



HAL
open science

Engagements et circulation des artistes au XVIIIe siècle. Le cas des théâtres Alibert et Argentina de Rome

Elodie Oriol

► To cite this version:

Elodie Oriol. Engagements et circulation des artistes au XVIIIe siècle. Le cas des théâtres Alibert et Argentina de Rome. *Diasporas. Circulations, migrations, histoire*, 2015, *Musiques nomades : objets, réseaux, itinéraires*, 26, p. 93-113. halshs-01504569

HAL Id: halshs-01504569

<https://shs.hal.science/halshs-01504569>

Submitted on 10 Apr 2017

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.

Engagements et circulation des artistes au XVIII^e siècle.

Le cas des théâtres *Alibert* et *Argentina* de Rome

Élodie ORIOL

Le carnaval commence. Les spectacles viennent de s'ouvrir ; car ici, hors le temps du carnaval, il n'est pas permis de s'amuser au théâtre ; c'est ce qui fait qu'on s'y jette à corps perdu ; le peuple, comme la bonne compagnie¹.

C'est ainsi que Gabriel-François Coyer décrit le carnaval de Rome auquel il assiste lors de son séjour dans la péninsule italienne en 1763-1764, relevant notamment l'engouement de toute la population pour les spectacles publics.

À Rome, au XVIII^e siècle, les théâtres publics ne peuvent en effet ouvrir leur porte qu'au moment du carnaval. L'organisation des saisons théâtrales dépend cependant aussi des positions des souverains pontifes, plus ou moins attentifs à la vie artistique et culturelle de la ville – certains n'hésitent pas à interdire complètement ces spectacles –, et peut être également compromise par certains événements religieux (années de Jubilé, périodes de vacances du Siègne papal), politiques ou de mauvaises conditions atmosphériques. Occasionnellement, dans la seconde moitié du siècle, les autorités pontificales acceptent que certains théâtres organisent des saisons en dehors du carnaval, au printemps, en été ou à l'automne.

L'offre des spectacles publics à Rome étant le plus souvent limitée au carnaval, il s'agit d'un temps fort de consommation culturelle pour la capitale pontificale. Les contemporains relèvent souvent le changement d'atmosphère de la ville à ce moment de l'année, comme le voyageur François Michel de Rotrou :

La classe moyenne et ce que l'on appelle les honnêtes gens ne demanderaient pas mieux que de prendre des divertissements et de jouir des plaisirs ordinaires aux capitales. Mais le séjour du successeur de saint Pierre les gêne extraordinairement. Le prélat vicaire qui a la police de la Ville n'y permet ni la danse, ni les plaisirs bruyants faits pour la jeunesse. Aussi, tous les temps de l'année sont-ils languissants à l'exception du carnaval, dont les droits sont les plus forts et qui, en conséquence, établit sans chicane et l'Opéra, et la Comédie, donc chacun prend alors sa bonne part².

Le carnaval constitue bien une période de rupture où l'attente du public est considérable, ce dont témoigne Alessandro Verri dans une lettre de Rome datée du 13 janvier 1768 adressée à son frère Pietro :

Ici, tous les théâtres sont ouverts et cela forme une période de Rome, où on aime

1. Gabriel-François Coyer (abbé), *Voyages d'Italie et de Hollande*, Paris, Duchesne, 1775, p. 191.

2. François Michel de Rotrou, *Voyage d'Italie* (1763), Châtenay-Malabry, Alteredit, 2001, p. 399.

passionnément le spectacle. En général, on comprend bien la bonne musique et il n'y a de théâtre plus sévère et intelligent que celui de Rome. Les maîtres de chapelle craignent de paraître le premier soir et on éprouve de la compassion en les voyant pâles et éprouvés par la peur, le parterre étant impétueux avec ses sifflements et ses applaudissements. Un ténor est devenu fou à cause d'une forte appréhension ; et le vieux Guadagni est désespéré ; nombreux sont les musiciens et les compositeurs qui ne veulent pas s'exhiber sur ces théâtres³ [...].

Le public romain est d'ailleurs souvent dépeint comme l'un des plus critiques et des plus exigeants de la péninsule italienne, au point que certains artistes redoutent de se soumettre à son jugement.

L'historien et théoricien de la musique britannique Charles Burney souligne par exemple l'exigence de la critique romaine et ses conséquences pour les compositeurs, en précisant que si l'on connaît le succès sur les scènes romaines, on réussit alors assurément partout :

C'est un honneur d'être compositeur à Rome, les Romains étant regardés comme les juges les plus sévères de la musique en Italie. Il y a aussi dans cette ville davantage de cabales qu'ailleurs, et

3. Emanuelle Creppi et Alessandro Giuliani (dir.), *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri dal 1766 al 1797*, Milano, Cugliati, 1923, vol. I, partie 2, p. 142-143 : « Qui abbiamo i teatri aperti e questo forma un'epoca di Roma, dove si ama lo spettacolo passionatamente. In generale si capisce assai il buono della musica e non v'è teatro in Italia più severo ed intelligente del romano. I maestri di cappella tremano di comparire la prima sera e fanno compassione in vederli pallidi e rifiniti dallo spavento, essendo impetuossissimo il parterre nelle fischiate e negli applausi. Un tenore è diventato matto per la grand'aprensione; e Guadagni, vecchio, è disperato; moltissimi musici e maestri non vogliono esporsi in questi teatri [...] ». Le chanteur cité par l'auteur est le castrat Gaetano Guadagni (1728-1792) qui a conduit une carrière internationale.

l'esprit partisan y est particulièrement violent. On estime en général qu'un compositeur ou un exécutant qui a du succès à Rome n'a rien à craindre de la sévérité des critiques en d'autres endroits⁴.

