



HAL
open science

Mobiliser ses réseaux pour faire carrière. Les chanteuses italiennes en Europe au XVIIIe siècle.

Caroline Giron-Panel

► To cite this version:

Caroline Giron-Panel. Mobiliser ses réseaux pour faire carrière. Les chanteuses italiennes en Europe au XVIIIe siècle.. Femmes et réseaux dans les sociétés modernes et contemporaines., Oct 2014, Bordeaux, France. halshs-01127688

HAL Id: halshs-01127688

<https://shs.hal.science/halshs-01127688v1>

Submitted on 9 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mobiliser ses réseaux pour faire carrière.

Les chanteuses italiennes en Europe au XVIII^e siècle.

Caroline Giron-Panel

Si les trajectoires des divas et des *divos* au XVIII^e siècle ont fait l'objet de nombreuses études, qui permettent d'en retracer les carrières internationales¹, les conditions précises de leur arrivée dans les théâtres européens restent souvent *terra incognita*. Le rôle des intermédiaires commence tout juste à susciter l'intérêt des chercheurs², alors que l'importance des réseaux professionnels dans les choix de carrière des chanteurs est encore ignorée. Le cas des chanteuses est encore plus problématique, ces dernières étant aisément « invisibilisées » (R. Legrand) dans les sources, qui restent également muettes sur les instrumentistes.

La mobilisation des réseaux nationaux et professionnels semble pourtant avérée, comme l'illustre le cas des *prime buffe* qui se succèdent au Burgtheater de Vienne à la fin du siècle : formées dans les mêmes institutions vénitienes, elles font appel à leurs compatriotes musiciens pour trouver un débouché professionnel hors d'Italie. De même, celles qui parviennent à contourner l'interdiction faite par la République Sérénissime aux musiciennes des *ospedali* de pratiquer la musique hors de ces institutions ont toutes créé puis utilisé de complexes réseaux mêlant familiers, amis, mécènes. L'étude de la constitution de ces réseaux et de leur utilisation à des fins professionnelles mérite d'être abordée, leur spécificité résidant autant dans leur multiplicité que dans le genre de leurs créatrices, les hommes semblant adopter des stratégies différentes, sans doute moins complexes.

A travers l'étude de trajectoires individuelles, on s'interrogera sur la pertinence d'une analyse genrée de ces réseaux et sur les modalités spécifiques d'utilisation par les musiciennes des possibilités qu'ils offrent. En croisant exemples fameux et chanteuses moins célèbres, cette

¹ Citons par exemple Saskia Maria Woyke, *Faustina Bordoni : Biographie, Vokalprofile, Rezeption*, Francfort, Peter Lang, 2010 ou encore Patrick Barbier, *Farinelli, le castrat des Lumières*, Paris, Grasset, 1994.

² Le rôle des impresarios dans la gestion des théâtres de Venise a été étudié par Jonathan et Beth Glixon dans *Inventing the Business of Opera : The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2006, tandis que les réseaux mobilisés par la famille Mozart lors de son séjour vénitien de 1771 ont fait l'objet de plusieurs articles rassemblés dans Paolo Cattelan, *Mozart, un mese a Venezia*, Venise, Marsilio, 2000.

étude vise à proposer une grille d'analyse commune à l'ensemble des musiciennes italiennes ayant, durant le XVIII^e siècle, mobilisé leurs réseaux afin de parvenir à vivre de leur art.

1. Une représentation archéologique des réseaux : les *Virtuosi del canto celebrati in Italia tra la fine del secolo XVIII e il principio del secolo XIX* d'Antonio Fedi

Lorsqu'en mai 1801, Alfredo Comandini publie une gravure à la gloire des « virtuoses du chant célébrés en Italie entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle », il fait figurer en bonne place les cantatrices. Aux côtés des castrats ou des ténors les plus célèbres sont ainsi mentionnées Vittoria Tesi, Marianna Bulgarelli-Benti, Faustina Bordoni, Elisabeth Teyber, Caterina Gabrieli, Caterina Pilaja, Lucrezia Agujari, Elizabeth Billington, Angelica Catalani, Anna Morichelli, Luiza Rosa Todi, Brigida Banti, Rosalinda Grossi Silva, Giuseppina Grassini, Teresa Bertinotti et Gertrud Mara. Sur les quarante-sept virtuoses représentés par Antonio Fedi - auteur du dessin original – seize sont donc des femmes. A une époque où les musiciennes se font remarquer par leur discrétion dans les dictionnaires de musiciens³, leur présence en grand nombre sur cette gravure est en soit significative, tout autant que la position qu'elles y occupent.

