al solo pagamento dei *sujets*, ma si estendeva a tutti gli addetti direttamente o indirettamente impiegati, e che circolava nella quasi totalità all'interno della capitale «vivificandola», assieme ai proventi del "turismo" straniero.

La seconda motivazione per cui l'Opéra era d'interesse per la capitale riguardava il suo ruolo educativo. Se pure «la Grecia libera e ancora fedele all'austerità dei costumi coltivava la musica e la danza», la nuova Francia, rigenerata dalla costituzione, poteva essere da meno? Certamente no, ed era all'Opéra e non in altre istituzioni che individuava la *maison d'éducation* in cui si promuovevano queste arti e da cui provenivano gli artisti poi impiegati in tutta la Francia. Ancora, questo alimentava un altro circuito economico, quello dei maestri e degli allievi, a livello non solo nazionale, ma anche internazionale. Assieme, i due circuiti facevano girare per Parigi una somma davvero notevole, che Leroux stimava a 8 milioni di livres, di cui un terzo «fornito dagli stranieri», un altro terzo dai cittadini non residenti. I vantaggi riguardavano anche la politica economica, chiaramente, così pure quella internazionale: abbandonare l'Opéra in quel momento avrebbe significato una debolezza della nuova Francia, sia agli occhi della Nazione, sia agli occhi degli stranieri. Dunque, Leroux era assolutamente convinto dell'importanza dell'Opéra per la capitale. Possiamo interpretare semplificando che in virtù della sua storia e del prestigio acquisito, così come della nicchia economica che occupava ed alimentava da molto tempo, essa fosse ormai insostituibile con altri spettacoli. Il Rapporto Leroux si ergeva come punto d'arrivo del discorso pubblico borghese sull'Opéra, in parte anche rivoluzionario.

Tuttavia, non sarebbe stata l'unica logica presente nella sfera pubblica rivoluzionaria. In particolare, il Terrore avrebbe sviluppato soprattutto il punto dell'educazione nazionale, in secondo piano nella trattazione di Leroux rispetto alle motivazioni economiche, meno interessanti all'interno dell'ideologia giacobina. Aspetto trascurato dalla storiografia, le politiche pedagogico-musicali rivoluzionarie, in particolare per il periodo del Terrore, appaiono funzionali all'ideologia della rigenerazione civica.⁶⁸ In questo senso è certamente significativo

⁶⁸ Per un rapido e aggiornato sguardo alla storiografia sulla pedagogia nazionale durante il Terrore, v. Guillaume Lancereau, *La Terreur vécue. Régime d'incertitude et transactions sociales dans les projets pédagogiques de l'an II*, in «Annales historiques de la Révolution française», Armand Colin, Paris, Octobre-Décembre 2017, n.390, pp. 51-72.

il fatto che il 40% dei rapporti sull'istruzione pubblica redatti durante la Rivoluzione siano ascrivibili al solo biennio 1793-94. Il termine "rigenerazione" era impiegato dagli stessi rivoluzionari: un decreto del 18 pratile anno II (6 giugno 1794) del Comitato di Salute Pubblica, il principale organo di governo durante il Terrore, ordinava che «la Commissione d'Istruzione Pubblica è esclusivamente incaricata [...] di tutto ciò che concerne la rigenerazione dell'arte drammatica, e della polizia morale degli spettacoli, che fa parte dell'educazione pubblica».⁶⁹ È rilevante che tra i membri del Comitato d'Istruzione Pubblica, organo responsabile di questa parte essenziale della vita pubblica rivoluzionaria e riformato dallo stesso Robespierre, comparisse dapprima Saint-Just, suo fedelissimo, e poi lo stesso Robespierre dal luglio 1793 in poi. Elemento apparentemente marginale nella vita pubblica dell'Incorruttibile, in realtà Robespierre aveva avuto di che combattere alla Convenzione sul tema dell'educazione nazionale, presentando e difendendo il 13 luglio 1793 un progetto formulato dal collega Le Peletier (morto assassinato qualche mese prima).⁷⁰ Jean-Clément Martin, nella sua recente biografia su Robespierre, segnala quel momento come l'unico in cui il montagnardo si fosse occupato di politica educativa.⁷¹ È vero che egli non si sarebbe più esposto così tanto sulla questione, ma la sua firma apposta sugli atti del Comitato d'Istruzione Pubblica e conservati presso gli Archives Nationales testimoniano una partecipazione non trascurabile alla luce di quanto detto.⁷² Non solo, lo stesso Comitato di Salute Pubblica si era espresso favorevolmente e con attenzione sul caso dei musicisti della guardia nazionale di Sarrette: già riuniti nell'École Royale de Chant divenuta École con il cambio di regime e la proclamazione della Repubblica, Sarrette assieme a Gossec avrebbero fondato nel 1793 l'Institut-Nationale de Musique, evolutosi nel 1795 nell'attuale Conservatoire de Musique, un progetto che era stato seguito con notevole interesse dal governo giacobino.⁷³ Gli artisti si erano resi uno strumento efficientissimo del governo e dell'ideologia rivoluzionaria, testimoniato nel 1794 della distribuzione mensile di un periodico musicale nei principali distretti della capitale e nelle

⁶⁹ *Commission d'Instruction publique. Spectacles. Extrait des registres des arrêtés du comité de Salut Public de la Convention nationale. Du dix-huitième jour du mois Prairial, an deux de la République Française, une et indivisible*, s.e., Paris, 1794.

⁷⁰ *Plan d'éducation nationale de Michel Lepelletier, présenté [sic] à la Convention par Maximilien Robespierre au nom de la Commission d'Instruction Publique*, Imp. Nationale, Paris, 1793.

⁷¹ Jean-Clément Martin, *Robespierre. Dal tribunale al Terrore: successi, esitazioni e fallimenti dell'Incorruttibile, anima o enigma della Rivoluzione*, Salerno ed., Roma, 2018, p. 153.

⁷² Archives Nationales, serie F/17. I verbali sono stati pubblicati nell'Ottocento a cura di James Guillaume: *Procès-verbaux du Comité d'Instruction Publique de la Convention Nationale. Publiés et annotés par M. J. Guillaume*, Imp. Nationale, Paris, 1894, 5 voll.

⁷³ Manca ad oggi uno studio aggiornato sulle origini del Conservatoire de Musique. Rimangono fonti preziosissime i lavori di Constant Pierre al riguardo (v. bibliografia).

province con l'esplicita finalità di «illuminare gli uomini, purificare, ammorbidire i costumi, definire lo spirito pubblico, ispirare l'amore della patria e il rispetto delle leggi, sostenere la pazienza, rinfocolare il coraggio dei guerrieri, e sviluppare in tutti i cuori il germe delle azioni utili e generose».⁷⁴ Ancora di più, il Comitato di Salute Pubblica aveva inviato gli artisti per le strade in una vera e propria campagna educativa per insegnare alla popolazione i canti in preparazione alla festa dell'Essere Supremo, organizzata per il 20 pratile anno II (8 giugno 1794).⁷⁵ In un momento in cui tutti i cittadini erano *performers* della nuova musica e compartecipi della rigenerazione civica⁷⁶, l'Opéra doveva svolgere un ruolo da protagonista nel progetto educativo. Non a caso essa fu rinominata "Opéra National" il 18 ottobre 1793 e spostata nel 1794 dal Boulevard Saint-Martin alla più centrale Rue de la Loi (oggi Rue de Richelieu).

Se la sfera della corte con la Rivoluzione aveva di colpo perso le proprie facoltà decisionali sul discorso pubblico attorno all'Opéra, gli stessi rivoluzionari si trovavano attraversati da diversi interessi e prospettive in conflitto. Non esisteva dunque un'unica "opinione pubblica rivoluzionaria" nella sfera pubblica, ma i diversi gruppi di potere agivano secondo i propri valori. Così Leroux, rappresentante di quella parte borghese e politicamente moderata della prima parte della Rivoluzione, ragionava soprattutto dentro parametri economici, mentre i giacobini protagonisti della stagione successiva puntavano soprattutto alla politica educativa. Le due prospettive erano presenti fin dal 1789, e percorrevano i discorsi pubblici ben prima dello scoppio della Rivoluzione, ma ora venivano posti in modo diverso sul piatto della bilancia degli interessi.

4. *Un teatro in movimento*

Un terzo gruppo di discorsi pubblici particolarmente presente nella sfera pubblica parigina riguardava la costruzione di una nuova sala per l'Opéra. Nuove proposte non erano infatti mancate in quegli anni e discusse di conseguenza. Prima ancora che scoppiassero i tumulti rivoluzionari, il 22 marzo 1789 veniva dato alle stampe un progetto a firma di Bernard Poyet (1742-1824), membro dell'Académie Royale d'Architecture.⁷⁷ L'idea qui espressa

⁷⁴ *Musique à l'usage des fêtes Nationales*, germinal an II - vendémiaire an III, 7 nn., Vanjsem graveur, Richomme Imp., Paris, 1794. Cfr. con la notizia pubblicata sulla *Décade philosophique, littéraire et politique. Par une société de républicains*, Bureau de la Décade, 29 avril 1794, t.1, p. 70.

⁷⁵ Théodore Lassabathie, *Histoire du Conservatoire Impérial de Musique et de Déclamation. Suivie de documents recueillis et mis en ordre par M. Lassabathie*, Fr.lli Michel Lévy ed., Paris, 1860, p. 20.

⁷⁶ Johnson, *Listening...* op. cit., p. 127.

⁷⁷ An., *Projet d'une nouvelle salle d'Opéra. Proposé par le Sieur Poyet, Architecte*, Opéra-Archives, Salles 14.

concisamente era di adottare il modello classico dell'anfiteatro⁷⁸, aggiungendovi la moderna separazione in logge, per ottenere la massima efficacia visiva e uditiva nel pubblico. Attenzione veniva data, oltre che alla forma, anche alle misure di sicurezza contro gli incendi, grazie alla presenza di un doppio muro perimetrale in mattoni col vuoto in mezzo. Un punto importante riguardava l'aumento delle entrate conseguenti all'incremento della capienza rispetto alla sala di Porte Saint-Martin. Non faceva però menzione del luogo ove sarebbe sorto. Un altro progetto apparso quello stesso mese a Londra,⁷⁹ le *Considérations sur l'Opéra et projet de construction d'une nouvelle salle, appelée Temple d'Apollon* proponeva subito, nel sottotitolo, il vantaggio economico: «con un aumento di 200.000 livres di rendite annuali». Lo scritto, più corposo ed elaborato del precedente, proponeva scartava l'ipotesi già avanzata da molti⁸⁰ di creare il nuovo teatro sulla piazza Luigi XV (oggi Place de la Concorde) dal lato della Senna per due inconvenienti: la notevole distanza dal centro, fatto che secondo l'autore avrebbe presto lasciato l'Opéra deserta, e le inondazioni, che a quel tempo e in quel punto erano ancora frequenti.⁸¹ Era necessario invece riportare l'Opéra al centro della capitale, tra il Palais Royal e le Tuileries. «Spetta a Luigi XVI l'onore di compiere l'opera immortale», commentava l'anonimo autore, che legava assieme il Re alla Nazione con quel monumento che doveva per forza «entrare nella massa degli interessi politici del Governo». Un sovrano giusto, appellandosi al Popolo per concorrere alla rigenerazione della felicità pubblica, grazie a quei monumenti imperituri avrebbe trasmesso alla posterità la memoria della sua epoca. Le arti avrebbero concorso nella costruzione del ricordo della grandezza, della beneficenza del sovrano, e delle virtù patriottiche di un saggio amministratore che, per la felicità dei Francesi ed in mezzo alle turbolenze della tempesta,⁸² avrebbe avuto il coraggio di riprendere il timone vacillante dello Stato. I monumenti, continuava, arricchiscono il «suolo inorgogliuto» della Capitale, in seno alla quale le arti li elevano. L'amore delle arti e la gloria della nazione erano dunque le prime cause del progetto che l'autore proponeva per un Tempio intitolato ad Apollo, la divinità greca della musica. L'idea era di posizionare l'edificio sulla Place du Carrousel, unendo le Tuileries e il Louvre e individuando una nuova piazza possibilmente da intitolare agli Stati Generali. Il progetto non aveva ancora dei finanziatori, ma era eventualmente riducibile per permettere di

⁷⁸ I modelli a cui si rifaceva erano il Colosseo, l'Arena di Verona, quella di Nimes, e il Teatro di Marcello. *Ivi*, p. 9.

⁷⁹ An., *Considérations sur l'Opéra, et projet de construction d'une nouvelle salle, appelée Temple d'Apollon, avec une augmentation de 200,000 liv. de revenu annuel*, s.e., Londres, 1789.

⁸⁰ Citava qui Charles de Wailly (1730-1798), celebre architetto e urbanista.

⁸¹ L'anonimo riportava qui alla memoria un episodio accaduto solo pochi anni prima, nel 1783, in cui lo scioglimento delle nevi e lo straripamento del fiume aveva impedito il passaggio sulle banchine.

⁸² L'autore faceva probabilmente riferimento alle agitazioni politiche che interessarono il Regno tra il 1787 e il 1788.

individuare più facilmente. Per le dimensioni proposte, il teatro avrebbe tolto al deficit 200.000 livres all'anno.

In realtà, a vincere su quei dibattiti furono ben altre considerazioni. Con la cessione nel 1792 dell'amministrazione dell'Opéra agli *entrepreneurs* Cellierier (un architetto) e Francœur (v. parte I), fu stabilito per atto notarile che i terreni delle scuderie e del maneggio delle Tuileries sarebbero stati concessi ai due direttori per costruire una nuova sala dell'Opéra.⁸³ Francœur, nella sua *Histoire de l'Opéra*,⁸⁴ ricorda che questo atto fu ratificato il 14 aprile da parte del direttorio del dipartimento, uno dei nuovi organi d'amministrazione territoriale istituiti durante la Rivoluzione. Nel documento veniva richiesta l'approvazione per decreto dell'Assemblea nazionale della cessione di quei terreni ma, per motivi non del tutto chiariti⁸⁵ e che Francœur non spiega, l'operazione fu abortita con un grosso danno finanziario causato dalle somme anticipate dagli azionisti a cui i due direttori si erano rivolti, con conseguenti problemi nei pagamenti del personale (v. parte I). Di spostare l'Opéra non se ne sarebbe più parlato fino al novembre 1793, qualche mese dopo la presa in carico dell'amministrazione da parte degli artisti. Nella sessione del Consiglio generale della Comune dell'11 brumaio anno II (1° novembre 1793) I procuratori della Comune Pierre-Gaspard Chaumette (1763-1794) e Jacques-René Hébert (1757-1794), che Francœur sosteneva corresponsabili con gli artisti del suo arresto nel settembre 1793,⁸⁶ parlarono in favore dello spostamento della sala dell'Opéra al Théâtre-Français, conosciuto come Théâtre de l'Odéon.⁸⁷ La sede della Comédie-Française si era infatti resa disponibile dopo la chiusura dell'istituzione e l'arresto della *troupe* con l'accusa di controrivoluzione per decreto del Comitato di Salute Pubblica nel settembre precedente.⁸⁸ Il 25 brumaio (15 novembre), seguendo l'iter governativo, la Convenzione Nazionale⁸⁹ riceveva una deputazione della Comune guidata da Chaumette, per deliberare sulla questione.⁹⁰ Il procuratore segnalava che con la giusta chiusura della Comédie Française il quartiere su cui sorgeva era però caduto in rovina, e che la sala rimasta poteva fare al caso dell'Opéra. «Alcuni intriganti», continuava, «s'agitano ogni giorno per spostare l'Opéra nella sala di un teatro

⁸³ Lasalle, *Les treize...* op. cit., p. 179.

⁸⁴ *Histoire de l'Opéra*, pp. 62-63.

⁸⁵ V. Darlow, *Staging...* op. cit., pp. 143-145.

⁸⁶ Opéra-Archives, 12-27/1 (48), p. 3.

⁸⁷ James Guillaume, *Procès-verbaux du Comité d'Instruction Publique de la Convention Nationale. Publiés et annotés par M. J. Guillaume, Imp. Nationale*, Paris, 1894, t.2, p. 861.

⁸⁸ Per un approccio recente sulla questione della Comédie-Française e degli attori qui impiegati nella seconda metà del XVIII secolo, v. Suzanne Rochefort, *Travailler sur le devant de la scène. Le métier de comédien et de comédienne à Paris (années 1740-1799)*, tesi di dottorato, EHESS, Paris, 2021.

⁸⁹ Il nuovo organo legislativo della Repubblica, istituita nel settembre 1792.

⁹⁰ Guillaume, *Procès-verbaux...* op. cit., t.2, p. 864.

rivale», riferendosi alla sala Montansier, anche conosciuta come Théâtre-National, in Rue de la Loi (oggi Rue de Richelieu). Questa soluzione era pericolosa per Chaumette, in quanto gli incendi avrebbero messo a rischio la prospiciente Bibliothèque-Nationale. Ascoltata la proposizione, la Convenzione esprimeva un giudizio in proposito delegando la responsabilità ai Comitati.⁹¹ La discussione si sarebbe trascinata durante l'inverno 1793-1794, per approdare ad una decisione da parte del Comitato di Salute Pubblica il 27 germinale anno II (16 aprile 1794). Fu scelto di infine, contrariamente alle intenzioni di Chaumette, di trasferire l'Opéra al Théâtre-National in Rue de la Loi, e di spostare gli attuali inquilini, la compagnia teatrale di Mme Montansier, al Théâtre de l'Odéon.⁹² La scelta era stata motivata in realtà da una petizione degli artisti dell'Opéra⁹³ che avevano indicato come la sala in Rue de la Loi non necessitasse di lavori d'ampliamento per le loro attività, a differenza di quella dell'Odéon.⁹⁴

I dibattiti attorno allo spostamento dell'Opéra – che non avrebbe cambiato sala fino al 1820 – dimostrano una volta in più quanto all'interno della sfera pubblica rivoluzionaria ci fossero voci e retoriche profondamente diverse. Non esistono in effetti facili contrapposizioni tra autorità e soggetti all'autorità, ma i dibattiti percorrono entrambe questi campi individuando zone condivise e opposizioni. Le critiche e le pratiche contestative e decisionali risultanti si giocavano per mezzo di una pluralità né unanime né puramente borghese. I favori, gli interessi e le influenze reciproche in gioco mostrano l'impiego di diverse razionalità, non necessariamente in contrasto con l'autorità, e già presenti ben prima del 1789: specchio, in un certo senso, della democrazia.

⁹¹ *Ivi*, t.2, p. 863.

⁹² *Ivi*, t.4, p. 12.

⁹³ *Ivi*, t.4, p. 7 e n.1. Cfr. *Histoire de l'Opéra*, p. 65.

⁹⁴ Darlow, *Staging...* op. cit., p. 171.

III

«De plaire à l'esprit & d'intéresser le cœur»

Tra arte e politica

1. *Una tradizione autoritaria*

In generale, il ruolo dell'Opéra nella sfera pubblica parigina era in gran parte determinato da cosa essa offriva al pubblico, e come lo offriva. Sarà dunque necessario dare uno sguardo agli spettacoli e osservare come l'estetica musicale, la pratica politica, il repertorio e le novità nella programmazione si relazionassero tra loro. Prima di passare alla loro analisi, è importante però gettare uno sguardo sulla tradizione che si era consolidata nei decenni precedenti alla Rivoluzione per ragionare successivamente su quali cambiamenti furono operati e perché.

Tra il 1781 e il 1794 chi percorreva il Boulevard Saint-Martin e si fermava ad osservare la facciata dell'Opéra poteva notare tra le colonne quattro busti messi ben in mostra. Raffiguravano personaggi considerati importanti per la storia della musica francese e che abbiamo in parte già incontrato: il compositore Jean-Baptiste Lully (o Lully, 1632-1687), il suo librettista Philippe Quinault (1635-1688), e i compositori Jean-Philippe Rameau (1683-1764) e Christoph Willibald Gluck (1714-1787). Questi busti erano il segno tangibile e quotidianamente manifesto a tutti coloro che passavano per il Boulevard del tributo che l'Académie accordava a questi artisti. L'aspetto da sottolineare è dunque il profondo legame che in Francia alla fine del XVIII secolo lega l'opera alla tradizione costruitasi in circa un secolo di attività. L'opera francese è debitrice di quella italiana,¹ ma all'atto fondativo individua la propria identità nella distinzione dalla più antica controparte d'oltralpe. Il poeta Pierre Perrin (1620-1675), che per primo portò l'opera in Francia, era un convinto sostenitore della musicalità della lingua francese, muovendosi in tal senso contro il pensiero comune all'epoca che non le riconosceva le stesse qualità dell'italiano, del greco e del latino. Grazie al sostegno di Luigi XIV, attento alla politica culturale del Regno oltre che egli stesso cultore delle arti, Perrin ottenne il privilegio di quel nuovo genere di spettacolo e fondò l'Académie d'Opéra nel 1669

¹ La prima opera tradizionalmente riconosciuta è *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi (1567-1643), messa in scena per la prima volta al Palazzo Ducale a Mantova nel 1607.

nella forma dell'accademia reale, sul modello cioè delle altre accademie sorte a Parigi nella seconda metà del XVII secolo, dalla quale ricalcava in parte la struttura organizzativa, le attività e le finalità generali. A differenza di queste, però, la nuova accademia si caratterizzava fondamentalmente per lo stretto rapporto con il pubblico sul modello del *commercial theater* inglese.² Da questa natura ibrida derivavano da un lato le riflessioni sulla lingua francese nel suo rapporto con la musica, e dall'altro l'attenzione programmatica alla sensibilizzazione musicale della sfera pubblica. Le implicazioni erano chiare nel privilegio che Luigi XIV accordò a Perrin:

Il Re spera non solamente che queste scelte contribuiscano al nostro divertimento e a quello del Pubblico, ma ancora che i nostri soggetti, adeguandosi al gusto della Musica, impercettibilmente si perfezionino in quest'Arte, una delle più nobili tra le Arti liberali.³

Per poter svolgere il compito assegnatole al meglio, l'Opéra godette fin dall'inizio del monopolio musicale sul Regno. Queste caratteristiche istituzionali furono centrali nella determinazione del repertorio nei decenni seguenti.⁴ Il primo nucleo di spettacoli fu organizzato grazie al contributo del compositore Jean Baptiste Lulli, successore di Perrin alla guida dell'Opéra dal 1672 alla sua morte. Le prime opere furono in maggioranza nel genere della pastorale, d'origine rinascimentale e dal contenuto bucolico, e *tragédie-lyrique*, dal contenuto mitologico o classico. Non si trattava di un semplice riadattamento dell'opera italiana, ma su di essa si innestavano elementi autoctoni ed originali per adeguarsi alle necessità della lingua francese. Fondeva infatti elementi tratti dal balletto d'origine rinascimentale, dal carattere sfarzoso e pittoresco, con la tragedia classica francese nella forma stabilita da Corneille e Racine, opportunamente riadattata alle esigenze musicali di Lulli dal suo librettista Philippe Quinault. La forma era rigidamente costruita su un'*ouverture*, un prologo (dove confluiscono gli elementi del *ballet de cour*) e solitamente cinque atti. Lulli riuscì, attraverso un'incredibile fantasia creatrice, a risolvere il problema dei "recitativi secchi" dal

² Questo rapporto è stato recentemente analizzato da Victoria Johnson partendo dalle riflessioni di Arthur Stinchcombe sulla *organizational imprinting hypothesis*. Victoria Johnson, *What is organizational imprinting? Cultural Entrepreneurship in the Founding of the Paris Opera*, in «American Journal of Sociology», vol. 113, n. 1, July 2007, Un. Of Michigan, Chicago, 2007, pp. 97-127; Arthur L. Stinchcombe, *Social Structure and Organizations*, in James G. March (a cura di), *Handbook of Organizations*, Rand McNally, New York, 1965, pp. 142-149.