Les interprètes ne sont pas non plus épargnés. Le compositeur et violoncelliste Giovanni Battista Cirri⁵ décrit au compositeur bolonais Giovanni Battista Martini le climat trouble qui règne à Rome en 1779 :

Les théâtres cette année ne vont pas bien, et s'il n'y avait pas été la rigueur de Monsieur le gouverneur de Rome, qui a remédié aux désordres qu'il y avait dans les théâtres, une grande partie des chanteurs et danseurs auraient été crucifiés⁶.

Le gouverneur de Rome, dont l'autorité est renforcée en 1738 par un chirographe émis par le pape qui lui donne la compétence exclusive en matière théâtrale, est en effet le principal organe de contrôle administratif de l'activité des théâtres et de leur personnel⁷. Il est nécessaire d'obtenir son

4. Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, 1771, tr. française, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, Paris, Flammarion, 1992, p. 219 : « Rome is the post of honour for composers, the Roman being the most fastidious judges of music in Italy. There is likewise in this city more cabal than elsewhere, and party runs higher. It is generally supposed, that a composer or performer who is successful at Rome, has nothing to fear from the severity of critics in other places ». Charles Burney (1726-1814) a effectué un séjour en France et en Italie en 1770 à partir duquel il a publié cet ouvrage.

5. Le violoncelliste et compositeur Giovanni Battista Cirri (1724-1808), né à Forlì, suivit notamment les enseignements de Padre Martini à Bologne. Il s'installe à Rome en 1778 mais n'y reste que deux ans.

6. Lettre de Giovanni Battista Cirri à Padre Martini, 27 janvier 1779, Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, Carteggio di Padre G. B. Martini : « Li teatri quest'anno vanno poco bene, e se non fosse stato il rigore di Mons[igno]re Governatore, che ha rimediato ai disordini che v'erano nei Teatri, la maggior parte dei Cantanti e ballerini, sarebbero stati crocifissi ».

7. Maria Grazia Pastura Ruggiero, « Fonti per la storia del teatro romano del Settecento conservate nell'Archivio

accord pour pouvoir organiser une saison théâtrale.

En raison de la courte durée des saisons, les rivalités et les tensions sont exacerbées. Les institutions théâtrales urbaines se font concurrence et les artistes programmés sont mis à rude épreuve. À chaque nouvelle saison, les théâtres comme les artistes, jouent leur réputation. Dans ce contexte fortement concurrentiel, le recrutement des artistes d'une année sur l'autre, pour la saison lyrique, est d'autant plus crucial.

Ces spécificités (l'exigence du public ; une courte saison théâtrale ; un fort contrôle exercé par les autorités pontificales) font de Rome un observatoire idéal pour examiner la façon dont on tente d'organiser ou de contrôler la mobilité des artistes au XVIII^e siècle. Dans le milieu de l'opéra lyrique, ces derniers se doivent d'être mobiles pour développer leurs carrières, aussi bien dans la péninsule italienne que dans d'autres États européens. L'instabilité et le nomadisme sont caractéristiques des carrières artistiques⁸.

Afin de saisir les liens entre cette mobilité et les modalités d'organisation des spectacles d'opéra, on s'intéressera à deux théâtres de propriété privée : les théâtres *Alibert* et *Argentina*⁹. Nous disposons en effet d'une

documentation permettant d'observer de près leur activité, et d'analyser les rouages du montage d'une saison lyrique. Les correspondances, les délibérations et les contrats, qui n'ont pas toujours été conservés, constituent des sources éclairantes sur les mécanismes qui conditionnent et activent les mobilités artistiques.

Dans un premier temps, on examinera les nombreuses négociations engagées entre les organisateurs des saisons théâtrales, les intermédiaires, les compositeurs, les chanteurs et les instrumentistes, afin de mettre sur pied une saison théâtrale, et les différentes formes qu'elles pouvaient prendre. Puis, à partir d'une étude de cas spécifique portant sur un danseur, Onorato Viganò, on se propose d'observer comment s'articulaient l'offre et la demande d'emploi, quels étaient les acteurs sociaux qui les raccordaient, afin de donner un éclairage précis sur les réseaux artistiques des années 1760-1770, et leur système de communication dans le milieu de l'opéra lyrique.

Engagements pour les saisons théâtrales et garanties contractuelles

Chaque année, les organisateurs des saisons théâtrales, à la recherche du succès et des talents, et guidés par le désir de

di Stato di Roma », in Giorgio Petrocchi (dir.), *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 2, 1989, p. 507.