Organisée comme un arbre généalogique dont le rameau initial serait la lyre d'Apollon, cette recension des « virtuoses du chant » présente les chanteurs et les chanteuses de façon isolée, en duo ou par groupes de trois, quatre ou cinq personnes mêlant la plupart du temps hommes et femmes. Le choix de l'auteur semble arbitraire, tous les virtuoses représentés au même niveau étant contemporains et le choix de l'isolement n'étant pas, semble-t-il, lié à la qualité particulière de l'artiste - Farinelli ne pouvant être considéré comme moins talentueux que Gizziello. De même, il est difficile de percevoir les liens de parenté symbolique qui expliqueraient les liens matérialisés par le feuillage reliant entre eux les médaillons : pourquoi la Banti et Crescentini sont-ils reliés à Caselli, Tenducci et la Bastardina et non à Mazzanti et Pacchierotti ? Peut-on y voir la représentation figurée d'une lignée musicale, la filiation artistique matérialisant le lien entre maîtres et élèves ou faut-il voir dans cette généalogie de

³ Voir par exemple Alexandre Choron et François Joseph Marie Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs...*, Paris, Valade, 1810-1811 ; Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler...*, Leipzig, Kühnel, 1812-1814 ; François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bruxelles, Leroux, 1835-1844.

l'ars cantandi une représentation des réseaux artistiques permettant aux chanteurs et aux chanteuses de faire carrière dans l'Europe du XVIII^e siècle ?

Une observation attentive de la répartition des virtuoses permet de pencher pour la seconde hypothèse. Le premier groupe, constitué d'Antonio Bernacchi, Vittoria Tesi, Farinelli, Marianna Bulgarelli-Benti (« la Bulgari ») et Francesco Antonio Pistocchi, représente la première génération, active dans le premier tiers du XVIII^e siècle. Quatre chanteurs et une chanteuse y sont directement liés : le « Cavaliere Ferri », Caffarelli, Gizziello et Faustina Bordoni. Si Baldassare Ferri était actif près d'un siècle avant les chanteurs dont il est censé descendre, les deux autres castrats et Faustina Bordoni sont effectivement les héritiers d'une « manière » illustrée avec brio par Bernacchi, Farinelli, Pistocchi, la Tesi et la Bulgari. Toutefois, la gravure semble mettre l'accent sur l'appartenance à un même réseau plus que sur la filiation artistique : Faustina Bordoni, représentée seule en médaillon, a effectivement chanté avec Amorevoli⁴ et avec Gizziello⁵, présentés comme ses contemporains, mais elle a également donné la réplique à Farinelli⁶. Les liens entre les différents rameaux de cette généalogie des virtuoses du chant semblent donc artificiels, l'étagement des artistes reflétant simplement les écarts de génération.

On peut toutefois y voir une représentation archéologique des réseaux unissant ces musiciens : si cette interprétation ne semble pas évidente à première vue, c'est que le réseau n'est pas représenté dans sa totalité. Ainsi, le réseau auquel appartiennent Faustina Bordoni, Farinelli, Caffarelli et Vittoria Tesi est celui de Johann Adolf Hasse, qui les rassemble sur scène à Naples en 1725 et à Venise en 1728. Mais Farinelli et Caffarelli appartiennent également à un autre réseau, dont fait aussi partie Catarina Gabrieli : celui de Nicolò Porpora. Ces réseaux de compositeurs - présentés de façon incomplète car une autre protégée de Porpora, Regina Mingotti, en est absente - se présentent comme des réseaux complexes, mêlant éléments professionnels, nationaux et locaux. Nés au moment de la création d'un opéra, ces réseaux, fondés par le compositeur, peuvent être réactivés en diverses occasions : besoin d'une voix spécifique, présence conjointe des musiciens dans la même ville, possibilité d'engagement dans un théâtre ou auprès d'un prince mélomane. Les chanteurs eux-mêmes peuvent bien

⁴ Faustina Bordoni chante à plusieurs reprises avec Angelo Amorevoli, notamment dans deux opéras de Johan Adolf Hasse, *Dalisa* en 1730 et *Antigono* en 1744.

⁵ Faustina Bordoni et Gioacchino Conti, dit Gizziello, se partagent les rôles principaux de *L'Issipile* de Johan Adolf Hasse, dont la première représentation a lieu à Naples en octobre 1732.