³ «Il [Louis XIV] espère que non-seulement ces choses contribueroient à notre divertissement & à celui du Public, mais encore que nos sujets s'accoutumant au goût de la Musique se porteroient insensiblement à se perfectionner en cet Art, l'un des plus nobles des Arts libéraux». [Louis XIV], *Privilege accordé au sieur Perrin, pour l'établissement d'une academie d'opera en musique, & vers françois. A Saint Germain en Laye le 28 juin 1669*, conservato presso la Bibliothèque de l'Opera.

⁴ Solveig Serre, *L'invention d'une tradition: le répertoire de l'Opéra de Paris dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle*, in «Littératures classiques», a.2018/1, n°95, Pr. Un. du Midi, 2018, pp. 167-179.

ritmo serrato o “ariosi” provenienti dall’opera italiana e che si adattavano male alla lingua francese: attingendo dalla tradizione declamatoria di Corneille e Racine impose nei propri recitativi precise indicazioni di prassi esecutiva, adattando la musica al testo.⁵ Rispetto al contenuto, gli artisti che si cimentarono in questo genere da Lulli in poi immaginavano la sfera politica attraverso fantasie teologiche sulla sovranità e sul governo.⁶ I drammi portati sulla scena, tratti dal repertorio dell’antichità classica o dalla mitologia, erano stati concepiti entro un contesto politico-culturale ben preciso: le *tragédie-lyriques* possono essere definite come una forma assolutistica del teatro musicale per il patrocinio reale, base istituzionale per una accademia “commerciale”, e affermazione rituale della monarchia.⁷ Il repertorio dell’Opéra è costruito fino all’ultimo quarto del Settecento soprattutto su quest’ultimo genere e su quelli da esso derivati.

Questa produzione, che andava incontro sia alle finalità accademiche che al gusto della corte e dell’aristocrazia, si sarebbe presto trasformata in un repertorio tradizionale. Il passaggio è simbolicamente collocato nel regolamento del 1714, anno in cui la produzione operistica di Lulli fu “canonizzata”:⁸ nell’eventualità in cui un’opera non avesse prodotto sufficienti repliche per almeno due settimane di programmazione, l’Académie doveva garantire la prosecuzione degli appuntamenti successivi con una delle opere di Lulli (art.7). Nello stesso regolamento si ordinava che l’indomani di Quasimodo, cioè il momento in cui terminava il silenzio degli spettacoli, si dovesse provvedere a suonare o un pezzo nuovo, o un’opera di Lulli, seguita da un balletto (art.8). Queste prescrizioni sarebbero state abolite nel 1779, poco dopo il consolidamento della “rivoluzione” musicale operata da Gluck (accennata nella I parte, v. oltre) ed entusiasticamente accolta dal pubblico francese: come avrebbe scritto in seguito La Ferté, «si deve prestare attenzione al fatto che la rivoluzione giunta nel gusto musicale da più di dieci anni abbia reso assolutamente inutili tutte le antiche opere, e che non si possano eseguire oggi che quelle composte nel nuovo gusto».⁹

La prima *querelle* musicale che infiammò l’opinione pubblica francese nel Settecento si originò dal rinnovamento estetico e teorico apportato da Jean-Philippe Rameau. Sebbene questo compositore riprendesse superficialmente le caratteristiche del predecessore, la

⁵ Donald J. Grout, *Storia della musica in Occidente*, Feltrinelli, 2014, pp. 354-356.

⁶ Olivia Bloechl, *Opera and the political imaginary in old regime France*, Un. of Chicago Pr., Chicago and London, 2017, p. x.

⁷ Bloechl, *Opera...* op. cit, p. 9.

⁸ *Règlement au sujet de l’Opéra. À Marly le 19 novembre 1714*, in Jacques-Bernard Durey de Noinville e Louis Antoine Travenol, *Histoire du théâtre de l’Académie royale de musique en France, depuis son établissement jusqu’à présent*, Barbou, Paris, 1753, vol. 1, pp. 125-147.

⁹ De La Ferté, *Précis...* op. cit, p. 31

centralità teorica e pratica che diede all'armonia sulla melodia pone i due compositori su piani completamente diversi: per dirla con altre parole, Rameau, per i suoi scopi espressivi impiegava, a differenza di Lulli, esclusivamente mezzi armonici.¹⁰ Due questioni sono qui centrali: da un lato l'infaticabile e continua teorizzazione, specchio di un processo più generale di razionalizzazione della musica che lo pose in dialogo critico con i *philosophes*,¹¹ dall'altro il rapporto con il pubblico, che gradatamente ne apprezzò sempre più la produzione lirica. Contemporaneo e interlocutore di tutti i principali illuministi, di Voltaire, D'Alambert, Rousseau, così come di teorici della musica come Marmontel e padre Martini, Rameau era spinto da «uno spirito fortemente razionalista di stampo cartesiano»,¹² il cui fulcro si trova nel suo *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturelles* del 1722, seguito poco tempo dopo dal *Nouveau système de musique théorique*.¹³ La sua riflessione lasciava emergere la problematica questione del valore da attribuire alla musica nel pensiero illuminista, largamente considerata un divertimento se non proprio un semplice ornamento alla poesia, qualcosa cioè di profondamente irrazionale.¹⁴ L'impatto culturale della produzione di Rameau non si avvertì solo nella teoria musicale, ma anche nella pratica degli spettacoli. Nel 1733 fu messa in scena all'Opéra la sua prima tragedia lirica, *Hippolyte et Arice*, non immediatamente compresa così come altre sue prime opere a causa della nuova complessità strutturale, ma sempre più apprezzata nel tempo.¹⁵ Negli anni centrali del secolo Rameau fu il compositore più presente nella programmazione,¹⁶ e numerose sarebbero state le riprese nei decenni successivi, fino agli anni centrali della Rivoluzione. Proprio questa attenzione pubblica verso le sue opere aveva spaccato il mondo della musica tra i sostenitori delle innovazioni di Rameau e i "tradizionalisti" legati a Lulli, determinando nella cultura politica nuove sperimentazioni di *point-scoring* attraverso l'impiego della satira, della caricatura, della pamphlettistica, e del coinvolgimento sempre più intenso della stampa periodica.¹⁷ Questo fenomeno si era manifestato molto chiaramente qualche decennio più tardi nella *querelle des Bouffons* (1752-54), che aveva coinvolto non solo il mondo della musica, ma anche e pienamente quello dei *philosophes*. Come già accennato nella prima parte, la controversia si era scatenata in seguito alla

¹⁰ Grout, *Storia...* op. cit., 419.

¹¹ Weber, *Sociologia...* op. cit., pp. 34-37 e Fubini, *Gli enciclopedisti...* op. cit., pp. 68-69.

¹² Enrico Fubini, *Estetica della musica*, Il Mulino, 2003, p. 31.

¹³ Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturelles*, Ballard Ed., Paris, 1722 e *Nouveau système de musique théorique*, Ballard Ed., Paris, 1726.

¹⁴ Fubini, *Gli enciclopedisti...* op. cit., pp. 64-68.

¹⁵ Johnson, *Listening...* op. cit., pp. 35 e ss.

¹⁶ Serre, *L'invention...* op. cit., p. 176.

¹⁷ Arnold, *Musical...* op. cit., pp. 49-81.

rappresentazione nel 1752 dell'intermezzo buffo *La Serva Padrona* di Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), celebrato come uno dei massimi rappresentanti della scuola musicale napoletana. La novità era assoluta per l'Académie Royale de Musique, in quanto per la prima volta metteva in scena un'opera in lingua italiana, contrariamente alla sua vocazione originaria. Il contrasto era tanto più acuito dalla scelta di metterla in programmazione nella stessa sera accanto alla tragedia lirica *Acis et Galathée* di Lulli. Questo cambiamento si inseriva nella stagione di crisi istituzionale e rinnovamento del repertorio inaugurata con il passaggio del privilegio nel 1749 alla città di Parigi ma ebbe implicazioni molto più vaste di quelle ipotizzate.¹⁸ L'episodio fu infatti preso a pretesto dagli enciclopedisti per approfondire e discutere il tema del rapporto tra musica e parola da un lato, e del rapporto tra lingua francese e liricità dall'altro, spesso intrecciando nei loro discorsi esigenze estetiche, semplici propensioni e vaghe aspirazioni politiche e sociali: segno che la musica era pienamente entrata nel «grande dibattito delle idee» dell'Illuminismo.¹⁹ La *querelle des Bouffons* si era spenta presto, allorché Luigi XV – spaventato dalle proporzioni assunte dal dibattito e dalle insinuazioni politiche che cominciavano ad emergere²⁰ – decretò il bando dei *bouffons* nel 1754.

Vent'anni dopo, nel 1774, la famiglia reale invitava a corte il noto operista italiano Niccolò Piccinni (1728-1800), appartenente alla scuola musicale napoletana, il quale raggiungeva Parigi alla vigilia del capodanno del 1777.²¹ Già da qualche tempo nella capitale operava Christoph Willibald Gluck, internazionalmente celebrato per la sua produzione operistica. L'operazione messa in atto per far venire il compositore in Francia non era stata semplice, ma fu facilitata da diversi interessi personali, da parte di Gluck, dell'ambasciatore francese a Vienna François-Louis du Roulet (1716-1786), dell'allora amministratore dell'Académie Antoine Dauvergne e dalla stessa corte di Francia, in quanto Maria Antonietta era stata sua allieva in precedenza. Giunto a Parigi nel 1774, Gluck aveva profondamente modificato il gusto del pubblico francese nei confronti dell'arte lirica grazie alle sue opere, opportunamente riadattate alla lingua francese per cui parteggiava nel confronto con quella italiana.²² La poetica di Gluck, riadattata alle esigenze parigine, era stata espressa per la prima

¹⁸ William Weber, *La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime*, in «The Journal of Modern History», mar. 1984, v.56, n.1, pp. 58-88 e Andrea Fabiano, *La "Querelle des Bouffons" dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, CNRS Ed., Paris, 2005.

¹⁹ Fubini, *Gli enciclopedisti...* op. cit., p. 94. Cfr. con Blanning, *The Culture...* op. cit., pp. 357-374.

²⁰ Blanning, *The Culture...* op. cit., pp. 373-374.

²¹ Barbier, *Marie-Antoinette...* op. cit., pp. 241-263.

²² *Ivi*, pp. 149-150.

volta nel 1769 nella prefazione della sua opera *Alceste*, scritta assieme al librettista Calzabigi.²³ In essa, Gluck sosteneva la necessità di «restituire alla musica la sua propria funzione di assecondare la poesia nell'esprimere e definire la vicenda», contrariamente alle esibizioni di virtuosismo tipiche dell'opera italiana, donando maggiore semplicità allo stile compositivo e adattando la musica alle esigenze drammatiche del libretto.²⁴ Questa "rivoluzione" musicale, come fu riconosciuta allora, trovò un incredibile successo di pubblico a Parigi quando, nel 1774, fu rappresentata la prima opera francese del compositore, *Iphigénie en Aulide*, su libretto di Roullet da un riadattamento di Racine. Questa e le sue successive opere modificarono profondamente il rapporto del pubblico con l'opera lirica, nel senso di una maggiore partecipazione emotiva,²⁵ ben testimoniata dalla scrittrice Julie de Lespinasse (1732-1776), in cui sosteneva che la musica di Gluck era «così profonda, così sensibile, così lacerante, che era assolutamente impossibile parlare di quelle emozioni che trasmetteva».²⁶ Tanto fu incisiva la produzione di Gluck che i successivi compositori furono costretti ad aggiornarsi e ad adeguarsi al nuovo gusto, compreso lo stesso Piccinni.²⁷ Quando il compositore italiano giunse a Parigi qualche anno dopo, Gluck godeva ormai degli allori del pubblico francese. Come abbiamo visto, il nuovo *entrepreneur* dell'Académie Royale de Musique, De Vismes, seguendo una propria strategia sia economica che di aggiornamento al gusto internazionale europeo, introdusse Piccinni e i suoi *bouffons* nella programmazione, provocando nell'immediato un violento dibattito che riprese il discorso abbandonato vent'anni prima sulla musica francese, ora sostenuta dalla fazione dei "gluckisti", posta in contrapposizione a quella italiana, sostenuta invece dai "piccinnisti". Non mi soffermo sugli esiti particolari di quel dibattito,²⁸ ma segnalo alcuni elementi che l'ultima *querelle* del XVIII secolo mise in luce. Innanzitutto, lo straordinario successo di Gluck gli valse ancora prima della sua morte nel 1787 un posto nell'"olimpico" dei compositori francesi. Le sue opere non conobbero alcun arresto nemmeno durante la Rivoluzione e ancora oggi nell'atrio dell'Opéra Garnier è visibile una sua statua monumentale posta accanto a quelle di Lulli e di Rameau. Questi tre compositori rappresentano simbolicamente l'autorità con la quale o contro la quale gli operisti successivi dovettero confrontarsi. Secondo, la *querelle* aveva tra le sue cause strategie imprenditoriali (De Vismes)

²³ *Alceste. Tragedia. Messa in musica dal signore cavaliere Cristoforo Gluck. Dedicata a sua Altezza Reale l'Arciduca Pietro Leopoldo Gran-Duca di Toscana, etc. etc. etc.*, Giovanni Tomaso de Trattner, Vienna, 1769.

²⁴ Grout, *Storia...* op. cit., p. 478 e più diffusamente in Fubini, *Gli enciclopedisti...* op. cit., pp. 212-233.

²⁵ Johnson, *Listening...* op. cit., pp. 53-70.

²⁶ Jeanne Julie Éléonore de Lespinasse, *Lettres de Mademoiselle De Lespinasse. Ecrites depuis l'année 1773 jusqu'à l'année 1776*, Collin Lib., Paris, 1809, t.1, p. 185.

²⁷ Grout, *Storia...* op. cit., p. 480.

²⁸ La si può seguire in dettaglio in Arnold, *Musical...* op. cit., pp. 115-151.

e interessi personali (Maria Antonietta, principalmente) che poco avevano a che vedere con il dibattito sull'estetica musicale, segno che la musica era pienamente coinvolta in sfere non strettamente legate all'ambito delle idee, e rispondeva anche a logiche economiche e di politica culturale internazionale. Infine, come per la *querelle des Bouffons*, la stampa, compresa quella periodica, aveva continuato a rivestire un ruolo di primo piano nel dibattito.

2. Tra una rivoluzione e l'altra

Nessuno degli spettacoli lirici creati dal 1789 al 1791 compreso presentano novità sostanziali in rapporto all'estetica o alla critica politica. Non scoppia alcuna *querelle* nel 1789, né ce ne saranno per tutta la Rivoluzione:²⁹ gli spettacoli della più recente tradizione continuano ad essere rappresentati portando in scena soprattutto le opere nel gusto di Gluck, di Piccini e dei loro successori, come Antonio Sacchini (1730-1786). Le spiegazioni dell'assenza di apporti immediatamente allineati alle nuove istanze rivoluzionarie sono diverse. Da un lato, le procedure di ideazione e composizione dell'opera lirica erano piuttosto lunghe, a partire dalla presentazione presso il Comitato artistico dell'Opéra di un libretto, la successiva selezione da parte del Comitato con eventuale censura e correzione, e infine i tempi di preparazione della produzione. I repentini cambiamenti non erano dunque facili.³⁰ L'opera *Cora* di Méhul su libretto di Valadier, rappresentata nel 1791, ne è un esempio: il libretto fu uno dei tre selezionati nel 1785 al concorso annuale per i migliori poemi lirici da sottoporre all'Académie, secondo il regolamento 1784. Già la semplice segnalazione di questo fatto, cioè del cospicuo intervallo di tempo dalla creazione del libretto alla sua produzione lirica, ci aiuta a comprendere il ritardo tra gli avvenimenti politici e la programmazione operistica. *Cora* è un caso estremo: gli altri due libretti vincitori nel 1785, *La Toison d'Or* di Desrioux e *Oedipe à Colone* di Guillard, furono rappresentati rispettivamente nel 1786 e nel 1787. Almeno un paio di anni erano necessari al minimo perché si passasse dalla sottomissione del libretto alla giuria incaricata di valutarlo, alla messa in scena finale. Il caso di *Cora* è ancor più particolare in quanto la partitura era in realtà già pronta nel 1786, ma non fu registrata dall'Académie che nel 1788 dopo una prima audizione formale, seguita nel 1789 da una seconda dopo aver apportato le modifiche ritenute necessarie dal Comitato.³¹

²⁹ Arnold, *Musical...* op. cit., p. 152.

³⁰ V. n. 366

³¹ Le procedure, come ricostruite da Bartlet, prevedevano infatti più "livelli" di controllo: il primo passaggio era la sottomissione del libretto al giudizio del Comitato dell'Opéra, presso il quale la maggior parte dei testi venivano scartati per scarso interesse letterario. Se una maggioranza dei membri del Comitato votava a favore, il libretto

Dall'altro lato, come ha mostrato Katherine Astbury nel suo studio *Narrative Responses to the Trauma of the French Revolution* sulla narrativa prodotta subito dopo lo scoppio della Rivoluzione, la contraddizione tra la presenza di una crisi e l'assenza di una risposta adeguata ed immediata è sintomo di un trauma non ancora pienamente interiorizzato.³² Inoltre, di fronte ad una situazione di insicurezza, la risposta più diretta sembrava essere piuttosto la prosecuzione di prassi già consolidate.³³ È anche vero che per quanto riguarda lo stile, i compositori in quegli anni si confrontavano ancora con le nuove regole imposte dalla rivoluzione gluckiana, né sarebbero riusciti a discostarsene facilmente, ottenendo qualche importante e duraturo risultato solo a partire dal periodo napoleonico soprattutto con le opere di Spontini, Cherubini e Méhul.³⁴ Prima di passare all'analisi delle opere prodotte durante la Rivoluzione è necessaria un'ultima considerazione. Come ha affermato André Tissier in *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*,³⁵ tentare di segnalare tutte le opere che presentano elementi ideologicamente nuovi distinguendoli da quelle che hanno un valore atemporale sortirebbe, nel migliore dei casi, risultati sempre parziali. Questo principalmente per due motivi. Innanzitutto, perché il pubblico ideologicamente impostato è propenso ad individuare analogie anche dove non ve ne sono.³⁶ Ciò si applica sia nel caso di opere di recente composizione, sia in opere create in precedenza e lette quindi in modo anacronistico e anticipatore dei tempi, come nel caso del *Tarare* di Beaumarchais, la cui riscrittura da parte dell'autore dopo lo scoppio della Rivoluzione fu un'operazione dettata più da opportunismo economico che da una autentica adesione ai nuovi valori³⁷. Secondo motivo: era una prassi comune l'improvvisazione, da parte degli attori, di

poteva essere "registrato" e quindi accettato per la produzione. Era poi compito del librettista scegliere il compositore, il quale dal canto suo poteva rifiutarsi di accettare. Nel caso del *Cora*, ad esempio, Valadier aveva inizialmente chiesto a Gluck di musicare la sua opera, senza successo. Una volta completata la scrittura della partitura, librettista e compositore presentavano una domanda di audizione a loro spese (con rimborso nel caso fosse passata), che prevedeva la rappresentazione di fronte al Comitato di una selezione delle scene per mezzo di solisti scelti e un piccolo gruppo di musicisti (di soli archi). A questo punto, il Comitato poteva rifiutare, accettare oppure richiedere revisioni più o meno estese prima di un'ulteriore audizione. Il *Cora* dovette passare per quest'ultimo step. Accettata finalmente l'opera nell'audizione, erano richiesti poi un minimo di sei mesi per la produzione. V. Bartlet, *Étienne Nicolas Méhul...* op. cit., pp. 21-22.

³² Katherine Astbury, *Narrative Responses to the Trauma of the French Revolution*, Taylor&Francis, Abingdon, 2017; cfr. con Darlow, *Staging...* op. cit., p. 33.

³³ Darlow, *Ibid.*

³⁴ David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra: La politique sur la scène (1810-1815)*, Fayard, 2004.

³⁵ André Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Droz, Genève, 2002, vol.1, pp. 23-24.

³⁶ Questo processo non è un caso isolato nella Storia. Ad una sorte simile sarebbero state destinate, ad esempio, le opere di Verdi durante il Risorgimento, v. Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Laterza, Roma-Bari, 2015.

³⁷ Béatrice Didier, *Écrire la Révolution (1789-1799)*, Pr. Un. de France, Paris, 1989, pp. 161-169.

versi non previsti e che alludevano a personaggi o avvenimenti politici coevi. Ne consegue che ogni tentativo di classificazione aprioristica in base all'aderenza o meno alle idee rivoluzionarie diventa un'operazione discutibile, se non proprio inutile. Le opere vanno dunque considerate in base al contesto estetico e politico in cui sono create, alla conseguente critica estetica in rapporto a quella politica, al loro rapporto con il pubblico, con l'autorità statale e più in generale con la sfera pubblica.