8. Sur la circulation des musiciens voir Daniel Roche, *Les Circulations dans l'Europe moderne : xvii^e-xviii^e siècles*, Paris, Fayard, 2011, p. 834-844 ; Reinhard Strohm (dir.), *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout, Brepols, 2001. Plus spécifiquement, sur la circulation des musiciens en Italie, voir Anne-Madeleine Goulet, Gesa zur Nieden (dir.), *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel/Les Musiciens européens à Venise, Rome et Naples/Musicisti europei a Venezia, Roma e Napoli (1650-1750)*, *Analecta musicologica*, vol. 52, Kassel, Bärenreiter, 2015.

9. Ces deux théâtres ont programmé des opéras tout au long du XVIII^e siècle avec l'autorisation des autorités pontificales. Construit par le comte Antonio Alibert

qui le dédie aux « dames », le théâtre *Alibert* ouvre ses portes en 1717. À partir de 1725, il appartient à une société de copropriétaires, des membres de la haute société romaine, qui lui préfèrent l'appellation « Teatro della dame », en référence à la dédicace de son constructeur. Le théâtre *Argentina*, quant à lui, est construit par Giuseppe Sforza Cesarini et inauguré le 13 janvier 1732. La famille Sforza Cesarini reste propriétaire du théâtre jusqu'en 1843, moment où il est vendu au prince Alessandro Torlonia. Pour une synthèse sur l'histoire de ces théâtres au XVIII^e siècle, voir Saverio Franchi (dir.), *Drammaturgia romana, II (1701-1750)*, Roma, Ed. di storia e letteratura, 1997, p. XLVII-LXXXVI.

satisfaire le goût d'un public exigeant, rencontrent diverses contraintes : les moyens financiers à disposition, la disponibilité et les prétentions des musiciens, le calendrier de mise en place de tous les engagements pour s'assurer de la production du spectacle. Il faut en effet recruter rapidement les compositeurs qui se chargeront des œuvres musicales programmées et les différents interprètes qui prendront part à la saison : les chanteurs solistes, les danseurs et les instrumentistes qui forment l'orchestre¹⁰. On s'adresse donc à des artistes qui exercent aussi bien dans la péninsule italienne que dans d'autres États européens, capables d'assurer le succès à l'entreprise théâtrale et, plus largement, de contribuer à la bonne réputation du théâtre.

Les organisateurs de saisons théâtrales se chargent d'établir des contrats avec ce personnel artistique diversifié entre un an et quelques semaines avant l'ouverture de la saison théâtrale. Ces contrats, qui précisent les conditions d'exercice, visent à fournir des garanties aux employeurs comme aux artistes et formalisent, après négociation, l'accord trouvé. Pourtant, puisqu'ils ne reposent, dans les faits, que « sur la bonne foi et la confiance entre les parties¹¹ », ces contrats ne permettent pas de fixer de façon certaine les artistes et ne limitent que partiellement leur mobilité. Comme l'a remarqué Mélanie Traversier, « les artistes ne se sentent pas tenus à résidence par le simple contrat, une réalité avec laquelle

les imprésarios doivent composer : ils la subissent comme ils peuvent en profiter¹² ». Au XVIII^e siècle, les contrats signés pour les saisons lyriques romaines sont assez précis¹³. Les clauses concernent le cachet versé, l'activité artistique en tant que telle (composition, interprétation), les moments de la présence à Rome (à partir de novembre ou décembre selon les cas) ou les sanctions en cas de contravention. Sans doute pour faciliter l'encadrement des rapports entre les artistes et les imprésarios (directeurs de salle), la circulation d'un contrat sur formulaire imprimé existe, au moins depuis 1739 pour le théâtre *Alibert*¹⁴. Avec les contrats, les organisateurs tentent de contrôler la mobilité des artistes. Il faut bien entendu s'assurer que l'artiste soit présent au moment des répétitions et des représentations. Il est parfois nécessaire, pour avoir les meilleurs d'entre eux, de faciliter leurs déplacements. Aussi, les organisateurs de la saison s'engagent-ils parfois à prendre en charge leurs frais de voyage. Par exemple, pour la saison 1758 du théâtre *Argentina*, Niccolò Piccinni obtient que les frais de transport entre Rome et Naples, où il réside alors, lui soient payés¹⁵. Même si

10. Rappelons qu'il ne s'agit que d'hommes. Depuis le pontificat de Sixte V (1585), les femmes sont en effet exclues des scènes des théâtres publics des États pontificaux. Dans la pratique, l'interdit n'a été respecté qu'à Rome. Patrick Barbier, *Histoire des castrats*, Paris, Grasset, 1989, p. 130.

11. Rahul Markovits, *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2014, p. 71. La conclusion des contrats pour les comédiens peut en effet être rapprochée de celle des artistes de la scène lyrique.

12. Mélanie Traversier, *Gouverner l'opéra : une histoire politique de la musique à Naples, 1767-1815*, Rome, EFR, 2009, p. 339.