⁶ Faustina Bordoni joue Giocasta dans *l'Edippo* de Pietro Torri, représenté à Munich le 22 octobre 1729 et dont le rôle-titre est confié à Farinelli.

évidemment faire partie de réseaux concurrents, comme l'illustre le cas de Farinelli, qui n'hésite pas à solliciter tour à tour le réseau de Porpora et celui de Hasse.

Dans le cas des chanteuses, toutefois, il semble que la complexité des réseaux soit incompatible avec la participation à des réseaux concurrents. Les musiciennes semblent en effet opérer des choix successifs dans les réseaux qu'elles sollicitent, choisissant à chaque fois l'exclusivité. Alors que Farinelli participe conjointement aux réseaux de Hasse et de Porpora, par exemple, les chanteuses vont privilégier un réseau matrimonial, puis abandonner celui-ci au profit d'un réseau professionnel, avant d'activer un réseau national, sans opérer de va-et-vient entre ces réseaux. Cette différence, marquée au sceau du genre, s'explique sans doute par la nécessité initiale pour les chanteuses de bénéficier d'un soutien autre que professionnel pour débiter dans la carrière. Cette hypothèse peut être vérifiée en étudiant le cas particulier des musiciennes formées dans les *ospedali* de Venise et qui les ont quittés pour faire carrière à l'opéra.

2. Réseaux féminins : l'exemple des *ospedali* de Venise

Nés du désir de la Réforme catholique d'accueillir les laissés-pour-compte de la charité traditionnelle – tout particulièrement les orphelins et les enfants abandonnés – les quatre *ospedali* de Venise ont, au cours du XVII^e siècle, ajouté à l'activité charitable une activité musicale, l'apprentissage du chant et de la musique instrumentale étant alors perçu à la fois comme une source de revenus, comme un élément de prestige de la République Sérénissime et comme un atout pour les enfants auxquels il était dispensé. Désireux de proposer aux amateurs des concerts de grande qualité, les gouverneurs de ces institutions emploient d'excellents compositeurs et mettent en place une organisation pédagogique pyramidale extrêmement efficace, gage d'excellence pour les chœurs hospitaliers. L'enseignement concomitant du chant et de la musique instrumentale commence dès le plus jeune âge et dure dix ans, seuls les virtuoses accédant au statut recherché de soliste. La durée de l'apprentissage, garante de l'excellence des interprètes, pose le problème de la mue de la voix, problème contourné par les gouverneurs des *ospedali* en limitant aux seules filles l'accès à l'éducation musicale. Cette spécificité vénitienne fait la renommée des chœurs hospitaliers, qui profitent de l'intérêt que

suscitent leurs musiciennes pour attirer amateurs et curieux et faire du « concert des *putte* » un élément incontournable du Grand Tour⁷.

Conçus comme des instruments au service de la louange divine, les *ospedali* forment les musiciennes dans un but précis : exalter la République Sérénissime en tant que capitale musicale, à une époque où Naples lui dispute ce titre. Il n'est donc pas question pour les *putte* de profiter de leur excellente éducation musicale pour faire carrière au théâtre : autorisées à quitter le chœur uniquement pour se marier ou entrer dans les ordres, elles doivent alors renoncer par écrit à se produire en public. En dépit de cette clause prohibitrice, un certain nombre de musiciennes ont mis leurs talents au service de la musique profane, faisant au théâtre une carrière favorisée par les réseaux constitués au sein des *ospedali*. La fréquentation quotidienne de compositeurs de renom - qui parachèvent l'éducation musicale des solistes, écrivent les oratorios et les motets exécutés par le chœur et dirigent les concerts sacrés – est mise à profit par les *putte* lorsqu'elles cherchent un engagement : conscients des qualités des musiciennes qu'ils ont contribué à former, les maîtres de chœur des *ospedali* n'hésitent pas à les embaucher dans leurs propres opéras.