Quattro furono le *premières* nella stagione artistica 1789-1790, cinque includendo l'*Aspasie* di Grétry, messa in scena il 17 marzo 1789 al termine della stagione precedente.³⁸ Il numero di nuove rappresentazioni era sostanzialmente in linea con gli anni precedenti. Definito dagli stessi autori un'*opéra-ballet* (un'unione tra l'opera lirica e il balletto),³⁹ l'*Aspasie* rappresentava un intrigo amoroso ad ambientazione storica. Si respirava perfettamente il ritorno all'antico: Aspasia, Alcibiade, Zenone, Anassagora, Anacreonte e altri personaggi della gremità classica si alternavano davanti ad un fondale che nella prima scena replicava la *Scuola di Atene* di Raffaello. Tre balletti spezzavano la narrazione, centrati sulle figure divine di Apollo, Bacco e Venere. Queste danze erano, assieme ad alcune arie, il vero fulcro dell'opera, commentava Grimm.⁴⁰ Il clima era di sontuosità e di festa, e certo ciò contrastava molto con la situazione di Parigi e della Francia, che lottavano in quelle settimane con gli effetti della crisi economica e della carestia che l'inverno appena trascorso aveva portato. Tuttavia questi elementi non erano messi in luce negli articoli dedicati del *Journal de Paris* e del *Mercure de France*. Anzi, in entrambi si parlava apertamente di come il librettista, Morel de Chédeville, non avesse in vista che «di far concorrere alla pompa e allo splendore di questo Spettacolo la Poesia, la Musica, la Danza e la Pittura».⁴¹ L'aspetto della magnificenza era una caratteristica comune degli spettacoli dell'Opéra, e secondo Leroux, l'autore del *Rapport sur l'Opéra* del 1791 che abbiamo già incontrato in precedenza, non poteva essere diversamente: «perché si può stabilire un assioma: niente lusso e magnificenza, niente Opéra».⁴² Eppure, proprio questa scelta era apparsa fuori luogo non tanto alla popolazione, ma agli artisti. Nel settembre 1789 pubblicarono una *Mémoire justificatif des sujets de l'Académie Royale de Musique* in cui attaccavano duramente l'amministrazione, come abbiamo già visto. In uno dei passaggi finali,

³⁸ Non si conservano che frammenti dell'opera originale e alcuni bozzetti dei costumi e delle decorazioni, conservati presso la Bibliothèque Nationale de France.

³⁹ Così veniva presentata da Grétry nel *Journal de Paris*, v. oltre.

⁴⁰ Grimm, *Correspondance...* op. cit., p. 318.

⁴¹ *Journal de Paris*, mercredi 18 mars 1789, n.77, «Spectacles. Académie Royale de Musique», p. 356; cfr. *Mercure de France*, 28 mars 1789, n.13, pp. 171-181.

⁴² Leroux, *Rapport...* op. cit., p. 53.

prendevano a pretesto la messa in scena dell'*Aspasie*, per sottolineare ancora una volta l'incompetenza dell'autorità a cui erano soggetti. Secondo le loro accuse, quest'opera non era stata sottoposta alla loro approvazione, nemmeno letta nel Comitato artistico⁴³, era stata realizzata nonostante tutte le difficoltà e i costi (60.000 livres) quando ormai non si poteva più tornare indietro, ed era stata oltretutto un insuccesso, il che aveva suscitato la loro generale indignazione.⁴⁴ Qualche tempo dopo la pubblicazione della *Mémoire* era apparsa una *Réplique* a firma dell'intendente dei Menus-Plaisirs La Ferté che, numeri alla mano, rispondeva punto per punto alle critiche. Segnalava che l'*Aspasie* era costata in realtà 29.383 livres ed aveva avuto sedici repliche, generando un introito di ritorno pari a 37.620 livres, interrotte solo dalla messa in scena di un'altra opera, *Les Prétendus*. Respingeva inoltre l'accusa di aver forzato la scelta della sua produzione, né aveva notato alcuna indignazione da parte del pubblico e del personale, anzi, aveva visto «belle scene di festa e bei balletti che i *sujets* avevano amato, e che avevano fatto l'onore di Gardel e del Disegnatore per le splendide decorazioni necessarie».⁴⁵ In effetti, Pierre Gardel (1758-1840), membro del Comitato artistico e tra i firmatari della *Mémoire*, era stato non solo il coreografo dell'*Aspasie*, ma pure il suo ideatore, come era apparso in una lettera pubblicata dal musicista nel *Journal de Paris* il giorno stesso della messa in scena (17 marzo): «Uno dei primi soggetti della danza all'Opéra [Gardel], mi ha domandato un'aria nel genere e nel carattere de *Les Sauvages* di Rameau per l'opera di *Aspasie* che oggi si dona».⁴⁶ A giudicare dai resoconti dei giornali,⁴⁷ il fatto che i balletti dell'*Aspasie*, spettacolo ideato per "la pompa e lo splendore" delle arti, fossero applauditi con un certo trasporto, basta a mostrare quanto la scelta estetica fosse stata solo un pretesto molto tempo dopo per ingigantire le recriminazioni addossate contro l'autorità. Probabilmente, a non piacere agli artisti era stato lo stesso librettista, Morel de Chédeville, che aveva svolto un ruolo di sorveglianza sul Comitato per conto di La Ferté durante il periodo di autogestione tra il 1782 e il 1785 (v. parte I). In coda, possiamo aggiungere inoltre che l'*Aspasie* mostrava che il gusto per lo stile di Rameau, soprattutto per quanto riguardava la danza, non era ancora tramontato a più di mezzo secolo

⁴³ Il Comitato in cui partecipavano i primi *sujets* aveva competenza sulla programmazione artistica.

⁴⁴ An., *Mémoire justificatif...* op. cit., pp. 12-13 e n.2.

⁴⁵ La Ferté, *Réplique...* op. cit., n. p. 9 e p. 20.

⁴⁶ *Journal de Paris*, mardi 17 mars 1789, n.76, «Spectacles. Académie Royale de Musique», p. 349.

⁴⁷ *Journal de Paris*, mercredi 18 mars 1789, n.77, «Spectacles. Académie Royale de Musique», pp. 355-357; *Mercur de France*, samedi 28 mars 1789, n.13, «Spectacles. Académie Royale de Musique», pp. 178-181.

di distanza. Segno, forse, che non si sentiva ancora la necessità di un nuovo rinnovamento estetico in quei primi mesi del 1789.⁴⁸

Il 2 giugno 1789 veniva messa in scena *Les Prétendus*, una *comédie-lyrique* in un atto unico.⁴⁹ Il genere era definito in buona sostanza come diretta antitesi delle *tragédies-lyriques*, inoltre era completamente cantato a differenza delle *opéras-comiques*, con cui condivideva il tono leggero del contenuto, e prevedeva dei balletti, anche se non in modo sistematico come le *opéras-ballets*. La presenza di nuove opere di questo genere tra il 1789 e il 1791 rientrava probabilmente nella strategia commerciale impiegata dall'amministrazione dell'Opéra al fine di catturare l'interesse del pubblico di provincia che affluiva durante questo primo periodo della Rivoluzione,⁵⁰ meno avvezzo al genere tradizionale della *tragédie-lyrique*, che comunque rimaneva il più presente tra gli spettacoli programmati, almeno fino all'epoca del Terrore (1793-1794).⁵¹ Oltre a *Les Prétendus*, infatti, il Comitato dell'Académie deciderà di mettere in scena altre opere dello stesso genere, come *Les Pommiers et le moulin* (gennaio 1790), *Le Portrait* (ottobre 1790), *Corisandre* (marzo 1791), e *l'Heureux stratagème* (settembre 1791). La storia de *Les Prétendus*, che a differenza di altre ebbe un buon successo di pubblico, era quella di un intrigo amoroso, un intreccio piuttosto semplice in cui la protagonista, la giovane Julie, ama il bel Valère, ma i suoi genitori vogliono farla sposare ad altri pretendenti. La ragazza mostrerà loro di avere i peggiori difetti, per poter essere lasciata libera di unirsi infine al suo vero amore. Fu un successo, e le repliche si susseguirono negli anni seguenti, per un totale di 63 rappresentazioni al 1793.⁵² Il fine era dunque il semplice intrattenimento, come segnalava l'articolo di critica apparso sul *Journal de Paris*: «sarebbe ingiusto cercare di giudicare con rigore un'opera senza pretese, intrapresa per far brillare il musicista e variare il divertimento

⁴⁸ Il brano *Les Sauvages* era stato composto nel 1727 e inserito nell'opéra-ballet *Les Indes galantes*, rappresentata la prima volta nel 1736. Sulla danza durante la Rivoluzione, v. Judith Chazin-Bennahum, *Dance in the shadow of the guillotine*, Southern Illinois Un. Pr., USA, 1988.

⁴⁹ *Les Prétendus. Comédie Lirique. Représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le Mardi 2 Juin 1789. Mise en Musique et dédiée à Madame De La Ferté par M. Le Moyne*, Imbault, Paris, 1789.

⁵⁰ Numerosi sono gli studi riguardanti i flussi migratori che dalle provincie del Regno si stabilivano a Parigi durante la Rivoluzione. *Inter alia*, tra i più recenti, Allan Potofsky, *Constructing Paris in the Age of Revolution*, Palgrave MacMillan, London, 2009 e Casey Harison, *Paris in Modern Times. From Old Regime to the Present Day*, Bloomsbury Pub., UK, 2020.

⁵¹ Darlow, *Staging...* op. cit., pp. 206-212; dello stesso autore, cfr. con *The repertory of the Paris Opéra, 1789-1799*, in Noiray, Serre, *Le répertoire ...* op. cit., pp. 117-140.

⁵² La cifra è riportata dal *Journal de l'Opéra*, dal catalogo di Tissier invece se ne desumono 67 (ripartite in 52 prima della proclamazione della Repubblica nel 1792 e altre 15 tra i rimanenti mesi del 1792 e il 1793, op. cit., pp. 55 e 63), Lajarte ne conta invece 66 (op. cit., t.1, p. 364), Darlow 65 (op. cit., p. 204). Non si forniranno le statistiche di ogni opera, in quanto ciò va oltre ai fini della presente ricerca. L'esempio sopra riportato mostra quanto le cifre che vengono fornite non siano da considerare assolutamente precise. Quando verranno forniti dei dati, sarà sempre tenendo a riferimento il *Journal de l'Opéra*.

del pubblico.⁵³ Da qui le scelte stilistiche impiegate dal compositore, Jean-Baptiste Moyne (o Lemoyne, 1751-1796), nel senso di una riduzione delle parti musicali al fine di non appesantire la narrazione, soprattutto nella sostituzione dei recitativi accompagnati con recitativi secchi (cioè senza accompagnamento musicale), un elemento caratterizzante del genere dell'*opéra-comique*.⁵⁴ *Les Prétendus* molto modestamente, senza guardare al panorama politico e senza suscitare scalpore né per la storia, né per la musica, mostrava più che altro l'attenzione dell'amministrazione dell'Opéra verso il pubblico e le sue esigenze, se non altro per massimizzare i profitti. Dopotutto, il rapporto con il pubblico era una delle "due anime" fondanti l'identità dell'Académie dal 1669.⁵⁵

Poco significativa in questo senso era anche l'opera *Démophon* di Vogel, rappresentata il 22 settembre 1789.⁵⁶ Trattava un soggetto ricorrente all'Académie: la profezia che costringe Demofonte figlio di Teseo e re di Tracia a sacrificare una vergine ogni anno, e le peripezie che ne conseguono per Dircea, la giovane nobile che deve essere immolata, che in realtà è sposata segretamente con Timante, figlio del re. L'intreccio si complica quando Narbal, padre di Dircea, rivela che lei è in realtà figlia di Demofonte, il che causerebbe un incesto con Timante. A risolvere la situazione interviene la dea Diana, che mostra come Timante in realtà non sia figlio di Demofonte. La storia era già stata trattata da Metastasio (1731) e molto più recentemente da Marmontel (1788) sulle musiche di un giovanissimo Luigi Cherubini (1760-1842), appena stabilitosi a Parigi. Gli articoli usciti nei giornali non si soffermavano infatti ad analizzare il libretto. Nel *Mercure de France* era evidenziato in particolare un passaggio, presente nel secondo atto e giudicato poco originale, in cui il coro di guerrieri traci si domandava quale fosse il potere che governa gli uomini, e quale fosse la sorte a cui tutti sono destinati. Questa riflessione poteva essere facilmente applicata alle vicende politiche che si stavano vivendo in quei mesi, ma l'occasione non venne colta. L'autore dell'articolo si soffermava invece a criticare la parte musicale, che a suo giudizio non era riuscita ad assecondare al meglio quelle massime filosofiche, lasciando il dramma lirico privo di passione.⁵⁷ Si soffermava poi a segnalare come

⁵³ *Journal de Paris*, mercredi 3 juin 1789, n.154, «Musique. Académie Royale de Musique», p. 697.

⁵⁴ *Mercure de France*, samedi 13 juin 1789, n.24, «Spectacles. Académie Royale de Musique», pp. 85-89. Per una riflessione su questo genere, v. Downing A. Thomas, *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647-1785*, Cambridge Un. Pr., Cambridge, 2002.

⁵⁵ Sul rapporto con la soggettività del pubblico, v. anche Joseph Harris, *Inventing the spectator. Subjectivity and the theatrical experience in early modern France*, Oxford Un. Pr., Oxford, 2014.

⁵⁶ *Démophon. Opéra lyrique en trois actes, représenté pour la première fois, par l'Académie-Royale de Musique, Le Mardi 15 Septembre 1789*, Lormel Imp., Paris, 1789. Le date dei libretti spesso non corrispondono con le date ricostruite dal *Journal de l'Opéra*. Per coerenza, ho scelto di tenere fede a quest'ultime.

⁵⁷ *Mercure de France*, samedi 3 octobre 1789, n.40, «Spectacles. Académie Royale de Musique», pp. 15-18.

la musica di Johann Vogel (morto l'anno precedente) fosse troppo complessa nella sua costruzione armonica per poter suscitare effetti piacevoli sul pubblico.⁵⁸

Similmente, l'opera *Nephté, Reine d'Égypte*, rappresentata il 15 dicembre su musiche di Le Moyne e libretto di Hoffmann,⁵⁹ mostrava qualche reticenza a sbilanciarsi a favore della situazione politica, nonostante molti fossero gli agganci possibili nella trama. Il soggetto era un riadattamento dell'opera teatrale *Camma* di Thomas Corneille (1625-1709), rappresentata la prima volta nel 1661, una storia di finzione ma dal carattere storico-mitologico che nelle mani del librettista François-Benoit Hoffmann (1760-1828) acquistava un nuovo sapore esotico. Il faraone d'Egitto Séthos veniva assassinato e la regina vedova Nephté piangeva col figlio la perdita. Pharès, fratello del re, era il principale sospettato, e la sua colpevolezza veniva confermata in segreto dal gran-sacerdote Amedès e insieme pianificavano la vendetta. Pharès, intuendo il pericolo, radunava il popolo e i guerrieri conquistandosi la loro fiducia e facendosi nominare reggente. Nephté avrebbe voluto rivelare l'intrigo, ma temeva per l'incolumità del figlio e il popolo le chiedeva con forza di acconsentire a sposarsi con Pharès. Nephté sceglieva così un tragico destino per compiere la propria vendetta, avvelenando la coppa nuziale su cui lei e Pharès avrebbero bevuto durante la cerimonia dell'imeneo. Entrambi sarebbero quindi morti, ma Nephté avrebbe avuto il tempo di vedere suo figlio elevato sul trono dal popolo.

La scelta dell'ambientazione esotica non era una novità assoluta o né dipendeva dal contesto politico. Come lo stesso librettista scriveva nel *Trait Historique* a prefazione della stampa,⁶⁰ l'Egitto era ricostruito sulla base dei resoconti dell'orientalista Paul Ernest Jablonski (1693-1757) e Cornelius de Pauw (1739-1799), oltre che da alcune fonti antiche (Erodoto e Diodoro Siculo). Inoltre, questa ambientazione era già stata suggerita da Francesco Algarotti nel suo *Saggio sopra l'opera in musica* (1755, tradotto in francese nel 1773).⁶¹ Tipico del genere della tragedia era il ragionamento sul destino e sulla sovranità, ma la presenza nella trama di patti sacri, oltre ad essere il portato dell'estetica neoclassica (si pensi al *Giuramento degli Orazi* di Jacques-Louis David del 1785) aveva effettivamente conosciuto una nuova importanza con

⁵⁸ Meno critico era invece il *Journal de Paris* al riguardo, v. mercredi 23 septembre 1789, n.266, «Académie Royale de Musique», p. 1205.

⁵⁹ *Nephté, tragédie en trois actes, représenté pour la première fois, par l'Académie-Royale de Musique, Le Mardi 15 Décembre 1789*, Prault Imp., Paris, 1790.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 9-12.

⁶¹ «Le Scene prima di ogni altra cosa nell'Opera attraggono imperiosamente gli occhi, e determinano il luogo dell'azione facendo gran parte di quello incantesimo, per cui lo spettatore viene ad esser transferito in Grecia o in Egitto, in Troia o nel Messico, nei campi Elisj, o su nell'Olimpo», Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Giambattista Pasquali, Venezia, 1755, p. 23.

le recenti vicende rivoluzionarie.⁶² Così anche la messa in scena di una sovranità contestata e di un popolo protagonista dell'azione scenica prestava sicuramente il fianco ad interpretazioni attualizzanti, le quali non comparivano, però, negli articoli di critica,⁶³ che si limitavano piuttosto all'esposizione della storia e a qualche commento estetico. Più interessanti sono invece due fatti che presero quest'opera a pretesto. Il primo riguardava una controversia scoppiata tra l'amministrazione dell'Opéra e il librettista Hoffmann. *Nephté* aveva conseguito un certo successo di pubblico e di critica: il *Journal de Paris* segnalava che alla fine della prima gli autori erano stati richiesti «con perseveranza» dal pubblico per ricevere gli onori dovuti, anche se poi si era scoperto che erano assenti. Alla trentanovesima replica, visto il sensibile calo dei ricavi,⁶⁴ l'amministrazione aveva però preferito ritirarla dalla programmazione. Per i regolamenti allora vigenti all'Opéra, uno spettacolo che fosse stato rappresentato almeno quaranta volte avrebbe automaticamente permesso all'autore una pensione di mille livres. Chiaramente, la scelta operata dall'amministrazione non piacque ad Hoffmann, e rivelava come dietro al prodotto agissero logiche commerciali prima che estetiche.⁶⁵ Quest'ultime furono al centro del secondo fatto, la pubblicazione nel 1790 di un pamphlet intitolato *De la musique et Nephté*.⁶⁶ L'anonimo autore, dopo aver esposto nella prima parte le sue riflessioni sul valore della musica, si soffermava ad analizzare nello specifico l'opera in questione, riconoscendo nella composizione di Le Moyne l'eredità dello stile di Gluck, ma concentrando l'attenzione sul valore profondo della passione che la musica di *Nephté* era capace di creare: «La musica, come la parola, è una delle facoltà che distinguono l'essere umano. Ma se questa non dipinge che le opinioni [*vues de l'esprit*], l'altra non esprime che le affezioni dell'anima. Essa è il linguaggio del sentimento [...]. Sono le grandi passioni a fare i grandi interessi». Questa «estetica dell'entusiasmo»⁶⁷ era certamente legata alla rivoluzione gluckiana, ma la Rivoluzione l'avrebbe fatta presto sua nelle feste e nelle cerimonie pubbliche, soprattutto durante il periodo del Terrore.

⁶² Tra tutti il giuramento del 20 giugno 1789, detto "della Pallacorda", in cui il Terzo Stato aveva solennemente promesso di non sciogliersi finché non avesse dato una costituzione al Regno.

⁶³ *Mercure de France*, samedi 26 décembre 1789, n.52, «Spectales. Académie Royale de Musique», pp. 154-158 ; *Journal de Paris*, mercredi 15 décembre 1789, n.350, «Académie Royale de Musique», p. 1640.

⁶⁴ V. *Journal de l'Opéra*.

⁶⁵ *Œuvres de F.-B. Hoffmann*, Lefebvre Ed., Paris, 1829-1834, t.1, pp. 3-4.

⁶⁶ An., *De la musique et de Nephté. Aux manes de l'Abbé Arnaud*, Imp. de Monsieur, Paris, 1790.

⁶⁷ Darlow, *Staging...* op. cit., p. 247.

Le due ultime opere della stagione lirica 1789-1790, *Les Pommiers et le Moulin* (20 gennaio)⁶⁸ e *Antigone* (30 aprile)⁶⁹ rimangono sulla scia delle opere rappresentate nel 1789. La prima è una *comédie-lyrique* in un atto, un intreccio amoroso dal gusto pastorale, sullo stesso tono di *Les Prétendus*, con cui condivide il compositore, il sempre prolifico Le Moyne. Anche qui lo spettacolo era definito dalla critica una bagattella dal tono leggero e dall'intreccio semplice. Il fine di "variare i piaceri del pubblico" era insomma raggiunto, anche se lo spettacolo non sarebbe stato rappresentato oltre il 1791.⁷⁰ La seconda, *Antigone*, una *tragédie-lyrique*, è l'ultima opera della stagione, già eseguita in una prova generale prima della solita pausa quaresimale. Il libretto era di Marmontel, poeta celebrato; la musica di Nicola Zingarelli (1752-1837), esponente della scuola musicale napoletana, la stessa di Piccini. Alla prima (30 aprile) l'opera ottenne un discreto successo con 3917 livres, la seconda (4 maggio) rese decisamente meno: solo 594 livres. Fu immediatamente sostituita nella programmazione successiva e mai più ripresa. La catastrofe non era preannunciata, a giudicare dall'articolo di critica del *Mercur de France*, in generale favorevole.⁷¹ Le cause andavano cercate altrove. Secondo l'*Esprit des journaux françois et étrangers* il problema stava nel soggetto e nel modo in cui si era voluto rappresentarlo, che non avevano affatto coinvolto il pubblico.⁷² Il dramma ruotava attorno al mito di Edipo, ma era incentrato sulle figure di Polinice, morto nella guerra fratricida di Tebe, e di sua sorella Antigone, la quale mossa a pietà voleva seppellirlo contro gli ordini del re di Tebe, Creonte. Da qui la critica:

La pietà filiale verso un padre che si trascina in una vita languida e crudele [Edipo], è ben diversa dalla pietà fraterna per un cadavere privato della sepoltura. Questo sentimento poteva essere molto forte tra gli antichi, ma per noi è inesistente; e ogni volta che questo argomento è stato messo in scena, ogni spettatore ha potuto dire a se stesso: «Non mi interessa se Polinice sarà sepolto o no», perché l'intero interesse si riduce a queste due domande: Polinice sarà sepolto o no?⁷³

⁶⁸ *Les Pommiers et le Moulin. Comédie Lyrique en un acte et en vers. Représentée pour la première fois, par l'Académie Royale de Musique, le vendredi 22 Janvier 1790*, Garrigan Imp. -Lib., Avignon, 1791.