13. D'après l'étude de contrats (la dénomination utilisée dans les sources est *apocalapoché*) pour les théâtres *Argentina* et *Alibert* conservés dans différents fonds d'archives : Archivio di Stato di Roma (par la suite ASR), Fondo Sforza Cesarini, VII, buste 458-459, 840 (années 1757-1759), pour le théâtre *Argentina* ; Archivio del Sovrano Militare dell'Ordine di Malta (par la suite ASMOM), Teatro Alibert, CT, vol. 431 (1739-1741), pour le théâtre *Alibert*.

14. ASMOM, Teatro Alibert, CT, vol. 431. À ce stade de la recherche, il s'agit des premiers contrats imprimés retrouvés.

15. Contrat de Niccolò Piccinni (25 novembre 1757), ASR, Fondo Sforza Cesarini, VII, busta 458 : « Si conviene, che oltre li sudetti ducati 200 mi si debano pagare ducati sudetti per andare a tornare da Roma ».

les contrats des compositeurs Niccolò Jommelli et Baldassare Galuppi n'ont pas été effectifs pour cette saison (ce sont Niccolò Piccinni et Rinaldo Da Capua qui sont finalement engagés), les clauses qui y figurent peuvent être analysées comme autant de règles possibles mises en œuvre dans le milieu théâtral. Le contrat de N. Jommelli, alors au service du duc de Wurtemberg, stipule que le compositeur doit recevoir l'accord de son protecteur pour rester en Italie pendant toute la durée du carnaval (article 1). L'impresario s'engage aussi à augmenter le salaire si le compositeur doit finalement se rendre à Stuttgart, dans la mesure où ce dernier s'oblige à revenir à Rome pour assister aux répétitions et mettre en scène l'opéra (articles 2 et 3¹⁶). De la même façon, dans le contrat de B. Galuppi, l'impresario s'engage à verser une somme supplémentaire au compositeur pour les éventuels voyages entre Venise et Rome, tout en précisant que le musicien ne la touchera pas s'il se rend aussi à Naples où il dit devoir composer un opéra (article 1), Rome se trouvant nécessairement sur le trajet. Dans ce cas, la somme supplémentaire ne lui est pas versée¹⁷.

Les théâtres peuvent aussi proposer des arrangements financiers aux artistes pour s'assurer de leur venue. En décembre 1767, alors qu'il s'est engagé par contrat à venir chanter pour la prochaine saison théâtrale, le chanteur Adamo Solzi écrit au théâtre *Alibert* pour indiquer qu'en raison d'un engagement à Mantoue pendant toute la journée du 2 novembre, il ne pourra pas venir.

16. Contrat de Niccolò Jommelli (1^{er} mars 1757), *ibid.*

17. Contrat de Baldassare Galuppi (19 mars 1757), *ibid.* : « l'Oltre l'onorario accennato m'obbligo pagargli altri zecchini romani numero trenta in compenso de' viaggi, con che però egli, allorché verrà a Roma, parta da Venezia, o da quelle Parti ; e semprecché egli non vada a Napoli, ove dicesi, che debba andare a scrivere un'opera, poi che in tal caso, siccome nel ritorno ci deve necessariamente passare per Roma ; così cessa per me l'obbligo dei trenta zecchini, e si dichiara ch'egli non possa pretenderli, perché così ».

Les organisateurs de la saison théâtrale le sollicitent à nouveau, en augmentant d'un quart le cachet prévu. Cette proposition accommodante a sans doute convenu au chanteur qui participe effectivement à la saison théâtrale romaine de l'année 1768¹⁸. Ces exemples témoignent des arrangements relatifs à la circulation des artistes que les organisateurs d'une saison théâtrale peuvent mettre en place dans le but de recruter les meilleurs d'entre eux, et de la place que tient le contrat dans les relations établies entre les parties. Sans avoir une valeur contraignante forte, ce document fixe par écrit, avec des précisions adaptées à chaque cas singulier, les termes d'un accord parfois longuement négocié au préalable. La conclusion d'un contrat constitue donc une étape importante de stabilisation des conditions et des prétentions énoncées de part et d'autre, même s'il peut parfois subir quelques modifications. Si un certain nombre de ces contrats ont été conservés, il est en revanche plus difficile de faire toute la lumière sur les phases préalables, les tentatives, les succès ou les échecs pour faire venir un artiste de talent, pour le convaincre de se déplacer et de se produire au bénéfice d'un théâtre.

Activer la mobilité : les modalités de recrutement

Chaque année, il faut donc former de nouvelles troupes susceptibles de rencontrer le succès pour la prochaine saison. Les modalités de recrutement des artistes pour les

18. « Réunions de la Société pour les représentations du carnaval de l'année 1766 – et encore pour le carnaval de l'année 1767 », ASMOM, Teatro Alibert, CT, busta 442, 15 septembre 1767 : « Adamo Solzi scrive parimenti che trovasi impegnato à Mantova tutto il giorno 2 novembre, e non puol venire per la tenuta offerta, le se risponderà che solleciti la sua venuta, e avrà la quarta parte di più dell'onorario promessole per il carnevale. »

saisons théâtrales sont loin d'être toujours connues, en raison de la perte de la documentation qui s'y rapporte.