Le cas de Lucia Cassini est exemplaire : entrée à l'*ospedale* des Mendicanti le 15 juin 1773 à l'âge de 16 ans, elle est alors créditée d'une voix de contralto exceptionnelle, dont le maître de chœur souligne la force et l'agilité, tout en prédisant à la musicienne une destinée hors du commun⁸. Lorsque, dix ans plus tard, elle quitte l'institution pour épouser l'imprimeur Antonio Stella, Lucia Cassini s'engage, comme de coutume, à limiter l'exercice de la musique au cercle familial mais elle rompt son engagement dès l'année suivante en jouant au théâtre San Moisè le rôle de Zaida dans *Il Serraglio di Osmano* de Giuseppe Gazzaniga. Or, ce compositeur avait enseigné l'orgue dans un autre *ospedale*, celui des Derelitti, de 1770 à 1772. Les liens entre les différents *ospedali* étant avérés, et Lucia Cassini étant rentrée aux Mendicanti déjà formée à la musique, on peut émettre l'hypothèse que son éducation musicale précoce aurait été assurée par Giuseppe Gazzaniga, ce dernier appuyant ensuite sa requête auprès du maître de chœur des Mendicanti. Les liens entre cet *ospedale* et Giuseppe Gazzaniga sont par ailleurs attestés par l'oratorio *Susanna*, composé pour le chœur des Mendicanti en 1787⁹.

⁷ Pour plus d'informations sur l'activité musicale dans les *ospedali*, voir Caroline Giron-Panel, *Musique et musiciennes à Venise. Histoire sociale des ospedali*, Rome, Ecole française de Rome, 2015 et Piergiuseppe Gillio, *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento : quadro storico e materiali documentari*, Florence, Olschki, 2006.

⁸ I-Vas, B 657, 6 août 1773.

⁹ *Susanna, Actio sacra pro filiabus chori S. Lazari Mendicantium. Modos fecit D. Josephus Gazzaniga Accademicus Philarmonicus Bononiae et musices magister emeritus*, Venise, 1787.

L'hypothèse d'un réseau constitué par Lucia Cassini lors de son passage dans l'*ospedale* et réactivé par la suite est confirmée par la liste des œuvres dans lesquelles apparaît la chanteuse dans les années 1780 : Elena dans *Il Falegname* de Domenico Cimarosa en 1785, elle joue la même année Zeffirina dans *I Castellani burlati* de Giovanni Valentini, deux compositeurs ayant travaillé respectivement pour les Derelitti et pour les Mendicanti. En 1786, elle est choisie par un autre compositeur des Mendicanti, Francesco Bianchi, pour interpréter Mandina dans *La Villanella rapita*. La même année, Lucia Cassini chante dans *Le Astuzie villane* de Pietro Guglielmi, lié à l'*ospedale* des Mendicanti non en raison de son activité de compositeur mais parce qu'il a épousé en 1769 l'une des musiciennes du chœur, Lelia Acchiapati. Le réseau professionnel de Lucia Cassini se confond ainsi avec son réseau hospitalier, dont on trouve par ailleurs la trace dans son testament, qui mentionne parmi les bénéficiaires une autre chanteuse des Mendicanti, Giovanna Ambrosi, qualifiée de « très chère amie »¹⁰. Lucia Cassini ne semble pas, en revanche, avoir sollicité le réseau de son époux, l'activité professionnelle de celui-ci étant sans doute trop éloignée du monde du théâtre pour servir les ambitions de la musiciennes.

Le cas de Lucia Cassini est à cet égard exceptionnel, la quasi-totalité des autres chanteuses d'opéra formées dans les *ospedali* ayant utilisé leurs réseaux matrimoniaux pour faire carrière, souvent au bénéfice des deux époux. Dans le cas de Lelia Acchiapati, la collaboration entre la chanteuse et son époux est immédiate et durable : dès l'été 1769, quelques mois à peine après son mariage, la musicienne interprète Onoria dans *Ezio*, composé par Pietro Guglielmi, qui compose ensuite pour elle les rôles de Rosetta (*Il Disertore*, 1770), Lindora (*L'Assemblea*, 1772), Arabella (*Il Carnovale di Venezia*, 1772) et Ernelinda (*Il Ricimero*, 1778). Si Lucia Cassini s'est appuyée essentiellement sur son réseau hospitalier pour faire carrière, Lelia Acchiapati ne semble pas avoir constitué de réseau qui lui soit propre, utilisant uniquement celui de son époux. Ce dernier agit tour à tour en Pygmalion et en entremetteur : composant des airs adaptés à la voix de son épouse, il obtient également pour elle la place de *seconda donna* au théâtre Haymarket de Londres et lui fait rencontrer Johann Christian Bach, qui lui confie en 1770 le rôle d'Athalie dans *Gioas, re di Giuda*. Cette incapacité de la musicienne à se constituer un réseau personnel, distinct du réseau matrimonial, explique que sa carrière soit intimement liée à celle de son mari : commencée à Londres lorsque Pietro Guglielmi y dirige, avec Felice Alessandri, le théâtre Haymarket, la carrière de Lelia Acchiapati s'achève à Naples, où son époux compose pour le théâtre San Carlo.