⁶⁹ *Antigone, Opéra Lyrique en trois actes. Représentée pour la première fois, sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, le vendredi 30 Avril 1790*, Lormel Imp., Paris, 1790.

⁷⁰ *Gazette Nationale, ou le Moniteur universel*, vendredi 22 janvier 1790, n.22, «Académie Royale de Musique», p. 178; *Journal de Paris*, jeudi 21 janvier 1790, n.21, «Académie Royale de Musique», pp. 82-84.

⁷¹ *Mercur de France*, samedi 15 mai 1790, n.20, «Spectacles. Académie Royale de Musique», p. 111-118.

⁷² *Esprits des journaux, françois et étrangers. Par une société de gens de lettres*, t.VI, a.19, Valade Impr., Paris, 1790, pp. 305-307.

⁷³ «La *piété filiale* envers un père qui traîne une vie languissante & cruelle [Edipo], est tout autrement attachante que la *piété fraternelle* pour un cadavre privé de la sépulture. Ce dernier sentiment pouvoit être très-vif chez les

Per il *Moniteur* il compositore, Zingarelli, aveva fatto il possibile con un soggetto che non si prestava al coinvolgimento del pubblico.⁷⁴

La nuova stagione lirica del 1790-1791 si apriva con la cessione da parte di Luigi XVI dei privilegi dell'Académie Royale de Musique e proseguiva con l'aspro dibattito sulla struttura amministrativa da darle (v. parte I e II). Le opere create, nel frattempo, stentavano a farsi apprezzare: *Louis IX en Égypte* (giugno 1790),⁷⁵ *Le Portrait ou la Divinité du Sauvage* (ottobre 1790)⁷⁶ e *Cora* (febbraio 1791)⁷⁷ furono tutte tiepidamente accolte. Migliori risultati ottenne l'opera *Corisandre* (marzo 1791).⁷⁸ La musica di *Louis IX en Égypte* portava ancora una volta la firma di Le Moyne, ma ciò non bastò a decretarne il successo. Il soggetto di questa *tragédie-lyrique* era del tutto originale per l'Académie: si rappresentava Luigi IX, popolarmente conosciuto come "il Santo", nella sua prima crociata in Terra Santa (1248-1254) e lo si faceva con toni quasi agiografici, contrariamente a quanto si potrebbe supporre in un periodo in cui i rapporti tra sovrano e popolazione non brillavano di certo. L'"anno felice",⁷⁹ apertosi dopo il trasferimento della famiglia reale da Versailles a Parigi nell'ottobre 1789 nascondeva forti tensioni politico-sociali sotterranee, e nel maggio 1790 numerosi movimenti controrivoluzionari erano scoppiati nel Midi, inasprendo la polarizzazione della lotta politica e il rapporto con il clero e la religione.⁸⁰ Rappresentare dunque un'opera lirica centrata su una figura così emblematica della storia della monarchia francese poteva apparire non solo come una dichiarazione politica, ma anche come un segno dei tempi. Il *Journal de Paris* ci suggerisce, in apertura al suo articolo di critica, come la rappresentazione di sovrani francesi all'Académie fosse stato, prima di allora, un vero e proprio tabù non dichiarato.⁸¹ Il *Mercur* si spingeva addirittura più in là, legando finalmente l'opera con le circostanze politiche:

anciens: mais il est nul pour nous; & toutes les fois qu'on a mis ce sujet au théâtre, chaque spectateur a pu se dire: *Peu m'importe que Polynice soit enterré ou non; car tout l'intérêt se réduit à ces deux questions: Polynice sera-t-il inhumé ou ne le sera-t-il point ?*», corsivi originali.

⁷⁴ *Gazette Nationale, ou le Moniteur universel*, mardi 11 mai 1790, n.131, «Mélanges», p. 531.

⁷⁵ *Louis IX en Egypte, Opéra en trois actes. Représentée pour la première fois, sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, le mardi 15 Juin 1790*, Garrigan Imp. -Lib., Avignon, 1790.

⁷⁶ *Le Portrait ou la Divinité du Sauvage. Comédie lyrique en deux actes*, Lormel Imp. , Paris 1790.

⁷⁷ Per le opere di Méhul, v. Elizabeth C. Bartlet, *Étienne-Nicolas Méhul and Opera. Source and Archival Studies of Lyric Theatre during the French Revolution, Consulate and Empire*, 2 voll., Musik Ed. Galland, Weinsberg, 1999 e Alexandre Dratwicki, Etienne Jardin (a cura di), *Le Fer et les Fleurs. Étienne Nicolas Méhul (1763-1817)*, Actes sud & Palazzetto Bru Zane, Arles, 2017.

⁷⁸ V. n. precedente.

⁷⁹ Furet, Richet, *La Rivoluzione...* op. cit., t.1, pp. 111-115.

⁸⁰ Michelet, *Storia...* op. cit., t.1, pp. 312 e ss; la costituzione civile del clero sarà proclamata il 12 luglio 1790.

⁸¹ *Journal de Paris*, mercredi 16 juin 1790, n.167, «Académie Royale de Musique», pp. 671-672.

D'ora in poi il Teatro, più fedele di quanto non sia stata in passato la nostra Storia, renderà giustizia dei Tiranni e dei grandi scellerati, così come renderà puro omaggio ai buoni Re e agli uomini virtuosi e celebri. Nessuna scelta di soggetto potrebbe dimostrare meglio questa nuova libertà, se non quella di S. Luigi per un poema d'opera.⁸²

Sulla stessa linea era anche la *Chronique de Paris*, che confrontava la nuova opera alle antiche rappresentazioni liriche dell'epoca del Re Sole, individuando un progresso rispetto a quelle: «L'opera di Luigi IX [...] contrasta meravigliosamente con i prologhi del mite Quinault. Luigi XIV, così spesso vilmente adulato su questo palcoscenico, si stupirebbe del modo in cui i re vengono lodati oggi».⁸³ La teoria contrattuale del monarca e l'immagine paternalistica del sovrano nei confronti del suo popolo, tematiche presenti anche nella versione aggiornata del *Tarare* di Beaumarchais rappresentato il 4 agosto seguente, individuavano un primo e sostanziale approccio di critica politica all'interno della critica d'arte. Il soggetto dell'opera, nella lettura degli articoli del *Journal de Paris* e della *Chronique de Paris*, si prestava perfettamente all'idealizzazione del "buon re" e quindi del buon governo, in contrapposizione implicita alla figura del tiranno e del malgoverno, elementi che coloravano l'immaginario dell'Ancien Régime. Ovviamente, i giornali avversi all'autorità monarchica criticarono aspramente l'opera. Ne *Les Révolutions de Paris*⁸⁴ si insinuava l'idea che la messa in scena di *Louis IX en Égypte* fosse stata fortemente voluta dalla Maison du Roi:

Questo è il poema più assurdo che sia mai stato rappresentato in un teatro in cui il dispotismo dell'assurdità regna da lungo tempo. Il fine morale del pezzo è adulare Luigi XVI, ed eccitare in suo favore l'infatuazione e l'adorazione che ritardano il progresso della libertà. Lo sfortunato decreto dei 25 milioni,⁸⁵ che è contemporaneo a quest'opera, ha così fortemente danneggiato l'opinione dei committenti, che alla terza rappresentazione [l'amministrazione dell'Opéra] ha dovuto programmarla la domenica, e la sala fu quasi vuota.⁸⁶

⁸² «Désormais le Théâtre, plus fidèle que ne l'étoit autrefois notre Histoire, fera justice des Tyrans & des grand scélérats, comme il rendra un pur hommage aux bons Rois & aux hommes vertueux & célèbres. Aucun choix de sujet ne pouvoit mieux prouver cette liberté nouvelle, que celui de S. Louis pour un Poëme d'Opéra». *Mercur de France*, samedi 26 juin 1790, n.20, «Spectacles. Académie Royale de Musique», p. 153-160.

⁸³ *Chronique de Paris*, jeudi 17 juin 1790, n.168, pp. 671-672.

⁸⁴ *Les Révolutions de Paris, dédiées à la Nation*, Proudhomme Ed., a.1790, n.50, «Spectacles», pp. 640-644.

⁸⁵ Si riferiva al decreto reale del 9 giugno 1790, v. oltre.

⁸⁶ «[...] c'est est le poeme le plus absurde qui ait été joué sur un théâtre où le despotisme de l'absurdité est établi depuis très-long-temps. Le but moral de la pièce est d'aduler Louis XVI, et d'exciter en sa faveur l'engouement et l'ADORATION qui peuvent retarder les progrès de l'esprit de liberté. Le malheureux décret des 25 millions, qui est

L'autore dell'articolo, citando il decreto del 9 giugno 1790 in cui il Re aveva ridotto di poco le spese della sua Maison, da 31 a 25 milioni appunto, riportava alla mente del lettore lo scandalo suscitato solo un mese prima con la pubblicazione del *Livre rouge*, un registro in cui erano annotate tutte le spese non pubbliche della monarchia. Sebbene non ci siano abbastanza elementi per sostenere l'accusa de *Les Révolutions de Paris*, l'Opéra appare dal 1790 sempre più sotto osservazione da parte di un'opinione pubblica politicizzata.

Non mi soffermo sulla successiva opera, *Le Portrait ou la Divinité du sauvage* (ottobre 1790), dall'esito totalmente fallimentare. Questa *comédie-lyrique* in due atti e dal sapore esotico (il protagonista era un "selvaggio" amerindo portato in Francia) fu criticata per il soggetto troppo esiguo rispetto alla lunghezza del dramma, e a nulla valse la riduzione ad un atto compiuta qualche mese dopo, a dicembre. La *Correspondence littéraire* avrebbe bollato rudemente il libretto come una «opera ridicola» e «un fascio di reminiscenze e trivialità», riservando qualche commento positivo solo alla parte musicale.⁸⁷

L'opera seria *Cora*, rappresentata nel febbraio 1791 e anch'essa conclusasi con un sostanziale insuccesso, offre qualche elemento in più al nostro discorso. Le musiche furono scritte da Étienne Nicolas Méhul (1763-1817), il più giovane rappresentante di spicco della scuola gluckista. Per questo autore, che avrebbe rivestito un ruolo fondamentale nel panorama musicale parigino durante la Rivoluzione, il Consolato e l'Impero, l'opera *Cora* segnalava il suo "battesimo del fuoco" all'Académie. Aveva infatti fino ad allora realizzato solo un'altra sua opera, *Euphrosine, ou le Tyran Corrigé*, messa in scena però alla Comédie-Italienne pochi mesi prima, nel settembre 1790. Il 15 febbraio *Cora* fu messa in scena, ma nonostante la lunga gestazione già accennata in precedenza, l'esito non fu quello sperato. La critica del *Journal de Paris* individuava una certa debolezza nel libretto, mentre elogiava il giovane Méhul da un lato e gli effetti scenici dall'altro.⁸⁸ Lapidario il giudizio del *Mercure de France*: «Non entreremo in alcun dettaglio, a meno che essa non sia rilevata dall'opinione pubblica».⁸⁹

La commedia *Corisandre*, rappresentata l'8 marzo 1791, ebbe un successo migliore rispetto alle novità precedenti della stagione lirica. Basata sul poema satirico *La Pucelle d'Orléans* di Voltaire, «il più felice che sia stato fatto in Francia» a detta del *Mercure de France*.

contemporain de cet opéra, a si fort nui aux vues des *ordonnateurs*, qu'à la troisième représentation, on a été forcé de le donner le dimanche, et la salle étoit presque vide», maiuscolo e corsivo originali.

⁸⁷ Grimm, *Correspondance...* op. cit., t.15, pp. 205-206.

⁸⁸ Fu rappresentato un vulcano in eruzione. *Journal de Paris*, mercredi 16 février 1791, n.47, «Académie Royale de Musique», p. 192.

⁸⁹ *Mercure de France*, samedi 26 février 1791, n.9, «Spectacles», p. 149.

⁹⁰ La storia narrava di una giovane ragazza, Corisandre, chiamata «belle Idiote» o con epiteti simili, capace di far perdere la testa ai nobili di Francia e Inghilterra. Il *Mercur*e riportava in particolare alcuni versi in cui si dichiarava bene come questo incantesimo ricadesse solamente sui Re, sul clero e sulla nobiltà, ma non sul popolo: «L'Amore ha voluto che ogni Re, Cavaliere, / Uomo di Chiesa e giovane Scapolo, / Non appena posava lo sguardo sulla bella Idiota, / Perdesse i sensi per unirsi a lei; / Ma i Valletti, il Popolo, specie vile, / Era esente da questa bizzarra legge. / Bisognava esser Nobili, o Preti, o Re, / per esser folli».⁹¹ Le follie amoroze, mai volgari, suscitarono le risate del pubblico, che in quel momento poteva apprezzare pure la messa in ridicolo dei nobili e del clero. La Francia era infatti in quel momento ancora dentro al dibattito sulla religione e il clero, spaccatosi dopo la proclamazione della Costituzione civile del luglio 1790. Ancora non si sapeva quale sarebbe stata la risposta del pontefice, Pio VI, che sarebbe arrivata pochi giorni dopo, il 10 marzo, con la breve *Quod aliquantum* che condannava fermamente sia la Costituzione civile che la Dichiarazione dei diritti dell'uomo, provocando un autentico scisma all'interno della Chiesa di Francia.⁹² La satira doveva dunque avere tanto più effetto ora che non quando Voltaire l'aveva pubblicata nel 1762. Il carattere licenzioso e sessista dello scritto aveva infatti provocato scandalo e aveva comportato la sua immediata messa al bando.

La prima novità lirica della stagione 1791-1792 fu l'opera *Castor et Pollux* di Joseph Candeille (1744-1827), rappresentata il 14 giugno 1791. Revisione musicale dell'omonima *tragédie-lyrique* di Rameau,⁹³ fu accolta alla prima con molto favore, nonostante il pubblico fosse stato descritto inizialmente come «un po' freddo».⁹⁴ Eppure, il compositore fu chiamato sul palcoscenico alla fine dello spettacolo, come d'abitudine, per essere applaudito con calore. Il lungo articolo di critica dedicatagli del *Mercur*e de France si discostava da tutti gli altri giornali per la qualità della riflessione. L'autore attaccava duramente l'autorità dei modelli musicali tradizionali (in questo caso Rameau) definendone la sottomissione stilistica come un pregiudizio da sradicare, alla stregua delle idee che la Rivoluzione aveva già cominciato ad abbattere nella politica e nella religione. «Né i grandi nomi, né i grandi luoghi, né le grandi

⁹⁰ *Mercur*e de France, samedi 19 mars 1791, n.12, «Spectacles», p. 111-112.

⁹¹ «L'Amour voulut que tout Roi, Chevalier, / Homme d'Eglise, & jeune Bachelier, / Dès qu'il verrait la belle imbécille, / Perdit le sens à se faire lier ; / Mais les Valets, le Peuple, espece vile, / Etaient exempts de cette bizarre loi. / Il fallait être ou Noble, ou Prêtre, ou Roi, / Pour être fou». Corsivo originale.

⁹² Lefebvre, *La Rivoluzione...* op. cit., pp. 199-205.

⁹³ Un'analisi comparativa tra le varie versioni è stata compiuta da Elena Tonolo in *Castor et Pollux da Rameau a Candeille. Analisi di una lunga durata (1737-1817) nel repertorio della tragédie lyrique*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari, Venezia, 1994.

⁹⁴ *Mercur*e universel, mercredi 15 juin 1791, n.107, «Spectacles. Académie Royale de Musique», p. 239.

reputazioni ci impongono nulla», scriveva il giornalista, che si domandava il perché allora nelle arti e nella musica ancora non si era usciti da quei pregiudizi. La situazione era del tutto incomprensibile considerando il fatto che la musica, essendo tra le arti quella con meno basi nella Natura e la più soggetta ai capricci della moda, avrebbe dovuto manifestare subito il superamento che ci si attendeva. Invece, persisteva ancora un «rispetto superstizioso per le antiche produzioni».

Perché dovremmo ancora ammirare ciò che non possiamo più ascoltare senza una noia mortale? Perché, quando il vecchio stile musicale è stato riconosciuto come cattivo e ha subito una completa riforma, si è conservata una stima religiosa per alcune opere scritte in questo stile non provato?⁹⁵

La retorica è tutta incentrata sulla necessità di sottrarsi ai vecchi modelli estetici, visti come oppressivi della rigenerazione rivoluzionaria. Rameau in questo caso assurgeva a simbolo di un'epoca che i rivoluzionari dovevano superare ideologicamente a tutti i costi e in tutti i campi. La “venerazione religiosa” per i vecchi e superati compositori dell’Ancien Régime non poteva più sussistere, tanto più in quanto la rivoluzione gluckiana aveva essa stessa reso obsolete le opere precedenti. Il punto è fondamentale: Gluck, benché sulla scena parigina dal 1774, era accostato implicitamente al senso di rigenerazione che la Rivoluzione aveva ideologicamente assunto. La rivoluzione gluckiana aveva svolto quel ruolo nella musica che quindici anni più tardi avrebbe avuto la Rivoluzione nella sfera politica e sociale, sebbene Gluck e la sua riforma non avessero avuto nulla a che vedere con gli ideali manifestatisi nell’89. Eppure, contrariamente all’interpretazione del *Mercur*, questo compositore apparteneva al repertorio tradizionale tanto quanto Rameau, e vi era entrato con gli stessi meccanismi che avevano portato Rameau al successo. L’articolista scriveva nella critica che Candeille, l’autore del rifacimento del *Castor et Pollux*, aveva dovuto preventivamente scusarsi col pubblico tramite una lettera ai giornali in cui denunciava la temerarietà dell’impresa, e il fatto che gli fosse stata imposta la conservazione di alcuni brani originali di Rameau:⁹⁶ prevenzione ingiustificata, perché lo spettacolo era stato comunque un successo molto apprezzato dal

⁹⁵ «Pourquoi faut-il admirer encore ce qu'on ne pourrait plus entendre sans un mortel ennui? Pourquoi, lorsque l'ancien style musical est reconnu mauvais, & a subi une réforme complete, a-t-on conservé une estime religieuse pour quelques Ouvrages écrits dans ce style improuvé?».

⁹⁶ L’articolo usa il “si” impersonale, senza specificare chi gli avrebbe imposto questa decisione: «Mais bientôt lui-même s'est effrayé de son audace. Il a cru devoir, par une lettre modeste publiée dans les Journaux, s'excuser auprès du Public de sa témérité. On a encore augmenté ses terreurs ; on lui a prescrit les morceaux consacrés qu'il fallait conserver, tout en lui faisant craindre que les siens ne pussent soutenir un rapprochement si redoutable», *Ivi*, p. 144.

pubblico. L'accusa era piuttosto contro gli «antichi zelatori» che sminuivano il lavoro compiuto da Candeille attribuendone l'esito positivo al solo Rameau: «Che pregiudizio ridicolo! [...] Quanto è dannoso al progresso delle Arti e quanto esso prova che la Musica è ancora estranea ai Francesi!». In un altro punto chiariva che la sua critica a Rameau non verteva sulla sua musica in quanto tale, ma solo sull'idea che l'antico compositore dovesse per forza rimanere nel repertorio dell'Opéra. Molti balletti conservati da Candeille venivano infatti risparmiati dai commenti più duri proprio perché la loro bellezza superavano i gusti dell'epoca e dell'uomo che le aveva concepite.⁹⁷ Non era una contraddizione per l'autore, e per dimostrarlo si gettava in una profonda riflessione sulla musica in cui riconosceva il valore dell'atemporalità alle melodie capaci di suscitare un'emozione fisica capace di agire in tutti i popoli e in tutti i tempi:

La musica è composta da due parti distinte, l'armonia e la melodia. L'armonia ha la sua base nella Natura, poiché è il prodotto di tutti i corpi sonori; è anche invariabile: i suoi processi sono gli stessi in tutti i luoghi e in tutti i tempi. Ma l'armonia della Natura offre solo accordi isolati e slegati tra loro; è la melodia a darle una sequenza e a renderla sensata per noi. Questa vaga melodia, che invano vorremmo assimilare al canto degli uccelli, in realtà non ha alcun modello in Natura; è interamente soggetta al capriccio. Se applicato alle parole, non esprime nulla, perché non esiste una frase musicale che, da sola, abbia un'espressione determinata. Se agisce sui nostri organi, scuotendo certe fibre, queste fibre saranno scosse anche da qualsiasi sequenza di suoni, da qualsiasi forma di melodia vogliate inventare. Ma se si unisce la forza del ritmo a questa sequenza di suoni che ho cominciato a supporre vaga; se, con ritorni periodici, si arriva a scuotere le stesse fibre in tempi uguali, è allora che la Musica ha un vero potere sugli uomini; li muove, li trascina e può eccitare le passioni in loro. Non è la cosiddetta espressione musicale a produrre questo effetto, non lasciatevi ingannare, perché avverrà senza l'aiuto delle parole. È una certa emozione puramente fisica che vi elettrizza nonostante voi stessi e indipendentemente da ogni riflessione. Questa è la natura delle melodie da ballo, ed è per questo che quelle ben fatte, cioè quelle in cui il ritmo è molto sensibile e felicemente impiegato, sono al riparo dai capricci della moda, e agiscono ugualmente su tutti i popoli e in tutti i tempi. Gli italiani e tutti gli stranieri, che la più bella delle nostre vecchie canzoni farebbe ridere di compassione, fanno un uso frequente delle nostre melodie da ballo. Non possiamo più ascoltare le canzoni antiche, i canti dei popoli

⁹⁷ *Ivi*, p. 145.

barbari non ci piacerebbero; ma ci sono alcune melodie di danza antiche o barbare che ci farebbero un grande effetto.⁹⁸

Dunque, bene che esistessero melodie che superavano qualsiasi moda e qualsiasi capriccio, ma il punto era superare l'idea dell'autorità intoccabile e perfetta. L'articolo rivelava anche come gli amatori dell'Opéra fossero divisi tra quelli che erano legati ai vecchi modelli, gli «antichi zelatori», e quelli che invece volevano il cambiamento, come l'autore dell'articolo. Sei giorni dopo la rappresentazione del *Castor et Pollux*, nella notte tra il 20 e il 21 giugno, Luigi XVI e la famiglia reale avrebbero tentato la fuga dalla Francia ma, scoperti a Varennes, sarebbero stati ricondotti a Parigi. Il clima si fece estremamente teso tra le fazioni dell'Assemblea Nazionale. Eppure, quando Luigi XVI si presentò per la prima volta dall'inizio del suo regno all'Opéra per assistere alla diciannovesima replica del *Castor et Pollux*, il 20 settembre, la folla lo avrebbe accolto entusiasticamente, in mezzo agli applausi generali e alle grida di «Vive le Roi! Vive la Reine!».⁹⁹ La radicalizzazione della lotta politica e il confronto ideologico non erano ancora tali da rendere veramente necessaria una profonda riforma sui contenuti degli spettacoli all'Opéra. *L'Esprit des journaux* all'articolo di critica di una delle ultime opere della stagione 1791-1792, *l'Œdipe à Thèbes* (30 dicembre 1791), richiamava in apertura una riflessione di Voltaire in cui il *philosophe* dichiarava che le migliori opere erano quelle che meno

⁹⁸ « La Musique est composée de deux parties distinctes, l'harmonie & la mélodie. L'harmonie a sa base dans la Nature, car elle est le produit de tout corps sonore; aussi est-elle invariable: ses procédés sont les mêmes dans tous les lieux & dans tous les temps. Mais l'harmonie de la Nature n'offre que des accords isolés & sans liaison; c'est la mélodie qui lui donne une suite & nous la rend sensible. Cette mélodie vague & qu'on voudrait en vain assimiler au chant des oiseaux, n'a véritablement dans la Nature aucun modele; elle est entièrement soumise au caprice. Appliquée aux paroles, elle n'exprime rien, car il n'y a aucune phrase de musique qui, par elle-même, ait une expression déterminée. Si elle agit sur nos organes, en ébranlant certain fibres, ces fibres seront également ébranlées par quelque suite de sons, par quelque forme de mélodie qu'il vous plaise d'inventer. Mais si vous joignez la force du rythme à cette suite de sons que j'ai commencé par supposer vagues; si, par des retours périodiques, vous venez à ébranler les mêmes fibres à des temps égaux, c'est alors que la Musique a sur les hommes une véritable puissance; elle les émeut, les entraîne, & peut exciter en eux les passions. Ce n'est pas la prétendue expression musicale qui produira cet effet, ne vous y trompez pas, car il aura lieu sans le secours des paroles. C'est une certaine commotion purement physique qui vous électrise malgré vous & indépendamment de toute réflexion. Tel est le propre des airs de danse, & voilà pourquoi ceux qui sont bien faits, c'est -à-dire , ceux où le rythme est très-sensible & heureusement employé, sont à l'abri des caprices de la mode, & agissent également sur tous les Peuples & dans tous les temps. Les Italiens & tous les étrangers que le plus beau de nos anciens airs de chant ferait rire de pitié, font un fréquent usage de nos airs de danse. Nous ne pouvons plus entendre les chansons antiques , les chansons des Peuples barbares ne nous plairaient pas; mais il y a tels airs de danse anciens ou barbares qui produiraient sur nous un grand effet.»