Un document précieux conservé à l'*Archivio del Sovrano Militare dell'Ordine di Malta* permet d'entrer au cœur du système de recrutement au théâtre *Alibert* à la fin des années 1760¹⁹. Dès 1765, la direction du théâtre est aux mains d'une *società di caratanti* composée de dix membres qui se répartissent les dépenses des saisons et se réunissent régulièrement pour leur organisation, le plus souvent au domicile de l'un d'eux. Les réunions de cette société ont donné lieu à des comptes rendus regroupés dans un registre portant le titre de *Congregazioni della Società per le Recite del Carnevale dell'anno 1766 – et ancora per il carnevale dell'anno 1767*²⁰. Elles concernent en réalité l'activité du théâtre jusqu'en 1779, mais s'avèrent surtout précieuses pour connaître l'organisation des saisons théâtrales entre 1765 et 1771, les annotations pour la période suivante étant moins développées à ce sujet²¹. On

peut alors suivre les différentes étapes de la mise en place de la saison théâtrale, notamment les négociations, conduites principalement par correspondances, avec les artistes ou d'autres personnes impliquées dans le monde artistique.

L'étude des comptes rendus de réunion de la société du théâtre permet ainsi de mettre au jour les procédures d'engagement relatives aux artistes pendant cinq ans, pour les deux opéras (*drammi in musica*) et les ballets, exécutés entre les actes des opéras, programmés à chaque nouvelle saison. Parmi les sociétaires figure Francesco De Martinis qui occupe la fonction de *procuratore* du théâtre pendant toute la période concernée.

Si la recherche des artistes s'effectue majoritairement dans la péninsule italienne, il arrive qu'on recrute dans certaines capitales musicales européennes. Les négociations entre les théâtres et les artistes portent souvent sur le montant des cachets offerts. Le théâtre, soucieux d'éviter de trop lourdes pertes financières, tend à proposer des cachets modérés, face à des artistes qui cherchent, quant à eux, à obtenir les meilleures rémunérations. Les conflits portant sur les salaires concernent cependant majoritairement des danseurs ou des chanteurs, plus rarement des instrumentistes.

Il n'est pas question ici de relater toutes les tractations mises en œuvre par le théâtre, ni de faire la liste de tous les artistes impliqués au cours des saisons concernées. Ce

19. En 1725, le théâtre est confié à quinze propriétaires parmi lesquels figurent des membres de l'ordre de Malte. Depuis cette date, et jusqu'en 1848, l'ordre de Malte dispose des 2/5 de la propriété du théâtre, ce qui explique la présence de documents relatifs à l'activité du théâtre dans les archives de l'institution. Voir Antonietta Cerocchi, « Il teatro *Alibert* o "delle Dame": struttura e organizzazione », in Paolo Pinamonti (dir.), *Mozart, Padova e La Betulia liberata: committenza, interpretazione e fortuna nelle azioni sacre metastasiane del '700: atti del convegno internazionale di studi, 28-30 settembre 1989*, Firenze, Olschki, 1991, p. 397. Sur la gestion du théâtre *Alibert* au XVIII^e siècle, voir Alberto De Angelis, « Il teatro *Alibert* o delle Dame in Roma », art. cit., p. 61-75 ; Elisabetta Mori, « I Maccarani dal teatro di corte al teatro *Alibert* », in Bianca Maria Antolini (dir.), *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio: atti del Convegno internazionale (Roma 4-7 giugno 1992)*, Lucca, Libreria Musicale italiana, 1994, p. 183-203.

20. « Réunions de la Société pour les représentations du carnaval [...] », ASMOM, Teatro *Alibert*, CT, busta 442.

21. Sur la gestion du théâtre durant cette période, voir Antonietta Cerocchi, « Il teatro *Alibert* o "delle Dame":

struttura e organizzazione », in Paolo Pinamonti (dir.), *Mozart, Padova e La Betulia liberata: committenza, interpretazione e fortuna nelle azioni sacre metastasiane del '700: atti del convegno internazionale di studi, 28-30 settembre 1989*, Firenze, Olschki, 1991, p. 395-405. Les délibérations ont été partiellement étudiées par l'auteur. Dans cet article, après avoir présenté le mode de gestion du théâtre, A. Cerocchi s'intéresse au choix des livrets et des compositeurs, et mentionne ensuite, de façon succincte, quelques procédures de recrutement.

sont les modalités de recrutement privilégiées qui retiendront notre attention.