¹⁰ I-Vas, Testamenti, B. 233, 25 août 1787.

Maddalena Lombardini offre un exemple bien différent. Entrée à l'*ospedale* des Mendicanti à l'âge de 7 ans, prodige du violon, elle est l'un des seules *putte* à obtenir l'autorisation de se rendre hors de Venise pour prendre des leçons auprès d'un professeur extérieur à l'institution – en l'occurrence, le célèbre violoniste Giuseppe Tartini. Son talent attire de nombreux amateurs et contribue à la notoriété de l'*ospedale*, ce qui explique les réticences des gouverneurs lorsque la musicienne demande, en 1766, l'autorisation de se marier. Comme l'écrivait un amateur français de passage à Venise en 1714 : dans les *ospedali*, « l'on marie les filles, mais difficilement celles qui ont du talent », les gouverneurs répugnant à laisser partir leurs meilleures musiciennes¹¹. Après un premier refus, motivé par l'absence de consentement paternel – que la jeune femme aurait été bien en peine d'obtenir, son père étant décédé plusieurs années auparavant – Maddalena Lombardini réitère sa demande, accompagnée cette fois d'une lettre des parents de Lodovico Sirmen, Giovanni Matteo et Alessandra, qui s'expriment en faveur du mariage¹². Le réseau qu'active alors la musicienne n'est pas seulement familial : Alessandra Pillastrini Sirmen est en effet une poétesse et salonnière célèbre, liée à la haute bourgeoisie de Ravenne et jouit à ce titre d'un certain entregent¹³. Afin de mettre toutes les chances de son côté, Maddalena Lombardini active aussi son réseau local, en la personne de Domenico Cavagnis, bienfaiteur de la musicienne, fils d'un ancien gouverneur de l'*ospedale* des Mendicanti et futur gouverneur lui-même. Mentionné dans l'acte de mariage comme ayant fourni le lieu de la noce, il avait sans nul doute fait pression sur la congrégation afin que la violoniste obtienne le *nulla obstat* indispensable pour se marier¹⁴.

Grâce à ces multiples soutiens, Maddalena Lombardini parvient à quitter l'*ospedale* et elle se produit en public dès l'année suivante : à Turin, elle joue les œuvres de son époux et de son mentor, Giuseppe Tartini, mais aussi des sonates composées par l'un des mécènes du couple, le comte Benvenuto di San Raffaele. En 1768, Maddalena Lombardini et Lodovico Sirmen se produisent à Paris, la musicienne profitant du réseau de son époux pour faire connaître son talent hors de la péninsule : si Lodovico Sirmen utilise les dons prodigieux de son épouse pour mettre en valeur ses propres compositions, s'attribuant éventuellement les œuvres

¹¹ Anne Claude Philippe, comte de Caylus, *Voyage d'Italie, 1714-1715*, éd. par A. Pons, Paris, Libr. Fischbacher, 1914, p. 167.

¹² I-Vire, Men B 7, n° 7320.

¹³ Gamba Ghiselli, *De' fatti di Ravenna...*, vol. VI, fol. 18^v-19, cité par Elsie Arnold et Jane Baldauf-Berdes, *Maddalena Lombardini-Sirmen, Eighteenth-Century Composer, Violinist and Businesswoman*, Londres, The Scarecrow Press, 2002, p. 36.

¹⁴ I-Vasp, Santa Maria Formosa, n° 9, 17 septembre 1767.