⁹⁹ La cronaca di questo fatto si può leggere in un articolo dedicato: *Journal de Paris*, mercredi 21 septembre 1791, n.264, pp. 1077-1078.

si allontanavano dalle regole drammatiche,¹⁰⁰ ma sembra che la massima valesse anche per il contenuto e l'estetica, a giudicare dalle produzioni dal 1789 al 1791.

3. *L'offerta alla libertà*

Con la fuga del re e della famiglia reale a Varennes nella notte tra il 20 e il 21 giugno 1791 il clima politico si avvelenò sempre più. La nuova Assemblea Legislativa, inaugurata ad ottobre dopo la promulgazione della Costituzione nel settembre 1791, era sempre più in balia delle lotte tra le diverse correnti politiche al suo interno.¹⁰¹ Brissot, giornalista e leader dei deputati girondini, incitava alla guerra contro le potenze estere che ospitavano gli emigrati; Robespierre, leader dei giacobini, gli si opponeva strenuamente. Luigi XVI poneva il veto a numerose misure dell'Assemblea bloccando il processo politico, mentre guardava di buon occhio al conflitto armato come ancora di salvezza da una situazione sempre più pericolosa per lui. Il 25 marzo l'Assemblea inviava un ultimatum all'Imperatore austriaco Francesco II, appena succeduto al padre Leopoldo II, fratello di Maria Antonietta, morto il 1° marzo. Non ricevendo risposta, il 20 aprile l'Assemblea dichiarava guerra "al re di Boemia e di Ungheria", dato che Francesco II non aveva ancora fatto in tempo ad essere incoronato ufficialmente. Cinque giorni dopo, a Strasburgo, il poeta e musicista Claude Joseph Rouget de Lisle (1760-1836) componeva nell'arco di una notte in casa del sindaco Dietrich presso cui era ospitato il *Canto di guerra per l'Armata del Reno*. A fine giugno, a Marsiglia, un giacobino di Montpellier intonava il componimento di De Lisle ad un banchetto, subito seguito dai commensali. I volontari di Marsiglia, arruolati dall'Assemblea insieme ad altri "federati" del regno per svolgere funzioni di

¹⁰⁰«L'opéra est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux & les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaires les fautes les plus ridicules; où il faut chanter des *ariettes* dans la destruction d'une ville, & danser autour d'un tombeau; où l'on voit *le palais de Pluton* & celui *du soleil*, des dieux, des démons, des magiciens, des prestiges, des monstres, des palais formés & détruits en un clin d'œil. On tolere ces extravagances, on les aime même, parce qu'on est là dans le pays des fées; & pourvu qu'il y ait du spectacle, de belles danses, une belle musique, quelques scenes intéressantes, on est content. Il seroit aussi -ridicule d'exiger, dans *Alceste*, l'unité d'action, de lieu & de tems, que de vouloir introduire des danses & des démons dans *Cinna* ou dans *Rodogune*». Cette définition de l'opéra, que fait Voltaire dans sa dispute avec la Motte, sur les regles dramatiques, sembleroit devoir exclure toute sévérité à l'égard de ce brillant spectacle. «Cependant, ajoute-t-il plus bas, quoique les opéras soient dispensés de ces trois regles, les meilleurs sont encore ceux où elles se trouvent le moins violées : on les retrouve même, *si je ne me trompe*, dans plusieurs, tant elles sont nécessaires & naturelles, & tant elles doivent intéresser le spectateur», *Esprits des journaux, françois et étrangers, Par une société de gens de lettres*, t.III, a.21, Valade Impr., Paris, 1792, «Spectacles. Paris. Académie Royale de Musique», pp. 309-312.

¹⁰¹ Gli umori politici trovano riflesso nel rapido cambio di titolatura ufficiale dell'Académie Royale de Musique: il 22 giugno l'ordine della municipalità è di chiamarla "Opéra", il 27 "Académie de Musique", il 16 settembre torna ad essere "Académie Royale de Musique". Cfr. Opéra-Archives, 18-46 (18).

ordine pubblico nella capitale mentre l'esercito era alla frontiera, portarono il canto a Parigi, e da allora l'inno è conosciuto come *La Marsigliese*.

L'opera lirica dallo scoppio della guerra e soprattutto dalla proclamazione della Repubblica nel 1792 è indissolubilmente legata ai canti popolari e agli inni dal sapore nazionale che vengono intonati durante tutte festività e le celebrazioni pubbliche. Questo fatto è legato alla potenza comunicativa insita nella canzone popolare all'interno di una società in maggioranza analfabeta.¹⁰² Si può dire con una certa sicurezza che tutti i compositori e i musicisti rimasti in Francia, per adesione o convenienza, si confrontarono con l'immissione nel repertorio nazionale di queste nuove melodie, alle prime note delle quali subito sarebbero venute alla mente degli ascoltatori un insieme di idee e di valori specifici. Claude Balbastre (1724-1799), allievo del fratello di Rameau e a sua volta maestro di Maria Antonietta, suonava sull'organo di Notre Dame di cui era titolare le sue variazioni sulle arie rivoluzionarie; Gossec si convertì profondamente agli ideali rivoluzionari, e inserì nelle sue opere le melodie più conosciute, come si vedrà più oltre; Méhul, sulle parole del celebre Chénier, compose il *Chant du départ* nel 1794, che assurse ad inno nazionale durante l'impero napoleonico. La contaminazione è anche inversa: da un coro del primo atto de *Le Caravan du Caire* di Grétry del 1783 fu estratto il canto *La victoire est à nous*, che diverrà inno di guerra dell'esercito francese. *Veillons au salut de l'Empire* è invece tratta dall'aria *Vous qui d'amoureuse aventure* dall'*opéra-comique Renaud d'Ast* di Dalayrac (1787). Il canto *Ah! Ça ira*, apparso nel 1790, si basa sulla musica di una controdanza precedente, conosciuta come *Carillon National*, scritta dal violoncellista Jean-Antoine Bécourt (1760-1794) che l'aveva composta durante la sua attività al Théâtre Beaujolais (aperto dal 1784 al 1790). *La Carmagnole*, invece, ebbe probabilmente origine dalle danze originate dalla città di Carmagnola in Piemonte. La pratica di sostituire testi lirici a musiche preesistenti, o di crearne appositamente, non era una novità, ma stava alla base del genere del *vaudeville*, molto in voga in Francia nel XVIII secolo, tanto che uno dei teatri di Parigi, il Théâtre des Vaudevilles, era appositamente dedicato a questo genere. Questa pratica non sarà nemmeno esclusiva dei rivoluzionari: il canto *Vive Henri IV*, inno della monarchia durante la Restaurazione, era basato su un precedente canto cinquecentesco, riportato in auge nel Settecento dopo essere stato inserito e riarrangiato nella commedia in tre atti *La Partie de Chasse de Henri IV*, rappresentata alla Comédie-Française nel 1774. A cambiare con la

¹⁰² Cfr. Mona Ozouf, *La Fête Révolutionnaire et le renouvellement de l'imaginaire collectif*, in «Annales historiques de la Révolution française», juillet-septembre 1975, a.47, n.221, pp. 385-405. Sulla canzone come mezzo di comunicazione nel Settecento, v. Robert Darnton, *L'età dell'informazione. Una guida non convenzionale al Settecento*, Adelphi, 2007, pp. 69-91.

Rivoluzione è semmai l'immissione sempre più consistente di melodie nel repertorio nazionale e l'osmosi crescente tra musica colta e musica popolare. Questo cambiamento fu riconosciuto dai compositori dell'epoca. Si veda ad esempio il commento di Grétry contenuto nelle sue *Mémoires*:

La musica francese oggi [1792] ha cominciato a prendere uno slancio terribile: lo si vede attraverso i lampi d'armonia che alcuni giovani artisti, già famosi, hanno scatenato nelle loro composizioni; si vede, voglio dire, che l'aria *des Marseillais*, composta da un dilettante che ha solo gusto e ignora gli accordi, l'aria *Ça ira*, la *Carmagnole*, che ci arriva dal porto di Marsiglia, hanno sopportato il peso musicale della nostra rivoluzione; perché? Perché queste melodie sono canzoni, e senza canzoni non c'è musica che possa essere conservata; e ogni musica che non viene conservata è, come ho detto altrove, nient'altro che un enigma inspiegabile.¹⁰³

Così, il 10 agosto 1792, mentre le milizie della Comune insurrezionale assaltavano il palazzo delle Tuileries la *Marsigliese* risuonava per le strade e le piazze, e il re, rifugiatosi all'Assemblea Legislativa, veniva deposto. Poco più di un mese dopo, a Valmy, i canti della rivoluzione incoraggiavano l'esercito rivoluzionario di fronte alle truppe prussiane del duca di Brunswick. Alla vittoria sul campo di battaglia seguì la proclamazione della Repubblica, il 22 settembre 1792. Il 1° ottobre, fu organizzato un nuovo spettacolo lirico all'Opéra, l'*Hymne à la Liberté*, anche conosciuto come *l'Offrande à la Liberté*.¹⁰⁴ L'aneddoto all'origine di questo spettacolo, incerto ma plausibile, vuole che il 21 settembre, il giorno dell'insediamento della nuova Convenzione Nazionale sostitutiva della precedente Assemblea Legislativa, numerosi artisti dell'Opéra e dell'École de Musique si fossero riuniti per presentare una petizione in nome della loro categoria. Tra di loro c'erano i cantanti Laïs e Chéron, il ballerino Gardel e i compositori Gossec e Méhul. La compagnia aveva poi cenato in un ristorante collocato vicino al cancello d'entrata del Bois de Boulogne, a Porte-Maillot. Qui, i cantanti Laïs e Chéron, probabilmente allietati dalle bevande, iniziarono ad un certo punto a cantare a piena voce arie

¹⁰³ «La musique française, de nos jours [1792], vient de prendre un élan terrible: l'on voit cependant qu'à travers le foudres d'harmonie, que quelques jeunes artistes, déjà célèbres, ont fait éclater dans leurs compositions; on voit, dis-je, que l'air *des Marseillais*, composé par un amateur qui n'a que du goût, et qui ignore les accords, l'air *Ça ira*, la *Carmagnole*, qui nous vient du port de Marseille, ont fait les frais musicaux de notre révolution; pourquoi? Parce que ces airs sont du chant, et que, sans chant, point de musique qu'on retienne; et que toute musique qu'on ne retient pas n'est, comme je l'ai dit ailleurs, qu'une énigme non expliquée». André-Modeste Grétry, *Mémoires, ou Essais sur la musique*, Warlen Lib.-Imp., Liepzig-Livorno, 1829, t.3, p. 14. Corsivi originali.

¹⁰⁴ Secondo il *Journal de l'Opéra* la rappresentazione avvenne domenica 30 settembre (a.1792, p. 41), ma l'evento è annunciato sul *Moniteur Universel* di lunedì 1 ottobre (v. oltre).

patriottiche. Numerosi passanti si radunarono all'esterno, dato che le finestre erano aperte, e la folla così assembrata insisté perché i due uscissero dal locale per intonare la Marsigliese. I cantanti uscirono ben volentieri, salirono su una botte ciascuno, e cantarono l'inno, con grande coinvolgimento dei presenti, che si levarono spontaneamente i capelli, inginocchiandosi addirittura. Alla vista di quanto stava accadendo, Gardel si sarebbe rivolto a Gossec dicendogli: «In questa scena c'è da ricavarci qualcosa per l'Opéra», al che il compositore gli avrebbe risposto con cortesia che era pienamente a sua disposizione e che non avrebbe dovuto far altro che assicurarsi di mettere il brano in programma, e in pochi giorni tutto fu pronto.¹⁰⁵

Dunque Gossec fu il compositore autore dello spettacolo. Uomo di fervente fede rivoluzionaria e celebrato artista, l'impegno civico che aveva dimostrato fin dal 1789 lo rendeva il candidato ideale per poter operare un cambiamento anche all'Opéra. Direttore dell'École de Musique, Gossec aveva collaborato con l'ufficiale Bernard Sarrette (1765-1858), direttore della banda militare della guardia nazionale, per la realizzazione musicale delle manifestazioni e delle cerimonie pubbliche, la prima delle quali era stata una *Missa pro defunctis* eseguita per i caduti della Bastiglia, il 6 agosto 1789. Ma Gossec era anche stato il compositore incaricato della musica per la solenne traslazione del corpo di Voltaire al Panthéon l'11 luglio 1791: una delle prime fermate del percorso organizzato all'interno della capitale fu proprio di fronte all'Opéra sul Boulevard Saint-Martin, dove gli artisti avevano intonato i primi canti in programma.

L'*Offrande à la liberté* raccoglieva dunque queste novità musicali, congiungendo le arie *Veillons au salut de l'Empire* a *La Marsellaise* con dei brevi recitativi inframezzo.¹⁰⁶ Non si trattava propriamente di un'opera lirica come si erano conosciute fino ad allora, viste le dimensioni estremamente ridotte, piuttosto di una "scena" patriottica, della durata di pochi minuti.¹⁰⁷ Sebbene la partitura comprendesse cinque cantanti solisti, l'unico protagonista era la voce di basso, un anonimo *citoyen* che conduceva la narrazione durante i recitativi. Il testo delle parti originali manteneva il tono e il contenuto degli inni rivoluzionari. La struttura era scandita in sei *couplets* (strofe diverse su una stessa base musicale), le prime tre sulla musica di *Veillons au salut de l'Empire*, le ultime tre su quella della *Marsellaise*. In generale, lo spettacolo

¹⁰⁵ L'aneddoto è ricostruito da Claude Role (*Gossec... op. cit.*, pp. 179-180) attingendo da una memoria pubblicata da Constant Pierre (*Musique des fetes et ceremonies de la Révolution française*, Imp. Nat., Paris, 1899).

¹⁰⁶ Opéra-Archives, A-344. Le uniche parti originali sono i frammenti dello spartito del coro del direttore Méon (A-344a), in quanto la partitura autografa è andata perduta per ammissione dello stesso Gossec durante la tournée organizzata in Belgio tra dicembre 1792 e gennaio 1793. Se ne sono conservate copie che ci hanno permesso ugualmente una restituzione completa dell'opera.

¹⁰⁷ Le moderne restituzioni si attestano sui 10-15 minuti circa.

propugnava un'idea di sacralità attorno alle parole-chiave dei discorsi rivoluzionari, come "patria" e "libertà". Questo carattere era programmatico: il sesto *couplet*, *Amour sacré de la Patrie*, era definito sulla partitura "coro religioso" ed era introdotto da una "danza religiosa". Sappiamo dalle indicazioni della copia conservata presso la Bibliothèque-Musée de l'Opéra che mentre veniva eseguito questo finale, dal tono più intimo e commosso rispetto a tutto il resto, gli spettatori avrebbero visto dei bambini vestiti di bianco, di ambo i sessi e chiamati "gli adoratori della libertà", portare dei profumi da bruciare attorno ad una statua raffigurante la libertà.¹⁰⁸ Il *Moniteur* in effetti pubblicizzò lo spettacolo come «scena religiosa sulla canzone dei Marsigliesi».¹⁰⁹ Per il pubblico fu un successo, e lo spettacolo continuerà ad essere inscenato fino al 1799, di gran lunga il più rappresentato tra tutti gli spettacoli dal contenuto propriamente rivoluzionario.¹¹⁰ Possiamo credere che la sua longevità fosse giustificata da diverse qualità che il componimento possedeva: innanzitutto il carattere patriottico e nazional-popolare che piaceva sia al pubblico rivoluzionario che alle fazioni politiche, in quanto parlava di valori universali e non legati a specifiche correnti politiche. Inoltre, la corta lunghezza del componimento e il numero ristretto di musicisti richiesti permetteva bassi costi di produzione. La presenza di poche parti originali e molto semplici nella tessitura melodica rendeva veloce anche lo studio della parte e la sua preparazione da parte degli artisti. Insomma, tutte qualità che rendevano questo prodotto assolutamente interessante sia per l'amministrazione dell'Opéra, sia per l'autorità politica ora giacobina, ora termidoriana, sia per il pubblico, sia per i *sujets*.

Alla contaminazione tra la sfera artistica e quella politica è legata l'organizzazione di una tournée nel Belgio nel dicembre 1792 da parte di un certo numero di artisti, guidati da Gossec, con fini propagandistici.¹¹¹ Il Belgio era stato invaso a fine ottobre 1792, mentre il 19 novembre la Convenzione dichiarava aiuto e amicizia a tutti i popoli che avessero voluto riottenere la libertà. La musica, fino ad allora strumento d'educazione nazionale, divenne allora anche arma

¹⁰⁸ «Les adoreurs de la liberté, des enfans de deux sexes vetui de blanc apportent des parfums pour bruler autour de la statue de la liberté pendant le couplet suivant». *Ivi*, p. 50.

¹⁰⁹ *Gazette Nationale, ou le Moniteur universel*, lunedì 1er octobre 1792, n.275, «Spectacles», p. 1168.

¹¹⁰ Secondo Tissier (*Les Spectacles...* op. cit., p. 58) le repliche furono 103 distribuite tra il 1792 e il 1795. Secondo il *Journal de l'Opéra* furono invece 120 al 1795, 150 al 1799. Per confronto, il secondo spettacolo dalle allusioni rivoluzionarie e con maggiori repliche fu *Miltiade à Marathon* con 56 (Tissier, p. 59) o 54 (*Journal de l'Opéra*) rappresentazioni al 1795, 67 al 1799. Tutti gli altri nuovi spettacoli ebbero un minor numero di repliche.

¹¹¹ Role, *François-Joseph Gossec...* op. cit., p. 181.

esterna, non propaganda dichiarata ma “spontanea”, modello esportabile e quindi da esportare, similmente a quanto accadeva parallelamente con il teatro.¹¹²

Il compositore, instancabile, lavorava nel frattempo alla sua prossima opera, *Le Triomphe de la République ou le Camp de Grand-Pré*, messa in scena presso la sala della Porte Saint-Martin il 27 gennaio 1793. Le parole erano dell’acclamato poeta e drammaturgo Marie-Joseph Blaise de Chénier (1764-1811), deputato alla Convenzione e di idee radicali. I balletti erano come al solito di Gardel. Le dimensioni di questo componimento erano di molto maggiori rispetto a quelle dell’*Offrande à la liberté*, ma si trattava pur sempre di un *divertissement lyrique*, come riporta il frontespizio alla prima edizione.¹¹³ Lo spettacolo inscenava un quadro patriottico presso il passo Grand-Pré, nell’Argonne, dove si era accampato l’esercito francese prima di confrontarsi a Valmy. E lo scontro del settembre 1792 era infatti il pretesto dichiarato e il filo dello spettacolo. Come per tutti i pezzi legati all’attualità, la critica nei giornali fu in generale favorevole a *Le Triomphe de la République*,¹¹⁴ ma il successo durò poco, così come per gli altri pezzi realizzati in questo periodo.