Le recrutement peut intervenir dès la fin d'une saison théâtrale. Il arrive en effet que les membres de la société demandent aux musiciens qui jouent dans la saison en cours de s'engager à participer à la suivante, dans la mesure où ils ont été appréciés. Par exemple, dès le mois de février 1766, des interprètes sont déjà engagés pour la saison suivante :

Les représentations du présent carnaval se finissant, et approchant consécutivement le départ des chanteurs, et des danseurs, on a pensé à ces sujets habiles pour le futur carnaval de l'année 1767, à cet effet on a donné faculté à Monsieur Francesco de Romanis d'établir, et de dresser un contrat à nouveau avec Cosimo Banchi, *secondo donna*, Gio[vanni] Toschi *prima donna*, ou *secondo soprano*, Fran[cesco] Sallamon, *Capo de Balli*, Cosimo Morelli *donna di Ballo*, Boccherini, et Onorato Viganò s'ils restreignent leurs prétentions, et avec les cachets respectifs selon le discours qui fut fait, et comme convenu à l'oral entre ses messieurs les co-sociétaires²².

Ce premier type de recrutement a l'avantage d'entamer puis de conclure les négociations avec les artistes sur place, à Rome, ce qui peut rassurer les membres de la

société qui organisent ainsi suffisamment à l'avance la saison suivante. Cependant, en raison de la grande distance qui sépare la fin d'une saison de la suivante, l'engagement n'est pas toujours assuré dans ce milieu très concurrentiel qu'est l'opéra lyrique. Les artistes, pendant les mois qui suivent, peuvent accepter les conditions d'un impresario plus offrant.

Parmi les méthodes de recrutement, on compte les débauchages d'artistes actifs dans d'autres États de la péninsule italienne ou d'Europe. Pour ce faire, la société peut correspondre directement avec l'artiste, négocier avec son agent, ou encore mobiliser le réseau d'intermédiaires dont il dispose dans les villes italiennes, en particulier des pôles musicaux de référence comme Naples, Venise, Florence ou Bologne, et dans quelques villes d'Europe centrale comme Vienne ou Munich. Les membres de la société entretiennent une correspondance régulière avec des intermédiaires à qui l'on confie des missions de recrutement. Ces différents contacts sont chargés de fournir des renseignements sur les têtes d'affiche ou, du moins, les artistes les plus distingués de la profession. Leur tâche est donc d'informer les membres de la société des capacités artistiques des interprètes dont on leur a parlé ou d'en proposer eux-mêmes²³. Les intermédiaires choisis doivent donc être en contact constant avec le monde musical et théâtral, et à même de juger de la compétence des interprètes.

Trois intermédiaires, qui ont servi le théâtre *Alibert* dans les années 1760, sont apparus particulièrement actifs.

22. « Réunions de la Société pour les représentations du carnaval [...] », ASMOM, Teatro Alibert, CT, bus-ta 442, 7 février 1766 : « Terminando le recite del corrente Carnevale, e conseguentemente approssimandosi la partenza de Musici, e Ballerini fù pensato à quei tali soggetti abili per il futuro Carnevale dell'anno 1767 al quale effetto furono date le facultà al sig. Francesco de Romanis di stabilire, e nuovamente Apocare Cosimo Banchi *seconda donna*, Gio[vanni] Toschi *prima Donna*, ò *Secondo Soprano*, Fran[cesco] Sallamon *Capo de Balli*, Cosimo Morelli *donna di Ballo*, Boccherini, et Onorato allorché restingeranno le loro pretenzioni, e con li rispettivi onorari secondo il discorso avuto, e concertato à voce fra signori Compadroni ».

23. Les expressions pour qualifier l'activité des intermédiaires varient comme suit dans la source : *l'apertura di soggetti più scelti* ; *propore un soggetto* ; *esibire un soggetto* ; *trattare con qualcuno* ; *prendere informazioni di tali soggetti* ; *avere notizie della loro abilità per risolvere in seguito se dovranno*, etc.

D'après les comptes rendus d'assemblée, la société s'adresse dès 1765 à Pietro Martelli pour des missions de recrutement :

(De Martinis) ajoute qu'il aurait écrit à Bologne par le courrier d'Espagne à un certain Pietro Martelli qui aurait donné une note précieuse des meilleurs sujets que nous pourrions avoir aussi bien comme chanteurs, que danseurs, et le susdit De Martinis attend la réponse qui lui sera envoyée directement de Bologne²⁴.

À Bologne, Pietro Martelli, dont l'activité s'inscrit dans le réseau des salles italiennes des sociétaires, devient alors un intermédiaire régulier pendant au moins cinq ans. Les informations relatives à ce personnage sont malheureusement rares, mais il semble qu'il occupe un rôle de premier plan dans le milieu théâtral et musical bolonais. Il s'est apparemment occupé de plusieurs tractations pour les théâtres de cette ville²⁵, il est qualifié de *sensale in materia teatrale* (« intermédiaire dans le milieu théâtral ») par ses contemporains²⁶, et aurait vraisemblablement été l'agent du prince hongrois Nicolas I^{er} Joseph Esterházy à qui il fournit notamment des partitions²⁷.

24. « Réunions de la Société pour les représentations du carnaval [...] », ASMOM, Teatro Alibert, CT, busta 442, 2 août 1765 : « *Soggiunge in oltre avrebbe scritto per mezzo del Coriero di Spagna à Bologna ad un certo Pietro Martelli che avrebbe data nota distinta de migliori soggetti, che potranno aversi tanto de Musici, che Ballerini, e ne attende il detto del Martinis risposta à cui da Bologna sarà diretta* ».