composée par cette dernière, c'est bien elle qui « a le talent le plus distingué »¹⁵. Une fois reconnue comme violoniste d'exception, Maddalena Lombardini franchit l'étape suivante : composer sous son propre nom. Tant que son propre réseau de mécènes n'est pas suffisamment solide, elle s'appuie sur celui de Lodovico Sirmen, à la fois pour obtenir des engagements et pour publier ses œuvres. C'est ainsi qu'en 1770, elle publie, sous son nom et celui de son époux, un premier opus de six quatuors à cordes dont elle est probablement seule compositrice – fait suffisamment rare pour susciter la méfiance des éditeurs de musique¹⁶. L'année suivante, cependant, la renommée de Maddalena Lombardini est telle qu'elle peut se permettre de publier, sous son seul nom, six trios pour violons et violoncelle, dédiés à une femme, la princesse d'Orange et de Nassau¹⁷. Cette publication correspond à une étape dans la vie de la musicienne : devenu inutile, le réseau matrimonial est abandonné, au profit d'un réseau professionnel mêlant musiciens, nationaux et mécènes. Si le premier de ces mécènes est une femme, Maddalena Lombardini ne peut s'extraire totalement d'une figure tutélaire masculine : bien que le nom de la compositrice soit clairement mentionné, elle se présente comme « élève du célèbre Tartini de Padoue », le nom du maître servant ici de caution. Dès lors, la musicienne poursuit une carrière déconnectée de celle de son mari, activant tour à tour différents réseaux pour obtenir des engagements. En 1771, elle s'appuie ainsi sur son réseau hospitalier pour se produire au théâtre Haymarket de Londres, alors dirigé par Pietro Guglielmi. En janvier et février 1771, elle y donne en compagnie de Lelia Acchiapati deux concerts, dont l'un destiné à lever des fonds pour les « musiciens vieillissants »¹⁸.

Le délai très bref qui sépare le mariage de Lelia Acchiapati et celui de Maddalena Lombardini de leurs premières apparitions en public permet de supposer que ces musiciennes avaient prévu, avant même leur mariage, de trahir leur serment, avec la bénédiction de leurs professeurs de musique. Dans le cas de Maddalena Lombardini, l'avenir musical de la musicienne avait été envisagé bien avant les noces, et était étroitement lié au mariage avec un compositeur, quel qu'il fût. C'est ce qu'indique une lettre rédigée en 1766 par Giuseppe Tartini, qui demandait au compositeur Johann Gottlieb Naumann d'obtenir pour le musicien Giuseppe

¹⁵ Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXII, ou Journal d'un observateur, contenant les analyses des pièces de théâtre qui ont paru durant cet intervalle, les relations des assemblée littéraires...*, Londres, J. Adamson, 1783-1789, t. XIX, p. 12, 15 août 1768.

¹⁶ *Sei quartetti a violino I e II, viola e violoncello dedicati al Illustrissimo Conte Benevento di Santo Raffaele e composti da Lodovico e Madelena Laura Syrmen*, Paris, Madame Bérault, [1770].

¹⁷ *Six trios à deux violons et violoncelle obligé... Œuvre première*, Paris, Sieber, 1771.

¹⁸ *The Public Advertiser*, 9 janvier et 8 février 1771, cité par Elsie Arnold et Jane Baldauf-Berdes, *Maddalena Lombardini...*, *op. cit.*, p. 62.

Scoti un engagement à la cour de Dresde afin de permettre à Maddalena Lombardini, qui l'épouserait alors, de quitter l'*ospedale*¹⁹. Cet exemple illustre le caractère indispensable des réseaux matrimoniaux pour les musiciennes des *ospedali*, dont la seule perspective de carrière passait nécessairement par le mariage.

3. Typologie des réseaux de musiciennes italiennes au XVIII^e siècle

Ces quelques exemples permettent de dresser une typologie des réseaux constitués et mobilisés par les musiciennes italiennes au XVIII^e siècle et d'en souligner les caractéristiques. L'importance des réseaux familiaux est remarquable, mais semble limitée aux premières années de la pratique musicale professionnelle. Dans le cas des musiciennes formées dans les *ospedali*, le rôle du père et son entourage sont essentiels pour obtenir l'autorisation de quitter le chœur, première étape d'une carrière. Lelia Acchiapati avait ainsi quitté l'*ospedale* pour « s'en aller avec son père, qui est Bressan, ailleurs²⁰ », au mépris de l'engagement décennal pris au moment de son admission dans le chœur et des règles précisant que le départ d'une musicienne ne pouvait être motivé que par un mariage ou une prise de voile. Si les réseaux paternels sont également essentiels pour les musiciennes formées à la musique dans l'entourage familial – telle Brigida Banti, fille d'un musicien de rue – ou par l'entremise d'un réseau paternel – le père de Vittoria Tesi était laquais du castrat Francesco De Castris – ils semblent être rapidement délaissés par les musiciennes au profit d'autres réseaux : réseau hospitalier dans le cas des *putte*, réseau matrimonial pour de nombreuses cantatrices, réseau de patronage dans la plupart des cas. Les chanteurs, en revanche, maintiennent davantage les liens familiaux dans leur pratique professionnelle, notamment par le biais de la relation fraternelle : la collaboration entre les frères Broschi est durable, tandis qu'Atto Melani débute sa carrière à Paris en compagnie de son frère compositeur.