Nell’articolo dell’*Esprits des journaux* dedicato al nuovo dramma lirico *La Patrie reconnaissante, ou l’apothéose de Beaurepaire*,¹¹⁵ messo in scena il 3 febbraio 1793, riprendendo una precedente critica apparsa sul *Chronique de Paris* si sottolineava proprio questo fatto. Le opere di circostanza dovevano essere rappresentate subito dopo gli eventi che ne erano oggetto, ma l’opera lirica era, tra tutti i teatri, quella meno adatta alla loro rappresentazione a causa della lentezza con cui venivano allestiti gli spettacoli. Proprio la lentezza della produzione aveva danneggiato l’effetto che *L’Apothéose de Beaurepaire* avrebbe potuto produrre. Al centro di questo dramma c’era la figura di Nicolas-Joseph Beaurepaire, ufficiale dell’esercito morto a Verdun nel 1792 e subito glorificato a livello nazionale per le sue virtù, vere o presupposte.¹¹⁶ Nell’*Esprits des journaux*, di seguito a questa critica ne compariva un’altra tratta dal *Journal de Paris* e dedicata ad una *comédie* messa in scena all’Opéra-Comique, intitolata *Pelletier de St. Fargeau*, noto deputato della Convenzione assassinato il 20 gennaio e

¹¹² Jacques Godechot, *La Grande Nazione. L’espansione rivoluzionaria della Francia nel mondo. 1789-1799*, Laterza, Roma-Bari, 1962, pp. 132-134, 711-716.

¹¹³ *Le triomphe de la République ou le Camp de Grand Pré. Divertissement lyrique en un Acte. Représenté à l’Opéra le 27 janvier l’An 2^{ème} de la République Française une et Indivisible* [partitura musicale], Mozin & Naderman, Paris, 1792.

¹¹⁴ *Journal de Paris*, mardi 19 janvier 1793, n.29, «Académie de Musique», pp. 114-115.

¹¹⁵ *La Patrie reconnaissante, ou l’apothéose de Beaurepaire, opéra héroïque représentée par l’Académie de Musique, le Janvier 1793*, Impr. Civique, Paris, 1793.

¹¹⁶ Sulla pratica della mitopoiesi rivoluzionaria, v. Burstin, *Rivoluzionari...* op. cit.

anch'egli considerato un "martire".¹¹⁷ Il punto messo in luce in entrambi gli articoli riguardava proprio la mancanza di spessore per queste produzioni drammatiche centrate su personalità attuali. «Uno dei grandi vantaggi del teatro dei Greci», sosteneva l'articolo del *Journal*, «era il fatto che essi trovavano nella loro storia soggetti e personaggi per le loro produzioni drammatiche». Tuttavia, dato che avevano il desiderio al contempo «di compiacere alla mente e di interessare il cuore», non tutti i soggetti erano reputati allo stesso modo, e la scelta ricadeva su quelli che offrivano le situazioni più adatte a far risaltare i loro talenti sulla scena e a tramandarla ai posteri. Dalla Rivoluzione in poi gli autori francesi avevano certamente sentito la necessità e il vantaggio di celebrare il patriottismo dei loro concittadini, ma non si erano molto preoccupati di curare né di sviluppare l'azione drammatica. L'esito dell'*Apothéose de Beaurepaire* lo dimostrava: era stato un autentico insuccesso, con scarsa partecipazione del pubblico, poco entusiasmato da scene giudicate «troppo fredde» dalla critica.¹¹⁸ Come avrebbe detto in seguito il musicologo Lajarte, «*Beaurepaire* non ha avuto una lunga apoteosi. Due rappresentazioni». ¹¹⁹

Il 14 giugno 1793 andava in scena *Le Siège de Thionville*, ancora una volta un dramma in musica dalla durata relativamente breve e dal soggetto bellico e insieme patriottico: l'assedio alla cittadina di Thionville. Dutilh e Saulnier, gli autori del libretto, avrebbero scritto in prefazione all'edizione stampata di essere fortemente persuasi che in una Repubblica il più antico mezzo per alimentare e conservare i sacri valori civici fosse presentare spesso sulle scene le virtù «maschili e repubblicane», opposte a quelle «timide e fantasiose» dei monarchici. ¹²⁰ Il contenuto del dramma era sullo stesso tono de *Le Triomphe de la République* di Gossec. Il *Journal de Paris*, pur dichiarando che lo spettacolo era stato applaudito, criticava la lontananza dalla vicenda su cui si basava la narrazione, i colpevoli ritardi della sua messa in scena, e il parziale fallimento nel catturare l'attenzione degli spettatori.¹²¹ Questo nonostante l'Opéra continuasse a ingegnarsi per stupire il proprio pubblico: per una replica a questo spettacolo e per "altri dello stesso genere" gli *entrepreneurs* Francœur e Cellierier avevano richiesto specificatamente quattro libbre di polvere da sparo, che supponiamo impiegate effettivamente.¹²²

¹¹⁷ *Esprits des journaux, françois et étrangers, Par une société de gens de lettres*, t.VI, a.19, Valade Impr., Paris, 1790, «Spectacles. Paris. Théâtre de l'Opéra Comique National», pp. 330-331.

¹¹⁸ V. entrate in *Journal de l'Opéra*, a.1793, p. 51 e la critica in *Journal de Paris*, mardi 5 février 1793, n.36, «Académie de Musique», p. 144.

¹¹⁹ Lajarte, *Bibliothèque...* op. cit., t.2, p. 2.

¹²⁰ *Le Siège de Thionville. Drame lyrique en deux actes* [libretto], Maradan Lib., Paris, 1793.

¹²¹ *Journal de Paris*, dimanche 16 juin 1793, n.167, «Académie de Musique», p. 670.

¹²² *Académie de Musique, l'an Second de la République, Du 14 juillet 1793*, Archives Nationales, AJ-13-47.

Le nuove opere della stagione lirica 1793-1794, allontanandosi per soggetti dall'attualità politica, ne conservavano comunque le allusioni. *Fabius* (9 agosto 1793)¹²³ mostrava la Roma repubblicana durante la Seconda Guerra Punica. Il popolo romano, angosciato dal pensiero che Annibale stesse per sopraggiungere e cingere d'assedio la città si disperava e sembrava voler fuggire, ma Metello lo esortava a rimanere, a difendere la sua libertà, e a sorvegliare gli stranieri sparsi tra le sue mura, perché erano i nemici più pericolosi. In un'altra scena il console Emilio-Paolo annunciava che Asdrubale era stato arrestato a Roma e Fabio era andato ad affrontare Annibale, e che il popolo poteva quindi rassicurarsi. Ed in effetti nel secondo atto Fabio ritornava dalla guerra vittorioso, si dimetteva dalla carica di dittatore e il popolo celebrava il trionfo. In quest'opera i rimandi alla guerra e alla politica rivoluzionaria forzavano la Storia: i Cartaginesi erano governati da "re coalizzati", i "Marsigliesi" erano i primi a esporsi al confronto bellico accanto a Fabio, i sacerdoti di Saturno annunciavano una pace imminente nonostante ci sarebbero voluti altri dieci anni di guerra per sconfiggere Annibale. Queste inesattezze volute non furono tenute affatto nascoste dagli articoli di critica, ma esplicitate e anzi ben giudicate.¹²⁴ Similmente al *Fabius*, anche la gremità era oggetto di reinterpretazione con lo spettacolo *Miltiade à Marathon* (5 novembre 1793)¹²⁵ e il tema era identico: un popolo repubblicano che fatica ad affermare la sua indipendenza e a respingere l'attacco dei despoti stranieri che lo circondano, emergendone alla fine vincitore.¹²⁶ Nel gennaio 1794 era il turno di un'altra opera, *Toute la Grèce ou Ce que peut la Liberté*,¹²⁷ che metteva in scena la civiltà greca e democratica unita contro Filippo di Macedonia.

La radicalizzazione del conflitto politico e ideologico in quei mesi non poteva permettere un tono più rilassato o un soggetto estraneo. Nel gennaio Luigi XVI era stato ghigliottinato, a marzo veniva creato il Tribunale rivoluzionario mentre la lotta alla Controrivoluzione diventava sempre più una questione vitale dopo il sollevamento in armi della Vandea ed il passaggio al campo austriaco del generale Dumouriez, uno dei vincitori di Valmy. I girondini di Brissot, che avevano dominato la Convenzione nel 1792 e trascinato la Francia alla guerra, furono estromessi dalla politica e in seguito arrestati come nemici della Rivoluzione tra il maggio e il giugno del 1793. Con la loro fine si inaugurava il periodo di dominio della fazione dei giacobini montagnardi di Robespierre e dei Comitati rivoluzionari, tra tutti quello di Salute

¹²³ Non si conservano che pochi frammenti della partitura originale, conservati presso la Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

¹²⁴ *Journal de Paris*, dimanche 16 juin 1793, n.167, «Académie de Musique», p. 670. *Gazette Nationale, ou le Moniteur universel*, vendredi 16 aout 1793, n.228, «Académie de Musique», p. 398.

¹²⁵ Di quest'opera si conserva solo la partitura musicale presso la Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

¹²⁶ La definizione è ripresa dall'*Almanach des Muses*, a.1794, Delalin Imp. , Paris, p. 239.

¹²⁷ Di quest'opera si conserva solo la partitura musicale presso la Bibliothèque-Musée de l'Opéra

Pubblica. L'unione forse più riuscita tra le varie istanze in gioco – soprattutto tra l'ideologia politica e le pratiche musicali – si realizzò nell'aprile 1794 con la scena lirica *La Réunion du 10 août*.¹²⁸ Nel 1793 Sarrette era stato incaricato dal governo della parte musicale della cerimonia pubblica fissata per il 10 agosto, primo anniversario dall'assalto delle Tuileries (1792) che aveva portato alla caduta della monarchia. Una data chiaramente importante per la Repubblica, rafforzata dall'importanza dedicatagli dal club dei giacobini allora dominante sulla scena politica. La festa si era svolta in cinque tappe:¹²⁹ sulla piazza della Bastiglia (demolita) dove il popolo aveva celebrato la Natura; sul boulevard Poissonnière dove era stato elevato un arco in ricordo delle giornate del 5-6 ottobre 1789; a Place de la Révolution (oggi Concorde) dove era stata elevata una statua rappresentante la Liberté; all'Esplanade des Invalides, dove era stata eretta una statua che simboleggiava il popolo francese; infine al Champ de Mars, luogo tradizionale delle feste nazionali in quanto vi era stato allestito un Altare della Patria. Le cinque tappe formavano i cinque atti de *La Réunion du 10 août* e, come segnalava *l'Esprit des journaux*, ogni marcia, canto e scena era ripresa da quella festa, sebbene ora cantata e inscenata da professionisti e riorganizzata in buon ordine.¹³⁰ L'opera fu recepita con il solito entusiasmo da parte del pubblico. Le repliche furono 35 per il 1794, solo due per il 1795, poi scomparve dal repertorio.¹³¹ Altre opere dal soggetto più spiccatamente "rivoluzionario" ebbero un destino simile. *Toute la Grèce ou Ce que peut la liberté* ebbe 38 rappresentazioni nel 1794, nessuna nel 1795; *Fabius* 14 rappresentazioni nel 1793, 2 nel 1794, nessuna nel 1795; *Miltiade à Marathon* 13 rappresentazioni nel 1793, 38 nel 1794, 4 nel 1795, nessuna nel 1796; *Le Triomphe de la République* 10 rappresentazioni nel 1793, nessuna nel 1794.

Il fenomeno è legato dal cambio di regime del 9 termidoro anno II (27 luglio 1794). Il nuovo governo, sostituendosi a quello giacobino, si sarebbe caratterizzato da moderatismo politico riflesso anche nelle arti, compresa l'opera lirica. Il cambio fu così repentino e profondo che nessun nuovo spettacolo fu creato nel 1795, e solo due nel 1796, un *Hymne à la Victoire ou le Retour du guerrier* (2 giugno), celebrativo delle vittorie militari del generale Bonaparte in Italia, e un *Chant pour la fête de la Vieillesse* (27 agosto), entrambi di Gossec. Poco hanno a che vedere però con il clima e la poetica degli spettacoli del 1792-94. La stessa Opéra National dopo

¹²⁸ *La Réunion du dix août ou l'inauguration de la République française. Sanculotide dramatique, en cinq actes et en vers, mêlé de déclamations, chants, danses et évolutions militaires. Au peuple souverain*, Imp. Du Journal des Hommes Libres, Paris, An II (1794).

¹²⁹ I dettagli sono presentati nel *Journal de Paris*, samedi 10 août 1793, n.222, pp. 891-894.

¹³⁰ *Esprits des journaux, françois et étrangers, Par une société de gens de lettres*, t.VII, a.23, Valade Impr., Paris, 1794, «Spectacles. Paris. Opéra National», pp. 287-292.

¹³¹ I dati espressi in questo paragrafo sono ricavati dall'analisi del *Journal de l'Opéra* negli anni indicati.

il termidoro perdeva il suo nome, e diventava semplicemente il “Théâtre des Arts” il 7 agosto 1794, aggiungendo nel 1797 “de la République”. Significative furono le riprese di spettacoli più antichi: tra gli altri, *l’Iphigénie en Tauride* di Gluck nell’ottobre 1794, e *l’Œdipe à Colone* di Sacchini il 20 febbraio 1795, che era stato criticato dal pubblico nel settembre 1793 per portare sulla scena la glorificazione di re e principi.¹³² A parte il periodo del Terrore in cui furono rimosse dal repertorio alcune delle opere considerate più controverse rispetto all’ideologia dominante, molti drammi tradizionali di Gluck, Piccinni e Sacchini rimasero sempre in programmazione all’Opéra tra il 1789 e il 1794. Gluck, per esempio, fu rappresentato 36 volte nel 1792, 68 volte nel 1793, 50 nel 1794, 44 nel 1795, mantenendosi stabile anche negli anni immediatamente successivi.

Le nuove opere liriche messe in scena dal 1789 al 1794, soprattutto dalla proclamazione della Repubblica alla fine del Terrore, mostrano quanto il dibattito musicale affiancasse la cultura politica in questo periodo.¹³³ Una più profonda riflessione sull’estetica musicale, necessaria per la completa “rigenerazione” dello spirito pubblico, cominciava appena ad avviarsi quando il repentino cambio politico del termidoro rimise tutto in discussione. Da un lato appariva d’obbligo, per l’ideologia giacobina, rafforzare il concetto che la musica *savante* non fosse elitaria, ma appartenesse al popolo. Dall’altro, aspetto ancor più importante, la musica, come le altre arti, poteva e doveva partecipare alla rigenerazione nazionale. Il governo repubblicano aveva appena cominciato ad applicare questa doppia linea politica nel 1794, riflettendo sulla necessità che tutti i cittadini partecipassero alla performance musicale, per mezzo dell’osmosi tra la musica colta e le canzoni patriottiche. La proposta di una nuova estetica nazional-popolare, o *genre hymnique* riprendendo un’espressione del 1796 del deputato Jean-Baptiste Leclerc (1756-1826),¹³⁴ era già presente durante il Terrore, e si sviluppava almeno dal 1792. Il repertorio repubblicano del biennio 1792-1794, più che una cesura, rappresenta dunque una fase o una finestra di una più lenta evoluzione del gusto musicale da parte del pubblico.

¹³² Riportato in Johnson, *Listening...* op. cit., p. 117.

¹³³ V. anche Arnold, *Musical...* op. cit.

¹³⁴ «[...] the only semi-official document to consider questions of musical-taste formation in this period», secondo Arnold (op. cit., p. 163); v. Jean-Baptiste Leclerc, *Essai sur la Propagation de la Musique en France, sa Conservation, et ses Rapports avec le Gouvernement*, s.e., Paris, 1796.

Conclusioni

Finita l'epoca del Terrore, i termidoriani decretarono ad agosto la liberazione di tutti coloro che erano stati incarcerati senza accuse precise. Tra di loro c'era Louis-Joseph Francoeur. A cinquantacinque anni dovette ricominciare la carriera, anche se probabilmente continuava a percepire qualche modesto reddito dalle sue occupazioni precedenti. Il 30 novembre 1796 fu assunto come violista [*alto*] nell'orchestra del Théâtre de Louvois, una di quelle sale aperte per effetto della legge Le Chapelier del 1791. Il 2 settembre 1797 convolò a nozze con Marie Constance Loulié, vedova Socquet. Nell'aprile 1798 il ministro dell'Interno Letourneux nominava Francoeur amministratore provvisorio del Théâtre de la République et des Arts, insieme ad altre due persone, Denesle e Baco, incarico poi confermato a settembre. I risultati economici della gestione del Comitato degli artisti non avevano brillato affatto. Si ritornava, nel 1798, ad una amministrazione più accentrata. L'8 settembre 1799, all'età di quasi sessantuno anni, Francoeur rassegnava le dimissioni, inviando una sconsolata lettera sulla sua stanchezza e difficoltà nel proseguire gli incarichi istituzionali. Il Direttorio nominava altri due direttori, uno dei quali era Anne-Pierre Jacques De Vismes Du Valgay. Questa ricerca che ho effettuato si chiude dunque da dove è iniziata, con la nomina ad amministratore del “peggior *entrepreneur* che si fosse mai visto fino ad allora”.

Dal 1778 al 1799 i contrasti e le opposizioni avevano originato più volte cambi di regime, le lotte intestine e l'insubordinazione del personale erano costate spesso la posizione alle autorità, la Rivoluzione si era abbattuta con impeto anche sulle porte delle sue sale, sconfiggendo amministrazioni, repertori, gerarchie di poteri e dipendenze. Eppure, l'Opéra era rimasta simbolo di autorità artistica, “sublime spettacolo” di splendore e magnificenza, difficilmente gestibile, profondamente dispendiosa, infinitamente complessa. Qualcosa era pure cambiato nel frattempo: il privilegio che l'aveva alimentata fin dalla sua nascita si era estinto, e i principali protagonisti di corte erano usciti di scena. Luigi XVI era morto ghigliottinato nel 1793, Maria Antonietta lo aveva seguito qualche mese dopo, l'ex-ministro Amelot morto nelle prigioni del Palazzo di Lussemburgo nel 1795, il suo successore de Breteuil emigrato all'estero, l'intendente La Ferté condannato alla ghigliottina nel 1794. In realtà l'estinzione del privilegio si era tradotta nella sua trasformazione in proprietà della Nazione; dunque, assumeva la caratteristica di un bene inalienabile. A livello teorico, questo passaggio

significò il fallimento della lotta sostenuta dai primi *sujets*, che dal 1778 in poi avevano mirato ad ottenere la proprietà completa dell'istituzione.

Come abbiamo visto nella prima parte, le ambizioni per il potere si erano calate in pratiche di sorveglianza e punizione sia da parte dell'autorità che inversamente da parte del personale, tramite la messa a punto di codificazioni dei comportamenti (i regolamenti di volta in volta promulgati) e la critica prima privata, poi trasmessa nei circoli e infine approdata alla sfera pubblica per mezzo di proclamazioni a mezzo stampa. L'utopia della *self-governance* si era quasi realizzata una prima volta nel 1782, dopo le dimissioni del direttore Dauvergne, e una seconda nel 1793, con l'arresto di Francoeur durante il Terrore. Ma, dopo pochi mesi in entrambi i casi, la situazione era tornata a ripristinarsi nel senso di un accentramento dei poteri da parte dell'autorità prima privilegiata poi, con la Rivoluzione, proprietaria. La Rivoluzione aveva contribuito nel confronto in atto da anni all'interno della gestione dell'istituzione donando alle parti nuovi strumenti ideologici e pretesti per mettere in luce, di fronte al popolo, i difetti dell'avversario. Nella seconda parte, abbiamo visto come l'Opéra al crepuscolo dell'Ancien Régime fosse attraversata da diversi discorsi pubblici anche in forte conflitto tra loro. Le logiche impiegate ora dalla corte e dai ministri della Maison du Roi, ora dagli interessi della regina Maria Antonietta, ora dai primi *sujets*, ora dai direttori e dagli *entrepreneurs*, ora dalla Comune di Parigi avevano determinato sia l'identità istituzionale dell'Opéra nel panorama musicale della capitale, sia il suo posizionamento fisico, mostrando che non ci fosse un'unica razionalità di corte né un'unica razionalità borghese in gioco. Nella terza parte, ho mostrato come la tradizione autoritaria del repertorio, sebbene duramente attaccata, non fosse stata scalfita dalla Rivoluzione, mentre le nuove opere più politicizzate avessero fallito nell'imporsi per vari motivi, legati soprattutto ai loro soggetti di circostanza. Il continuo processo di razionalizzazione della musica, esplicito soprattutto nelle teorizzazioni di Rameau, durante la Rivoluzione si era tradotto in una decisa caratterizzazione in senso melodico, dovuta alle necessità comunicative degli inni originati dalle feste e dalle cerimonie pubbliche, così come dai canti popolari. Infine, la forte caratterizzazione dell'opera lirica dal 1792 al 1794 riflette il cambio del regime politico prima, e la sclerotizzazione ideologica poi. L'Opéra è dunque un'arena della sfera pubblica in cui convergono discorsi in competizione su diverse questioni, sul patriottismo, sulla società, sul ruolo dell'arte e sulle relazioni tra passato e presente, e dev'essere senz'altro considerata una lente d'osservazione privilegiata sull'opinione pubblica e sulla *publicity* in un momento cruciale della storia europea.