25. Corrado Ricci, *I teatri di Bologna nei Secoli XVII et XVIII: storia aneddotica*, Monti, 1888, p. 620 : « A Pietro Martelli per aver trattato e fermato la sec. Donna ». Dans la liste des dépenses de 1763, *Bilancio dell'impresa generale dell'opera intitolata Il Trionfo di Clelia rappresentata nel nuovo pubblico teatro la Primavera dell'anno 1763*.

26. Gian Lodovico Masetti Zannini, « Interventi legatizi nel teatro bolognese del Settecento », *Strenna storica bolognese*, vol. 42, 1992, p. 273.

27. Herta Singer (dir.), *The Haydn Yearbook: Das Haydn Jahrbuch*, vol. 7, Cardiff, University College Cardiff Press, 1970, p. 61. Il s'est notamment occupé d'une commande

musicale en 1781, *ibid.*, p. 452 : « 1781 : A monsieur Pietro Martelli in Bologna per Commissione di Música data da Mons. Pesci. ».

Depuis le début du XVIII^e siècle, la ville de Bologne est un centre réputé pour l'engagement des chanteurs d'opéra²⁸, comme le souligne Johann Wilhelm von Archenholz en 1787 :

C'est dans cette ville que viennent se rassembler tous les musiciens, castrats et comédiens italiens qui cherchent de l'emploi ; et c'est ici que l'on s'adresse de toutes les parties du monde pour se les procurer ; c'est ainsi que Leipsic est en Allemagne l'entrepôt de tous les gouverneurs, précepteurs etc. Il est donc tout simple que Bologne possède les meilleurs spectacles de toute l'Italie, et qu'ils y soient à meilleur marché que dans tout le reste de l'Europe²⁹.

Le contact avec Pietro Martelli s'avère donc essentiel pour les sociétaires qui trouvent en lui un intermédiaire parfaitement bien informé et très inséré dans le milieu culturel italien. Ce dernier s'est notamment occupé du recrutement de trois des six chanteurs qui se produisent sur la scène du

28. Sur la place de Bologne, voir notamment John Rosselli, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 1985, p. 138 : « Nel Settecento Bologna era il centro del traffico teatrale italiano, almeno da Napoli in su, e quindi della mediazione » ; John Rosselli, *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 85 : « Rome was to begin with the chief centre for the training of singers and the traffic in opera engagements ; early in the 18th century it was displayed by Bologna, itself to be displaced, about a hundred years later, by Milan » ; Sergio Durante, « Le chanteur », in Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli (dir.), *Histoire de l'opéra italien. Le système de production et ses implications professionnelles*, Liège, Mardaga, 1992, vol. 4, p. 394-396.

29. Johann Wilhelm von Archenholz, *Tableau de l'Angleterre et de l'Italie*, Gotha, Ettinger, 1788, vol. 3, p. 73-74 (ouvrage paru en 1787 en langue allemande).

théâtre en 1766³⁰ : Pietro Santi³¹ (*secondo soprano*), Giovanni Toschi³² (*prima donna*) et Giuseppe Tibaldi³³ (ténor). En outre, c'est grâce aux négociations qu'il engage avec Domenico Panzacchi³⁴ (ténor) et Sebastiano Folicardi³⁵ (*secondo soprano*) que ces deux chanteurs figurent dans la compagnie du théâtre *Alibert*, respectivement en 1768 et 1770³⁶.

30. « Réunions de la Société pour les représentations du carnaval [...] », ASMOM, Teatro *Alibert*, CT, busta 442, année 1765. Voir les comptes rendus des dates suivantes : 16, 21, 28 août ; 6 septembre.

31. En 1759, Pietro Santi a chanté à Bologne dans *La conversazione*, œuvre mise en musique par Giuseppe Scolari. Voir Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990, n° 6520.

32. Le castrat Giovanni Toschi a chanté en 1763 à Bologne, dans un opéra composé par C.W. Gluck, *Il trionfo di Clélie*. *Ibid.*, n° 1763.

33. Giuseppe Tibaldi (1729-1790) ténor et compositeur né à Bologne, conduit une brillante carrière de chanteur d'opéra en Italie et en Europe à partir des années 1750. Voir la notice de Howard Brofsky dans le *Grove Music Online*. Sur ce chanteur, voir aussi Pierluigi Petrobelli, « Un cantante fischiato e le appoggiature di mezza battuta: cronaca teatrale e prassi esecutiva alla metà del '700 », in *Studies in renaissance and baroque musica in honor of Arthur Mendel*, Kassel, Barenreiter-Boonin, 1974, p. 364-367.

34. Le ténor Domenico Panzacchi (1730 env.-1805), né à Bologne, engage rapidement une carrière internationale de chanteur lyrique. Après s'être produit à Vienne et à Madrid, il est au service de la cour de Munich à partir de 1760. Il est connu pour avoir chanté le rôle d'Arbaces dans l'opéra *Idomeneo* de Mozart en 1781. Voir la notice de Denis Libby et de Paul Corneilson dans le *Grove Music Online*.