La principale spécificité des réseaux de musiciennes réside dans l'importance des réseaux matrimoniaux, qui apparaissent comme indispensables au début de la carrière mais sont souvent abandonnés ensuite au profit de réseaux plus efficaces. Le cas de Maddalena Lombardini est à cet égard emblématique, le mariage étant perçu par la musicienne et son mentor comme le moyen de quitter l'*ospedale*, la seule obligation étant que le futur époux soit

¹⁹ Lettre de Giuseppe Tartini à Johann Gottlieb Naumann, 3 octobre 1766, cité par *Ibid.*, p. 38.

²⁰ GRADENIGO (Pietro), *Notatori...*, vol. XXII, fol. 31, 12 mars 1769.

lui-même musicien, afin que la violoniste puisse profiter de ses réseaux professionnels, l'identité du prétendant apparaissant comme secondaire. Comme Regina Mingotti, mariée très jeune à Pietro Mingotti, Maddalena Lombardini s'appuie sur le réseau professionnel de son époux pour faire reconnaître son propre talent, mais alors que le couple Mingotti – formé d'une chanteuse et d'un impresario – est complémentaire, le couple Lombardini Sirmen, formé de deux violonistes, entre rapidement en concurrence. Une fois le talent de Maddalena Lombardini reconnu par le public et soutenu par de puissants mécènes, le lien matrimonial apparaît inutile et est rompu *de facto*, sinon *pro jure*, au profit de réseaux plus efficaces.

Pour les chanteuses italiennes du XVIII^e siècle, les réseaux professionnels semblent se superposer aux réseaux nationaux, ce qui s'explique aisément par la place prépondérante de l'opéra italien sur les scènes européennes. Même si une réaction nationale se fait jour à la fin du siècle, notamment en Angleterre et en Russie, où des voix s'élèvent pour réclamer la fondation de conservatoires pour former des virtuoses nationaux, les musiciens italiens restent les plus recherchés. La renommée des conservatoires napolitains et des *ospedali* vénitiens franchit les frontières de la péninsule dès le début du XVIII^e siècle, tandis que les troupes d'opéra italiennes sont conviées par les amateurs fortunés à l'occasion d'événements grandioses tels que sacre ou mariage princier. Les impresarios embauchent souvent des compositeurs italiens, qui utilisent leurs réseaux nationaux pour trouver les interprètes qui rendront justice à leurs opéras. Même dans les pays hostiles à l'opéra italien – ou désireux de proposer une alternative nationale à ce qui apparaît alors comme un monopole – les musiciens italiens se produisent régulièrement, la suprématie de la formation péninsulaire n'étant pas contestée avant le XIX^e siècle²¹.

Le réseau des musiciens italiens est particulièrement efficace au Burgtheater de Vienne, où les chanteuses italiennes se succèdent au XVIII^e siècle, bénéficiant de l'entregent de leurs compatriotes et du goût de l'époque pour la « manière » italienne. En 1788, une ancienne chanteuse du chœur des Mendicanti, Andriana Ferrarese, est ainsi recrutée comme *prima buffa* au Burgtheater de Vienne, grâce à l'intervention de Lorenzo Da Ponte. Le librettiste avait lui-même obtenu le poste de librettiste de l'opéra par l'entremise d'un compatriote, Caterino Mazzola, qui l'avait introduit auprès d'un autre compositeur italien, Antonio Salieri²². Les modalités de recrutement des chanteuses italiennes sont précisées par Da Ponte : elles peuvent

²¹ On peut observer par exemple la place de plus en plus importante occupée par les musiciens italiens au Concert Spirituel au XVIII^e siècle, étudiée par David Charlton, *Opera in the Age of Rousseau : Music, Confrontation, Realism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 195.

²² Lorenzo Da Ponte, *Mémoires*, Paris, Pagnerre, 1860, p. 96-97.

être choisies parmi les musiciennes des troupes italiennes présentes sur place ou être débauchées auprès des théâtres italiens, les compositeurs et interprètes n'hésitant pas à traverser l'Europe pour trouver des voix exceptionnelles²³. Les musiciennes peuvent également obtenir des engagements en se faisant remarquer par de futurs mécènes. C'est le cas de Cecilia Giuliani, qui remplace en 1791 Andrianna Ferrarese au Burgtheater, sur la demande expresse de l'impératrice Marie-Louise qui l'avait certainement entendue à Florence, lorsque son époux n'était encore que Grand-Duc de Toscane.