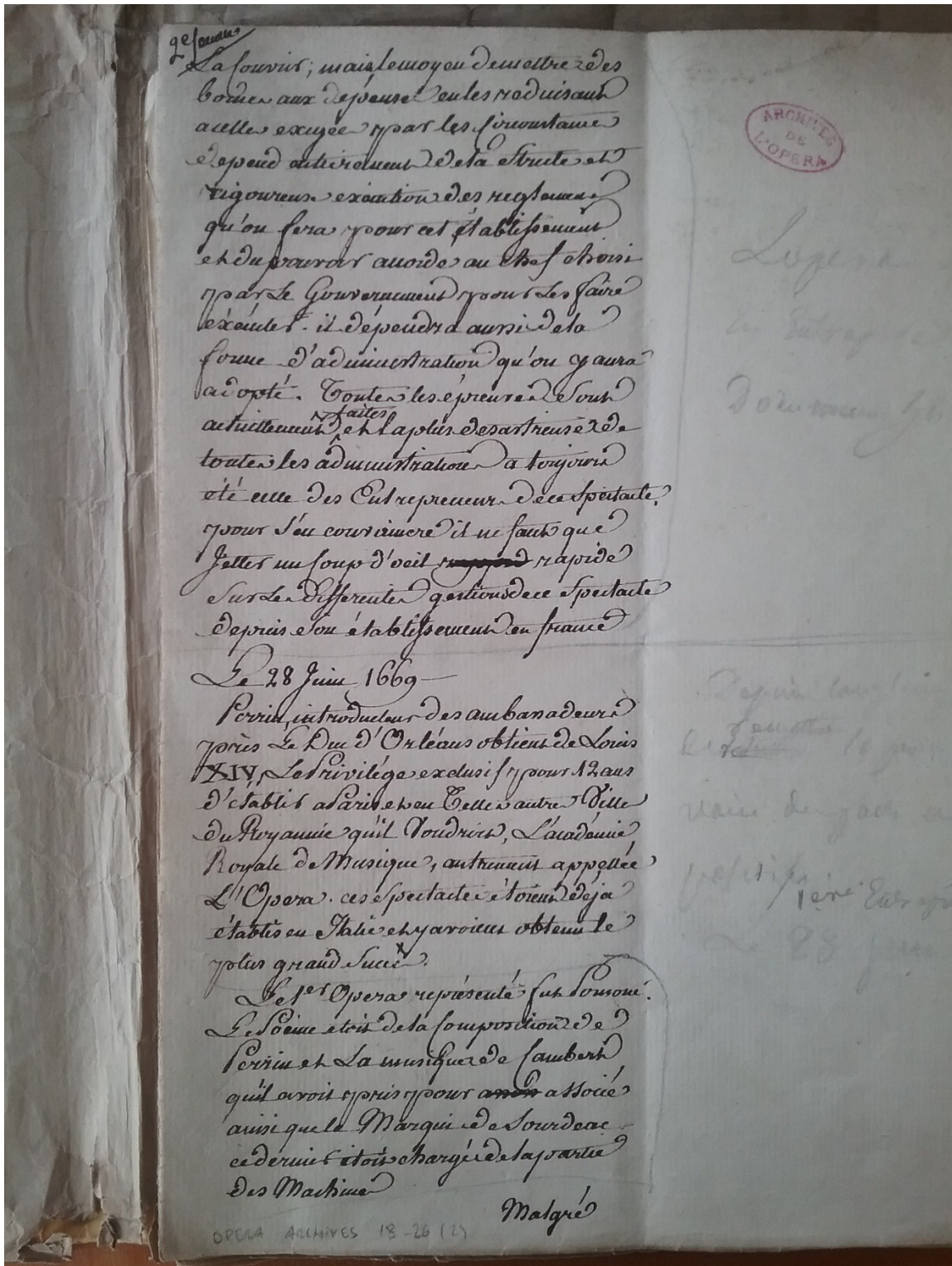
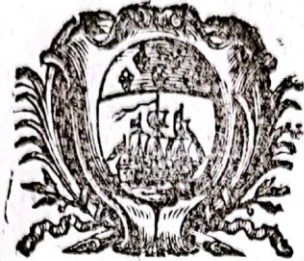


Figura 5: prima pagina (n.2) dal manoscritto *Histoire de l'Opéra. Jusqu'au 1793* di Louis-Joseph Francœur. Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

MUNICIPALITÉ DE PARIS,

N.º d'acq.
4980



ADMINISTRATION
DES ÉTABLISSEMENTS PUBLICS.

RAPPORT SUR L'OPÉRA,
Présenté au Corps Municipal, le 17 Août 1791.



PAR J. J. LEROUX, Officier Municipal,
nommé Administrateur au Département des
Établissements Publics, le 15 Février dernier.

A P A R I S.

1 7 9 1.

Figura 6: frontespizio del *Rapport sur l'Opéra* di Jean-Jacques Leroux.

Bibliografia

Fonti d'archivio e manoscritti

Archives Nationales

Série AJ-13
Série F-17
Série O/1/613
Série O/1/618
Série O/1/619
Série AE/II
RES VMA MS-2811 (1)

Bibliothèque-Musée de l'Opéra

Série 18-26
Série 18-27 (1)
Série 18-37
Série 18-46
Série 18-51
Série 18-52
Série *Salles* 10
Série *Salles* 12
Série *Salles* 14
Série *Salles* 15
Série *Salles* 16
Série *Salles* 24
Journal de l'Opéra

Giornali e periodici

Chronique de Paris, 1789-1793 (Fonte: Gallica BNF e HathiTrust)
Décade philosophique, littéraire et politique, 1794-1807 (Fonte: Gallica BNF)
Esprits des journaux, françois et étrangers. Par une société de gens de lettres, 1772-1789 (Fonte: Gallica BNF e Università di Ghent)
Gazette Nationale ou Moniteur Universel, 1789-1799 (Fonte: Gallica BNF e Bayerische Staatsbibliothek)
Journal de Paris, 1778-1799 (Fonte: Gallica BNF)
Les Spectacles de Paris, ou Calendrier Historique & Chronologique des Théâtres, 1778-1799 (Fonte: Gallica BNF e Bayerische Staatsbibliothek)
Les Révolutions de Paris, dédiées à la Nation, 1789-1794 (Fonte: Gallica BNF e Bibliothèque Municipale de Lyon)
Mercur de France, 1778-1791 (Fonte: Gallica BNF)

Fonti iconografiche

- Philibert-Louis Debucourt, *Réjouissances données par la ville de Paris aux Halles*, olio su tela, 1782, Musée Carnavalet, Paris.
- Hubert Robert, *L'incendie de l'Opéra au Palais-Royal : vue de l'Opéra en flammes*, olio su tela, 1781, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Paris ; *L'incendie de l'Opéra au Palais-Royal en 1781*, olio su tela, 1781, Musée du Louvre, Paris; *L'incendie de l'Opéra, vu des jardins du Palais-Royal, le 8 juin 1781*, olio su tela, 1781, Musée Carnavalet, Paris.

Fonti primarie pubblicate

- Alceste. Tragedia. Messa in musica dal signore cavaliere Cristoforo Gluck. Dedicata a sua Altezza Reale l'Arciduca Pietro Leopoldo Gran-Duca di Toscana, etc. etc. etc.*, [libretto d'opera] Giovanni Tomaso de Trattner, Vienna, 1769.
- An. [Anne-Pierre-Jacques de Vismes du Valgay], *Réponse à un écrit qui a pour titre: Mémoire justificatif des sujets de l'Opéra*, Gattey Lib., Paris, 1789.
- An. [Denis Pierre Jean Papillon De La Ferté], *Précis sur l'Opéra et son administration et réponses à différentes objections*, s.e., Paris, s.d. [1789]
- An., *Cahier de doléances, remontrances, et instructions de l'Assemblée de tous les Ordres des Théâtres Royaux de Paris*, s.e., s.d. [Paris, 1789]
- An., *De la musique et de Nephthé. Aux manes de l'Abbé Arnaud*, Imp. de Monsieur, Paris, 1790.
- An., *Lettre à Messieurs les premiers sujets de l'Opéra*, s.e., s.d. [1789]
- An., *Mémoire justificatif des sujets de l'Académie Royale de Musique, en réponse à la Lettre anonyme qui leur a été adressée le 4 Septembre 1789*, s.e., s.d. [1789]
- An., *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours ou Journal d'un observateur*, J. Adamson, London, 1762-1787, 18 voll.
- Antigone, Opéra Lyrique en trois actes. Représentée pour la première fois, sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, le vendredi 30 Avril 1790*, [libretto d'opera], Lormel Imp., Paris, 1790.
- Arrêt du Conseil d'État du Roi, concernant l'Opéra. Du 17 mars 1780. Extrait des Registres du Conseil d'État*, Imp. Royale, Paris, 1780.
- Arrêt du Conseil d'État du Roi, Contenant Règlement pour l'Académie Royale de Musique. Du 13 Mars 1784*, Imp. Royale, Paris, 1784
- Arrêt du Conseil d'État du Roi, Contenant Règlement pour l'Académie Royale de Musique. Du 13 Mars 1784*, Imp. Royale, Paris, 1784.
- AA.VV., *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*, Bailly, Paris, 1781.
- Campan Jeanne-Louise-Henriette, *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette reine de France et Navarre, suivis de souvenirs et anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI*, Baudouin, Paris, 1823, 3 voll.
- Commission d'Instruction publique. Spectacles. Extrait des registres des arrêtés du comité de Salut Public de la Convention nationale. Du dix-huitième jour du mois Prairial, an deux de la République Française, une et indivisible*, s.e., Paris, 1794.

- Démophon. Opéra lyrique en trois actes, représenté pour la première fois, par l'Académie-Royale de Musique, Le Mardi 15 Septembre 1789*, [libretto d'opera] Lormel Imp., Paris, 1789.
- Donnet Alexis, *Architectonographie des théâtres de Paris, ou Parallèle historique et critique de ces édifices considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration*, Didot Imp., Paris, 1821.
- Encyclopédie méthodique ou par ordre de matières*, dir. Charles-Joseph Panckoucke, 1782-1832.
- Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, dir. Denis Diderot, Jean le Rond D'Alembert, University of Chicago ARTFL Encyclopédie Project (ed. Autunno 2022), Robert Morrissey, Glenn Roe (a cura di): <http://encyclopedie.uchicago.edu>.
- Framery Nicolas-Étienne, *De l'organisation des spectacles de Paris, ou Essai sur leur forme actuelle, sur les moyens de l'améliorer, par rapport au public et aux acteurs ; dans lequel on discute les droits respectifs de tous ceux qui concourent à leur existence, & où l'on traite les principales questions relatives à ce sujet*, Buisson & Debray, Paris, 1790.
- Grandmaison Aubin-Louis Millin (de), *Sur la Liberté du Théâtre*, Legrand Ed., Paris, 1790.
- Grétry André-Modeste, *Mémoires, ou Essais sur la musique*, Warlen Lib.-Imp., Liepzig-Livorno, 1829, 3 voll.
- Grimm Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, Furne, Paris, 1829-1831, 16 voll.
- Guillaume James (a cura di), *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique de la Convention*, Imprimerie Nationale, Paris, 1891-1958, 8 voll.
- Jean-Jacques Leroux, *Rapport sur l'Opéra, Présenté au Corps Municipal, le 17 Aout 1791. Par J. J. Leroux, Officier Municipal, nommé Administrateur au Département des Établissements Publics, le 15 Février dernier*, s.e., Paris, 1791.
- Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturelles*, Ballard Ed., Paris, 1722 e *Nouveau système de musique théorique*, Ballard Ed., Paris, 1726.
- Jourdan, Isambert, Decrusy (a cura di), *Recueil général des anciennes lois françaises depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789*, Belin-Leprieur Ed., Paris, 1827, 29 voll.
- La Borde Jean B. (de), Pierre J. Roussier, *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, Pierres & Onfroy, Paris, 1780.
- La Ferté Denis Pierre Jean Papillon (de), *Réplique à un Écrit intitulé: mémoire justificatif des Sujets de l'Académie Royale de Musique, en réponse à la Lettre Anonyme qui leur a été adressée le 4 Septembre 1789, & qui a pour Épigraphe: Tu dors, Brutus, & Rome est dans les fers*, s.e., s.d. [1789].
- La Ferté Denis-Pierre-Jean Papillon (de), Boysse Ernest (a cura di), *Journal de Papillon de La Ferté. Intendant et contrôleur de l'Argenterie, Menus-Plaisirs et Affaires de la Chambre du Roi (1756-1780)*, Paul Ollendorf, Paris, 1887.
- La Patrie reconnaissante, ou l'apothéose de Beaurepaire, opéra héroïque représentée par l'Académie de Musique, le Janvier 1793*, [libretto d'opera] Impr. Civique, Paris, 1793.
- La Réunion du dix août ou l'inauguration de la République française. Sanculotide dramatique, en cinq actes et en vers, mêlé de déclamations, chants, danses et évolutions militaires. Au peuple souverain*, [libretto d'opera] Imp. Du Journal des Hommes Libres, Paris, An II (1794).
- Lacroix Sigismond (a cura di), *Actes de la Commune de Paris pendant la Révolution*, Cerf&Noblet ed., Paris, 1894-1955, 19 voll.

- Lajarte Théodore Édouard Du Faure de, *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Librairie des bibliophiles, Paris, 1878.
- Le Chapelier, Isaac René Guy, *Rapport fait par M. Le Chapelier*, Impr. De l'Assemblée Nationale, Paris, 1791.
- Le Portrait ou la Divinité du Sauvage. Comédie lyrique en deux actes*, [libretto d'opera], Lormel Imp., Paris 1790.
- Le Siège de Thionville. Drame lyrique en deux actes* [libretto d'opera], Maradan Lib., Paris, 1793.
- Le triomphe de la République ou le Camp de Grand Pré. Divertissement lyrique en un Acte. Représenté à l'Opéra le 27 janvier l'An 2^{eme} de la République Française une et Indivisible* [partitura musicale], Mozin & Naderman, Paris, 1792.
- Leclerc Jean-Baptiste, *Essai sur la Propagation de la Musique en France, sa Conservation, et ses Rapports avec le Gouvernement*, s.e., Paris, 1796.
- Lepeintre Pierre-Marie-Michel, *Dénombrement des théâtres de Paris en 1791*, in *Suite du Répertoire du Théâtre Français, avec un choix des pièces de plusieurs autres théâtres, arrangées et mises en ordre*, V.ve Dabo, Paris, 1822.
- Les Pommiers et le Moulin. Comédie Lyrique en un acte et en vers. Représentée pour la première fois, par l'Académie Royale de Musique, le vendredi 22 Janvier 1790*, [libretto d'opera] Garrigan Imp.-Lib., Avignon, 1791.
- Les Prétendus. Comédie Lirique. Représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le Mardi 2 Juin 1789. Mise en Musique et dédiée à Madame De La Ferté par M. Le Moyne*, [libretto d'opera] Imbault, Paris, 1789.
- Lespinasse Jeanne Julie Éléonore (de), *Lettres de Mademoiselle De Lespinasse. Ecrites depuis l'année 1773 jusqu'à l'année 1776*, Collin Lib., Paris, 1809, 2 voll.
- Louis IX en Egypte, Opéra en trois actes. Représentée pour la première fois, sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, le mardi 15 Juin 1790*, [libretto d'opera] Garrigan Imp.-Lib., Avignon, 1790.
- Louis XIV, *Privilege accordé au sieur Perrin, pour l'établissement d'une academie d'opera en musique, & vers françois. A Saint Germain en Laye le 28 juin 1669*, Imp. Royale, 1669.
- Louis XV, *Lettres patentes du Roi, en faveur de l'Académie Royale de Musique. Données à Versailles au mois de Juin 1769. Registrées en Parlement*, Imp. Royale, Paris, 1769.
- Mercier Louis-Sébastien, *Tableau de Paris. Nouvelle édition corrigée & augmentée*, [s. e.], Amsterdam, 1782, 2 voll.
- Musique à l'usage des fêtes Nationales, géminal an II - vendémiaire an III, 7 nn.*, Vanjxem graveur, Richomme Imp., Paris, 1794.
- Nepthé, tragédie en trois actes, représenté pour la première fois, par l'Académie-Royale de Musique, Le Mardi 15 Décembre 1789*, [libretto d'opera] Prault Imp., Paris, 1790.
- Œuvres de François-Benoît Hoffman*, Lefebvre Ed., Paris, 1829-1834, 10 voll.
- Patte Pierre, *Essai sur l'architecture théâtrale, ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une Salle de Spectacles, relativement aux principes de l'Optique et de l'Acoustique. Avec un Examen des principaux Théâtres de l'Europe, & une Analyse des écrites les plus importants sur cette matiere*, Moutard, Paris, 1782.
- Plan d'éducation nationale de Michel Lepelletier, prérenté [sic] à la Convention par Maximilien Robespierre au nom de la Commission d'Instruction Publique*, Imp. Nationale, Paris, 1793.
- Quincy Antoine Chrysostome Quatremere (de), *Discours prononcé à l'Assemblée des Représentans de la Commune, le Vendredi 2 Avril 1790 sur la Liberté des Théatres, & le Rapport des Commissaires*, s.e., s.d. [1790]
- Rapport de MM. les commissaires nommés par la commune, relativement aux spectacles*, Lottin ed., Paris, 1790.
- Réglemens pour l'Académie Royale de Musique. Du 1^{er} Avril 1792*, Impr. De l'Opéra, Paris, 1792.

Rousseau Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Duchesne, Paris, 1768.

Travenol Louis, Jacques-Bernard Durey de Noinville, *Histoire du théâtre de l'Académie Royale de Musique en France. Depuis son établissement jusqu'à présent*, 2 voll., Duchesne, Paris, 1757.

Fonti secondarie

Arnold Robert J., *Grétry's Operas and the French Public: From the Old Regime to the Restoration*, Taylor & Francis, Milton Park, 2017.

———, *Musical Debate and Political Culture in France, 1700-1830*, Boydell & Brewer, Woodbridge, 2017.

Astbury Katherine, *Narrative Responses to the Trauma of the French Revolution*, Routledge, Milton Park, 2017.

Baczko Bronisław, *L'utopia: immaginazione sociale rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 1979.

Baker Keith Michael, *Inventing the French Revolution: Essays on French Political Culture in the Eighteenth Century*. Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

Barbier Patrick, *Marie-Antoinette et la musique*, Grasset, Paris, 2022.

Bartlet Elizabeth C. *Etienne Nicolas Mehul and Opera during the French Revolution, Consulate and Empire: A Source, Archival, and Stylistic Study*, 2 voll., Musik Ed. Galland, Weinsberg, 1999.

———, *Archival Sources for the Opéra-Comique and Its "Registres" at the Bibliothèque de l'Opéra*, in «19th-Century Music», University Of California Press, Oakland, n.7, fasc. 2 (1983), pp.119–29. <https://doi.org/10.2307/746342>.

———, *Patriotism at the Opéra-Comique during the Revolution : Grétry's «Callias, ou nature et patrie»*. S.l.: E. Bartlet, 1987.

———, *Revolutionschanson und Hymne in Repertoire der Pariser Oper : 1793-1794*. München: E. Bartlet, 1988.

Beaurepaire Pierre-Yves, Bourdin Philippe, e Wolff Charlotta, *Moving Scenes: The Circulation of Music and Theatre in Europe, 1700-1815*, Voltaire Foundation, Oxford, 2018.

Becq Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne: de la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Pacini, Pisa, 1984.

Benton Rita, *Jean-Frederic Edelmann, a Musical Victim of the French Revolution*, in «The Musical Quarterly», Oxford University Press, Oxford, n.50, fasc. 2 (1964), pp.165–87.

———, *J.-J. Imbault (1753-1832), violoniste et éditeur de musique à Paris*, in «Revue de Musicologie», Société Française de Musicologie, Paris, n.62, fasc. 1 (1976), pp. 86–103. <https://doi.org/10.2307/928566>.

Beranek Leo, *Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture*, Springer Science & Business Media, Berlin, 2003.

———, *Music, Acoustics & Architecture*, Wiley, Hoboken, 1962.

Bereson Ruth, *The Operatic State: Cultural Policy and the Opera House*, Routledge, Milton Park, 2003.

Biard Michel, *De la critique théâtrale ou la conquête de l'opinion*, «Annales historiques de la Révolution française», Armand Colin, Paris, n.302, fasc. 1 (1995), pp.529–38. <https://doi.org/10.3406/ahrf.1995.1811>.

Blanning Tim C. W., *The Culture of Power and the Power of Culture. Old Regime Europe 1660-1789*, Oxford University Press, Oxford, 2003.

Bloechl Olivia, *Opera and the Political Imaginary in Old Regime France*, University of Chicago Press, Chicago, 2018.

Bouissou Sylvie, *Jean-Philippe Rameau : musicien des Lumières*, Fayard, Paris, 2014.

- Bourdin Philippe, *La Comédie Italienne à Paris sous la Révolution*, in «Annales historiques de la Révolution française», Armand Colin, Paris, fasc. 394 (2018), pp.25–50.
- Boyd Malcolm, *Music and the French Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- Brécy Robert, *La chanson révolutionnaire de 1789 à 1799* in «Annales historiques de la Révolution française», Armand Colin, Paris, n.53, fasc. 244 (1981), pp.279–303.
- Brendecke Arndt, Paola Molino, *The Cultures of Vigilance. Historicizing the Role of Private Attention in Society. An Introduction*, in «Storia della Storiografia», a.2/2018, n.74, Fabrizio Serra Ed., Pisa-Roma, 2019, pp.11-16 e 17-27.
- , *Attention and Vigilance as Subjects of Historiography. An Introductory Essay*, in «Storia della Storiografia», Fabrizio Serra Ed., Pisa-Roma, 2019, a.2/2018, n.74, pp.17-27.
- Brévan Bruno, *Les changements de la vie musicale parisienne, de 1774 à 1799*, Presses University De France, Paris, 1980.
- Burstin Haim, *Rivoluzionari. Antropologia politica della Rivoluzione francese*, Laterza, Roma-Bari, 2016.
- Burton Humphrey, *Les Académies de musique en France au XVIIIe siècle*, in «Revue de Musicologie», Société Française de Musicologie, Paris, n.37 (1955), pp.122–47. <https://doi.org/10.2307/927852>.
- Caiani Ambrogio A., *Louis XVI and the French Revolution, 1789–1792*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012.
- Campardon Émile, *L'Académie royale de musique au XVIIIe siècle. Documents inédits découverts aux Archives nationales*, Berger-Levrault, Paris, 1884, 2 voll.
- , *Les comédiens du roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles. Documents inédits recueillis aux Archives Nationales*, H. Champion, Paris, 1879.
- , *Les spectacles de la foire*, Berger-Levrault, Paris, 1877.
- Carbonnier Youri, *Le personnel musical de l'Opéra de Paris sous le règne de Louis XVI*, in «Histoire, Économie et Société», Armand Colin, Paris, n.22, fasc. 2 (2003), pp.177–206.
- Castil-Blaze François Henri Joseph, *L'Académie Impériale de Musique. Histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre. De 1645 à 1855*, Castil-Blaze, 1855, 2 voll.
- Chaillou David, *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène (1810-1815)*, Fayard, Paris, 2004.
- Chaouche Sabine, Denis Herlin, Solveig Serre, *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique: approches comparées, 1669-2010*, [colloque, Paris, Opéra-Comique, 2, 3 et 4 décembre 2010] Publications de l'École nationale des chartes, Paris, 2018.
- Charlton David, *Motive and Motif. Mehul before 1791*, «Music & Letters», Oxford Academic, Oxford, n.57, fasc. 4 (1976), pp.362–69.
- , *Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism*, Cambridge University Press, 2012.
- , *Orchestra and Image in the Late Eighteenth Century*, in «Proceedings of the Royal Musical Association», Taylor&Francis, Milton Park, n.102 (1975), pp.1–12.
- Chartier Roger, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Seuil, Paris, 2000.
- Chazin-Bennahum Judith, *Dance in the Shadow of the Guillotine*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1988.

- Chisick Harvey, *Public Opinion and Political Culture in France during the Second Half of the Eighteenth Century*, in «The English Historical Review», Oxford University Press, Oxford, n.117, fasc. 470 (2002), pp.48–77.
- Chouillet Jacques, *L'esthétique des lumières*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974.
- Cingolani Sergio, Renato Spagnolo, *Acustica musicale e architettura*, UTET, Torino 2004.
- Cohen Albert, *Music in the French Royal Academy of Sciences: A Study in the Evolution of Musical Thought*, Princeton University Press, Princeton, 2014.
- Crowston Clare Haru, *Credit, Fashion, Sex. Economies of Regard in Old Regime France*, Duke University Press, Durham, 2013.
- Cuillé Tili Boon, *Debunking Myth: Behind the Scenes at the Paris Opéra*, in «The Eighteenth Century», University Of Pennsylvania Press, Philadelphia, n.56, fasc. 1 (2015), pp.131–36.
- Darlow Mark, *Dissonance in the Republic of Letters: The Querelle Des Gluckistes Et Des Piccinnistes*, Routledge, Milton Park, 2017.
- , *History and (meta-)theatricality: the French Revolution's paranoid aesthetics*, in «The Modern Language Review», MHRA, UK, n.105, fasc. 2 (2010), pp.385–400.
- , *Repertory Reforms at the Paris Opéra on the Eve of the Revolution*, in «Journal for Eighteenth-Century Studies», Wiley, Hoboken, n.32, fasc. 4 (2009), pp.563–76. <https://doi.org/10.1111/j.1754-0208.2009.00227.x>.
- , *Staging the French Revolution: Cultural Politics and the Paris Opera, 1789-1794*, Oxford University Press, Oxford,, 2012.
- Dean Winton, *Opera under the French Revolution*, in «Proceedings of the Royal Musical Association», Taylor&Francis, Milton Park, n.94 (1967), pp.77–96.
- Didier Béatrice, *Écrire la Révolution 1789-1799*, Press Universitaires De France, Paris, 1989.
- Di Profio Alessandro, *La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur*, CNRS éditions, Paris, 2003.
- Doe Julia, *Opéra-comique on the Eve of Revolution: Dalayrac's Sargines and the Development of "Heroic" Comedy* in «Journal of the American Musicological Society», University Of California Press, Oakland, n.68, fasc. 2 (2015), pp.317–74. <https://doi.org/10.1525/jams.2015.68.2.317>.
- , *The Comedians of the King. «Opéra Comique» and the Bourbon Monarchy on the Eve of Revolution*, University of Chicago Press, Chicago, 2021.
- Donakowski Conrad L., *A Muse for the Masses. Ritual and Music in an Age of Democratic Revolution 1770-1870*, University of Chicago Press, Chicago, 1977.
- Dratwicky Alexandre, Étienne Jardin, *Le Fer et les Fleurs. Étienne Nicolas Méhul (1763-1817)*, Actes sud & Palazzetto Bru Zane, Arles, 2017.
- Dratwicky, Benoît, *Antoine Dauvergne (1713-1797). Une carrière tourmentée dans la France musicale des lumières*, Mardaga, Wavre, 2011
- Ellis Katharine, *Interpreting the Musical Past. Early Music in Nineteenth-Century France* Oxford University Press, Oxford, 2005.
- Fabiano Andrea, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, CNRS éditions, Paris, 2006.
- , *La «Querelle des Bouffons» dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, CNRS éditions, Paris, 2005.

- Fontaine Amparo, *Musical Knowledge, Material Practices and the Body Politic*, Cambridge University Press, Cambridge, 2020.
- Foucault Michel, *Illuminismo e critica*. Donzelli Ed., Milano, 1997.
- , *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard Ed., Paris, 1975, trad. ita. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 2014.
- Friedland Paul, *Political Actors. Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*, Cornell University Press, Ithaca, 2018.
- Fubini Enrico, *Estetica della musica*, Il Mulino, Milano, 2003.
- , *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi, Torino, 1971.
- , *Les philosophes et la musique*, Champion, Paris, 1983.
- , *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino, 1987.
- , *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Einaudi, Torino, 1976.
- Fulcher Jane F., *The Nation's Image. French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Cambridge University Press, New York, 1987.
- Furet François, Denis Richet, *La rivoluzione francese*, Laterza, Roma-Bari, 2011.
- Gallagher Sean, Thomas Forrest Kelly, *The Century of Bach and Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory, and Performance*, Harvard University Press, Cambridge, 2008.
- Garnier Charles, *Le nouvel Opéra de Paris*, Ducher, Paris, 1881.
- Geoffroy-Schwinden, Rebecca Dowd, *From Servant to Savant: Musical Privilege, Property, and the French Revolution*, Oxford University Press, Oxford, 2022.
- , *Politics, the French Revolution, and Performance: Parisian Musicians as an Emergent Professional Class, 1749-1802*, [tesi di dottorato] Duke University Press, Durham, 2015.
- Godechot Jacques, *La grande nazione: l'espansione della Francia rivoluzionaria nel mondo, 1789-1799*, Laterza, Roma-Bari, 1962.
- Goncourt Edmond de, *La Guimard, d'après les registres des menus-plaisirs de la Bibliothèque de l'Opéra, etc., etc.*, Charpentier, Paris, 1893.
- Grey Thomas S., *Commentary: Opera in the Age of Revolution*, in «The Journal of Interdisciplinary History», MIT Press, Cambridge, n.36, fasc. 3 (2006), pp.555-67.
- Grout Donald J., *Storia della musica in Occidente*, Feltrinelli, Milano, 2014.
- Habermas Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied - Berlin, 1962, trad. ita. *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma-Bari, 2002.
- Hall-Witt Jennifer, *Fashionable Acts: Opera and Elite Culture in London, 1780-1880*, UPNE, Lebanon, 2007.
- Harison Casey, *Paris in Modern Times. From the Old Regime to the Present Day*, Bloomsbury Publishing, London, 2019.
- Harris Joseph, *Inventing the spectator: subjectivity and the theatrical experience in early modern France*, Oxford University Press, Oxford, 2014.
- Hennebelle David, *A musical Landscape in Paris in 1785. Les Tablettes de renommée des musiciens*, in «Histoire urbaine», SFHU, Paris, n.26, fasc. 3 (2009), pp.89-110.
- , *De Lully à Mozart: aristocratie, musique et musiciens à Paris, XVIIe-XVIIIe siècles*, Champ Vallon, Ceyzérieu, 2009.

- , *Nobles, musique et musiciens à Paris à la fin de l'Ancien Régime. Les transformations d'un patronage séculaire (1760-1780)*, in «Revue de Musicologie», Société Française de Musicologie, Paris, n. 87, fasc. 2 (2001), pp. 395–418. <https://doi.org/10.2307/947111>.
- Henshall Nicolas, *The Myth of Absolutism. Change and Continuity in Early Modern European Monarchy*, Routledge, London, 1992.
- Hibberd Sarah, Richard Wrigley, *Art, Theatre, and Opera in Paris, 1750-1850. Exchanges and Tensions*, Ashgate, Farnham, 2017.
- Honour Hugh, *Neoclassicismo*, Einaudi, Torino, 2010.
- Isherwood Robert M., *Music in the Service of the King: France in the Seventeenth Century*, Cornell University Press, Ithaca, 1973.
- , *Farce and Fantasy. Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*, Oxford University Press, Oxford, 1986.
- Jamain Claude, *L'imaginaire de la musique au siècle des lumières*, Champion, Paris, 2003.
- Johnson James H., *Listening in Paris: A Cultural History*, University of California Press, Oakland, 1995.
- Johnson Victoria, *Backstage at the Revolution: How the Royal Paris Opera Survived the End of the Old Regime*, University of Chicago Press, Chicago, 2008.
- , *What Is Organizational Imprinting? Cultural Entrepreneurship in the Founding of the Paris Opera*, in «American Journal of Sociology», University of Chicago Press, Chicago, n.113, fasc. 1 (luglio 2007), pp. 97–127. <https://doi.org/10.1086/517899>.
- Julian Thibaut, Vincenzo De Santis. *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire*, Classiques Garnier, Paris, 2019.
- Julien Jean-Rémy, Jean Mongrédien. *Le Tambour et la harpe. Œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution, 1788-1800*, Editions Du May, Paris, 1991.
- Jullien Adolphe, *La cour et l'opéra sous Louis XVI. Marie-Antoinette et Sacchini; Salieri; Favart et Gluck. D'après des documents inédits conservés aux Archives de l'État et à l'Opéra*, Didier, Paris 1878.
- , *L'Opéra en 1788 : documents inédits, extraits des Archives de l'État*, Pottier de Lalaine, Paris, 1873.
- , *L'Opéra secret au 18e siècle, 1770-1790; aventures et intrigues secrètes racontées d'après les papiers inédits conservés aux Archives de l'État et de l'Opéra*, Rouveyre, Paris, 1880.
- , *Un potentat musical, Papillon de La Ferté. Son règne à l'Opéra, de 1780 à 1790. D'après ses lettres et ses papiers manuscrits conservés aux archives de l'Etat et à la Bibliothèque de la ville de Paris*, Detaille, Paris, 1876.
- Kaci Maxime, *Chanter la politique: partitions nationales et modulations septentrionales (1789-1799)*, in «Annales historiques de la Révolution française», Armand Colin, Paris, fasc. 362 (2010), pp.79–99.
- Kennedy Emmet, *A Cultural History of the French Revolution*, Yale University Press, New Haven, 1989.
- Kennedy, Emmet, Marie-Laurence Netter, James P. MGregor, e Mark V. Olsen. *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris: Analysis and Repertory*, Greenwood Publishing Group, Westport, 1996.
- Koselleck Reinhart, *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogene der bürgerlichen Welt*, Freiburg i.Br. – München, 1959, trad. ita. *Critica illuministica e crisi della società borghese*, Il Mulino, Bologna, 1972.

- Lancereau Guillaume, *La Terreur Vécue. Régime d'incertitude et transactions sociales dans les projets pédagogiques de l'an II*, in «Annales historiques de la Révolution française», Armand Colin, Paris, fasc. 390 (2017), pp.51–72.
- Landes Joan B., *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Cornell University Press, Ithaca, 1988.
- Lantz Pierre, *Rythme et Révolution*, in «Cahiers Internationaux de Sociologie», Presses Universitaires de France, Paris, n.91 (1991), pp.241–57.
- Lasalle Albert de, *Les treize salles de l'opéra*, Libr. Sartorius, Paris, 1875.
- Lassabathie Théodore, *Histoire du Conservatoire Impérial de Musique et de Déclamation, suivie de documents recueillis et mis en ordre par M. Lassabathie*, Michel Lévy frères, Paris, 1860.
- Lefebvre Georges, *La rivoluzione francese*, Einaudi, Torino, 1958.
- Leith James, *Music as an Ideological Weapon in the French Revolution*, in «Historical Papers / Communications Historiques», Canadian Historical Association, Quebec, n.1, fasc. 1 (1966), pp.126–40. <https://doi.org/10.7202/030657ar>.
- Leith James A., *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750-1799. A Study in the History of Ideas*, University of Toronto Press, Toronto, 1964.
- Lemaigre-Gaffier Pauline, Solveig Serre, *L'Académie royale de musique sous l'Ancien Régime*, in Vincent Giroud, Solveig Serre (a cura di), *La réglementation de l'Opéra de Paris (1669-2019). Édition critique des principaux textes normatifs*, École nationale des chartes, Paris, 2019.
- Leterrier Sophie-Anne, *Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du "peuple" au "public"*, in «Revue d'histoire du XIXe siècle» Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle, Paris, fasc. 19 (1 décembre 1999), pp.89–103. <https://doi.org/10.4000/rh19.157>.
- Letzter Jacqueline, *La Montansier à la Monnaie. Musical Theater as French Revolutionary Propaganda*, in «Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», Belgian Society of Musicology, Brussels, n.55 (2001), pp.193–208. <https://doi.org/10.2307/3686836>.
- , *Making a Spectacle of Oneself: French Revolutionary Opera by Women*, in «Cambridge Opera Journal», Cambridge University Press, Cambridge, n.11, fasc. 3 (1999), pp.215–32.
- Lhomme Charles, *Les chants nationaux de la France: poètes et musiciens de la révolution*, Librairie centrale des publications populaires, Paris, 1885.
- Lilti Antoine, *Figures publiques. l'invention de la célébrité, 1750-1850*, Fayard, Paris 2014.
- , *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, Fayard, Paris, 2005.
- , *Le pouvoir du crédit au XVIIIe siècle: Histoire intellectuelle et sciences sociales*, in «Annales. Histoire, Sciences Sociales», EHESS, Paris, n.70, fasc. 4 (2015), pp.957–77.
- , *L'héritage des lumières - Ambivalences de la modernité*, Média Diffusion, Paris, 2019.
- Lippmann Walter, *Public Opinion*, Harcourt, Brace & Co., San Diego, 1922, trad. ita., *L'opinione pubblica*, Donzelli Ed., Roma, 2018.
- Lister Warwick, *Amico: The Life of Giovanni Battista Viotti*, Oxford University Press, Oxford, 2009.
- Mah Harold, *Phantasies of the Public Sphere. Rethinking the Habermas of Historians*, in «The Journal of Modern History», University of Chicago Press, Chicago, n.72, fasc. 1 (2000), pp.153–82. <https://doi.org/10.1086/315932>.

- Martin Jean-Clément, *Nouvelle histoire de la Révolution française*, Place des éditeurs, Paris, 2019.
- , *Robespierre. Dal tribunale al Terrore: successi, esitazioni e fallimenti dell'Incorruttibile, anima o enigma della Rivoluzione*, Salerno ed., Roma, 2018.
- Marty Ginette, *Dictionnaire des chansons de la Révolution : 1787-1799*. Tallandier, Paris 1988.
- Melton James Van Horn, *The Rise of the Public in Enlightenment Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- Michelet Jules, *Storia della rivoluzione francese*, Rizzoli, Milano, 1981, 4 voll.
- Miyamoto Naomi, Concerts and the Public Sphere in Civil Society Through Rethinking Habermas's Concept of Representative Publicness, in «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», Croatian Musicological Society, Zagreb, n.44, fasc. 1 (2013), pp.101–18.
- Mongredien Jean, *La musique en France, des lumières au romantisme. 1789-1830*, Flammarion, Paris, 1986.
- Nadeau Martin, *La politique culturelle de l'an II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre*, in «Annales historiques de la Révolution française», Armand Colin, Paris, n.327, fasc. 1 (2002), pp.57-74. <https://doi.org/10.4000/ahrf.559>.
- Noiray Michel, Solveig Serre, *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009). Analyse et interprétation*, Publications de l'École nationale des chartes, Paris, 2010.
- Nutter Charles, *Le nouvel Opéra. Ouvrage contenant 59 gravures sur bois et 4 plans*, Librairie Hachette, Paris 1875.
- Nutter Charles, Ernest Thoinan, *Les origines de l'Opéra français*, Plon, Paris, 1886.
- Ozouf Mona, *La Fete Révolutionnaire et le renouvellement de l'imaginaire collectif*, in «Annales historiques de la Révolution française», Armand Colin, Paris, n.47, fasc. 221 (1975), pp.385–405.
- , *L'homme régénéré: essais sur la Révolution française*, Gallimard, Paris, 1989.
- , «Public Opinion" at the End of the Old Regime», in «The Journal of Modern History», University of Chicago Press, Chicago, n.60 (1988), pp. S1–21.
- , «Space and Time in the Festivals of the French Revolution», in «Comparative Studies in Society and History», Cambridge University Press, Cambridge, n.17, fasc. 3 (1975), pp.372–84.
- Pierre Constant, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation : documents historiques et administratifs*, Imprimerie Nationale, Paris, 1900.
- , *Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire*, Fischbacher, Paris, 1895.
- , *Musique des fetes et ceremonies de la revolution francaise. Œuvres de Gossec, Cherubini, Lesueur, Méhul, Catel, etc.*, Imprimerie Nationale, Paris, 1899.
- , *B. Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation*, Librairie Delalain frères, Paris, 1895.
- , *Les hymnes et chansons de la Révolution : aperçu général et catalogue, avec notices historiques, analytiques et bibliographiques*, Imprimerie Nationale, Paris, 1904.
- Place Adélaïde de, *La vie musicale en France au temps de la révolution*, Fayard, Paris, 1989.
- Potofsky Allan, *Constructing Paris in the Age of Revolution*, Springer, New York, 2009.
- Pougin Arthur, *Méhul : sa vie, son génie, son caractère*, Fischbacher, Paris, 1889.
- , *Un directeur d'opéra au dix-huitième siècle: l'Opéra sous l'ancien régime; l'Opéra sous la révolution*. Fischbacher, Paris, 1914.

- Ravel Jeffrey S., *Le théâtre et ses publics. Pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIIIe siècle*, in «Revue d'histoire moderne contemporaine», Belin, Paris, n.493, fasc. 3 (2002), pp. 89–118.
- , *Seating the Public. Spheres and Loathing in the Paris Theaters, 1777-1788*, in «French Historical Studies», Duke University Press, Durham, n.18, fasc. 1 (1993), pp.173–210. <https://doi.org/10.2307/286963>.
- Ringer Alexander L., J.-J. *Barthelemy and Musical Utopia in Revolutionary France*, in «Journal of the History of Ideas» University of Pennsylvania Press, Philadelphia, n.22, fasc. 3 (1961), pp.355–68. <https://doi.org/10.2307/2708130>.
- Rocheffort Suzanne, *Travailler sur le devant de la scène. Le métier de comédien et de comédienne à Paris (années 1740-1799)*, [tesi di dottorato], EHESS, Paris, 2021.
- Role Claude, *François-Joseph Gossec (1734-1829). Un musicien à Paris de l'Ancien Régime à Charles X*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- Root-Bernstein Michèle, *Boulevard Theater and Revolution in Eighteenth-Century Paris*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1984.
- Rospocher Massimo (a cura di), *Oltre la sfera pubblica. Lo spazio della politica nell'Europa moderna*, Il Mulino, Bologna, 2013.
- Saloman Ora Frishberg, *Listening Well: On Beethoven, Berlioz, and Other Music Criticism in Paris, Boston, and New York, 1764-1890*, Peter Lang, Berne, Pieterlen, 2009.
- Serre Solveig, «*Il est vraiment inconcevable qu'elles soient encore si riches*». *Les archives de l'Académie Royale de Musique, entre Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris et Archives Nationales*, in «Fontes Artis Musicae», A-R Editions, Middleton, 57, fasc. 1 (2010), pp.35–49.
- , *L'art sous la contrainte? La programmation du répertoire de l'Académie royale de musique au siècle des Lumières*, in «Revue de Musicologie», Société Française de Musicologie, Paris, n.94, fasc. 1 (2008), pp.45–57.
- , *L'invention d'une tradition. Le répertoire de l'Opéra de Paris dans la deuxième moitié du xviii siècle*, in «Littératures classiques», Presses Universitaires du Midi, Lille, n.95, fasc. 1 (2018), pp.167–79. <https://doi.org/10.3917/licla1.095.0167>.
- , *Mesurer la création, avec mesure. Chronopéra et le répertoire de l'Académie royale de musique (1749-1790)*, in «Acta Musicologica», International Musicological Society, Basel, n.81, fasc. 2 (2009), pp. 353–67.
- , *Monopole de l'art, art du monopole ? L'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime*, in «Entreprises et histoire», ESKA, Paris, n.53, fasc. 4 (2008), pp. 80–90. <https://doi.org/10.3917/eh.053.0080>.
- , *Un fermier au tripot: Anne-Pierre-Jacques de Vismes du Valgay et l'Académie royale de musique (1778-1780)*, in «Revue de Musicologie», Société Française de Musicologie, Paris, n.96, fasc. 1 (2010), pp. 73–89.
- Soboul Albert, *La Rivoluzione francese*, Newton Compton, Roma, 1974.
- Sorba, Carlotta. *Il melodramma della nazione: politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*. GLF Editori Laterza, 2015.
- Spitzer John, Zaslaw Neal, *The Birth of the Orchestra : History of an Institution, 1650-1815: History of an Institution, 1650-1815*, Oxford University Press, Oxford, 2005.
- Thomas Downing A., *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647-1785*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

- Tissier André, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Librairie Droz, Paris, 1992, 2 voll.
- Traversier Mélanie, *Introduction: revisiter l'histoire sociale et politique de la musique années 1770–années 1830*, in «Annales historiques de la Révolution française», Armand Colin, Paris, fasc. 379 (2015), pp. 3–11.
- , *Musica e storia urbana. Appunti storiografici*, in «Contemporanea», Il Mulino, Bologna, n.15, fasc. 3 (2012), pp. 516–20.
- , «*Transformer la plèbe en peuple* ». *Théâtre et musique à Naples en 1799, de la proclamation de la république napolitaine à la première restauration*, in «Annales historiques de la Révolution française», Armand Colin, Paris, fasc. 335 (2004), pp. 37–70.
- Veit Patrice, Michael Werner, Hans Erich Bödeker (a cura di), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2017.
- Vendrix Philippe, *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Editions Mardaga, Bruxelles, 1992.
- , *La notion de révolution dans les écrits théoriques concernant la musique avant 1789*, in «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», Croatian Musicological Society, Zagreb, n.21, fasc. 1 (1990), pp. 71–78. <https://doi.org/10.2307/836897>.
- Walton Charles, *Policing Public Opinion in the French Revolution. The Culture of Calumny and the Problem of Free Speech*, Oxford University Press, Oxford, 2011.
- Weber Max, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Drei Maskein Verlag, München, 1921, trad. ita. *Sociologia della musica*, il Saggiatore, Milano, 2017.
- Weber William, *Did People Listen in the 18th Century?*, in «Early Music», Oxford Academic, n.25, fasc. 4 (1997), pp. 678–91.
- , *La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime*, in «The Journal of Modern History», University of Chicago Press, Chicago, n.56, fasc. 1 (1984), pp. 58–88.
- , *Learned and General Musical Taste in Eighteenth-Century France*, in «Past & Present», Oxford University Press, Oxford, fasc. 89 (1980), pp. 58–85.
- , *Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870*, in «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», Croatian Musicological Society, Zagreb, n.8, fasc. 1 (1977), pp. 5–22. <https://doi.org/10.2307/836535>.
- Weber William, Beverly Wilcox, *Canonic Repertories and the French Musical Press. Lully to Wagner*, Boydell&Brewer, Woodbridge, 2021.
- Wittman Richard, *Architecture, Print Culture and the Public Sphere in Eighteenth-Century France*, Routledge, Milton Park, 2007.