Les réseaux de patronage sont ainsi particulièrement présents dans les stratégies professionnelles des chanteuses italiennes au XVIII^e siècle. Dans le cas d'Andrianna Ferrarese, ce réseau est sollicité dès la sortie de l'*ospedale*, la tentative de fugue avortée de la musicienne ayant mis cette dernière dans une situation embarrassante, résolue par l'intervention de sa puissante protectrice, Cecilia Giovanelli²⁴. Tout comme celui de Maddalena Lombardini, qui dédicace ses premiers trios à la princesse d'Orange, ou celui de Cecilia Giuliani, qui s'appuie sur l'impératrice Marie-Louise pour obtenir la place de *prima seria* au Burgtheater, le réseau de patronage d'Andrianna Ferrarese est marqué par la place prépondérante accordée aux femmes. Les liens entre les musiciennes et leurs mécènes de sexe féminin se singularisent en effet par une forme d'intimité marquée au sceau du genre : lorsqu'Andrianna Ferrarese écrit à Cecilia Giovanelli pour lui demander d'intervenir en sa faveur auprès des gouverneurs des Mendicanti, elle s'exprime de façon bien plus intime que lorsqu'elle écrit aux procureurs chargés de statuer sur son sort²⁵. De même, la dédicace de Maddalena Lombardini à la princesse d'Orange insiste sur l'appartenance de la musicienne et de son mécène à la gent féminine, soulignant le caractère exceptionnel de la composition féminine, « genre en quelque façon étranger à [son] sexe »²⁶. Ce rappel de l'appartenance de la musicienne et de son mécène à un même genre justifie une certaine forme de familiarité, sans égale chez les musiciens de sexe masculin, et légitime les demandes de soutien.

²³ *Ibid*, p. 212.

²⁴ Les circonstances du départ d'Andrianna Ferrarese de l'*ospedale* des Mendicanti ont été étudiées par Caroline Giron-Panel, « Entre Eglise et théâtre : la fugue de deux musiciennes vénitienes en 1783 », *Clio, la revue d'histoire des femmes*, n° 25, 2007, p. 99-119 [en ligne : <http://clio.revues.org/2752>].

²⁵ I-Vas, Procuratori sopra Ospedali e Luoghi Pii, B 80, n. d.

²⁶ « Madame, Votre Altesse Royale a daigné me permettre de lui présenter ces premiers essais de ma composition, je regarde cette faveur comme la plus belle récompense des efforts que je fais pour acquérir du talent dans un genre en quelque façon étranger à mon sexe. Vous en êtes l'ornement et la gloire. Madame, les arts et les talents vous doivent leur hommage, comme à leur juge et à leur protectrice. Si ce premier titre m'effraye, le second me rassure et me permet d'espérer que Votre Altesse Royale recevra avec cette bonté qui la caractérise, et l'ouvrage, et les vœux aussi sincères de celle qui a l'honneur d'être, Madame, de Votre Altesse Royale, la très humble et très obéissante servante, Lombardini Sirmen » (*Six trios... op. cit.*)

Les réseaux mobilisés par les musiciennes italiennes au XVIII^e siècle semblent donc bien avoir des caractéristiques spécifiquement féminines : prépondérance du réseau matrimonial en début de carrière, mobilisation successive de réseaux différents, importance du mécénat féminin. Si la pratique musicale féminine s'intègre dans les rapports de pouvoir et les stratégies de domination patriarcales repérables dans toutes les sphères professionnelles à l'époque moderne, les musiciennes italiennes parviennent à mobiliser des ressources spécifiques à leur genre, afin de faire d'une faiblesse un atout. Capables de solliciter tour à tour famille, mécènes, compatriotes pour réussir à vivre de leur art, les chanteuses italiennes se montrent également farouchement indépendantes, conscientes que leur talent ne peut s'épanouir à l'ombre d'un époux médiocre ou d'un impresario trop timoré. Nul doute que cet *empowerment* des chanteuses du XVIII^e siècle ait contribué à la création d'un stéréotype, celui de la diva capricieuse qui n'est, finalement, que la projection mentale d'une société patriarcale réticente à reconnaître aux femmes indépendantes la capacité de réussir.