35. Le chanteur Sebastiano Folicardi a chanté en 1764 à Bologne dans *La villeggiatura*, œuvre mise en musique par Niccolò Piccinni. Voir Claudio Sartori, *I libretti italiani...*, op. cit., n° 24935. Quelques années plus tard, entre 1772 et 1775, un certain Sebastiano Folicardi se produit au Portugal. Il s'agit probablement du même chanteur. Voir Manuel Carlo de Brito, *Opera in Portugal in the 18th Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 98.

36. « Réunions de la Société pour les représentations du carnaval [...] », ASMOM, Teatro *Alibert*, CT, busta 442, 16 janvier 1767 (« Per li tenori scrive il Martelli da Bologna al de Martinis, che il Panzacchi è in libertà

Les acteurs de la vie théâtrale et musicale, chanteurs, danseurs ou instrumentistes, sont aussi des intermédiaires particulièrement aptes à fournir des conseils puisqu'ils fréquentent régulièrement le monde artistique, en tant qu'interprètes eux-mêmes. La société correspond par exemple de nombreuses fois avec le danseur Giuseppe Forti³⁷ pour « donner des informations sur des professionnels compétents pour les représentations, et à cet effet, pour qu'il suggère des chanteurs, des danseurs et des compositeurs³⁸ ».

Ce danseur, dont certains livrets mentionnent l'origine romaine³⁹, danse plusieurs fois sur les scènes romaines dans les années 1770. À partir de 1765, il correspond déjà avec les gestionnaires du théâtre *Alibert* pour organiser le recrutement de certains interprètes⁴⁰. Giuseppe Forti se trouve alors à Naples, ville dont le

per l'anno 1768 ») ; 15 avril 1769 (« Avendo il Sig. Pietro Martelli di Bolona esibito per secondo uomo Folicardi da Bagnacavallo di cui si sono avute buone informazioni »).

37. Il est qualifié de « virtuoso di ballo » dans le compte rendu d'assemblée du 2 août 1765.

38. Expression utilisée pour parler de l'activité de Giuseppe Forti dans le compte rendu du 23 juillet 1765 : « Gius[epp]e Forti in Napoli, che altre volte si è esibito dare de Lumi de Professori abili per dette rappresen-tanze, ad effetto, che suggerisca, Musici, Ballerini, Maestri di Cappella ». Voir « Réunions de la Société pour les représentations du carnaval [...] », ASMOM, Teatro *Alibert*, CT, busta 442, 23 juillet 1765.

39. Par exemple dans le livret *d'Ezio*, composé par Leopoldo Gassmann en 1770 pour le théâtre *Alibert* ou pour *Achille in Sciro* de Niccolò Jommelli, composé en 1771 pour le théâtre *Alibert*. Voir Elisabetta Mori, *Libretti di melodrammi e balli del secolo XVIII. Fondo Ferraioli della biblioteca apostolica Vaticana.*, Firenze, Olschki, 1984, p. 87, 90.

40. Giuseppe Forti danse en duo avec Giacomina Bonomi, son épouse, en 1763, pour les ballets d'*Armida* de Tomaso Traetta, puis dès novembre 1765 « fuori de' concerti » dans les ballets de l'opéra *Creso* d'Antonio Sacchini, en couple avec la danseuse Rosa Marchiani. Voir Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Secolo xv-xviii*, Napoli, Presso Luigi Pierro, 1891, p. 503 ; Rebecca Harris-Warrick et Bruce Alan Brown (dir.), *The Grotesque*

rayonnement musical est remarquable au XVIII^e siècle⁴¹, et donne des informations sur des artistes pour la saison théâtrale de l'année 1766. Le compte rendu du 2 août 1765 relate le contenu d'une de ses lettres :

De Martinis rapporte avoir reçu une réponse de Naples de Giuseppe Forti, virtuose de danse, dans laquelle il dit se retrouver non occupés Gotti, et Veroli, chanteurs sopranistes à Gênes, et Grassi à Bologne, et se trouvant à Naples un certain Niccola Coppola sopraniste habile pour *Seconda Donna*. Des nouveaux maîtres [de chapelle] à Naples, un certain Antonio Amiconi qui écrit à la façon de Jommelli, et Giacomo Tritta qui écrit à la façon du Saxon très harmonieux, et joyeux, et Giuseppe Geremia. À Parme, un certain danseur *serio* Campioni, et un *mezzo carattere* excellent mais pas capable de composer, et un certain Raffi comme ténor⁴².

La recherche des artistes couvre donc tout l'ensemble de la péninsule italienne. Le danseur nomme plusieurs chanteurs actifs dans les villes de Gênes (Antonio Gotti et

Giacomo Veroli), de Bologne (un chanteur nommé Grassi) et de Naples (Niccolò Coppola). À Parme, G. Forti a aussi repéré le ténor Raffi et un danseur habile qui ne peut cependant pas composer les ballets, susceptible par conséquent d'être engagé comme simple danseur, non comme directeur de ballets. Trois compositeurs sont également proposés par G. Forti. Pour deux d'entre eux, il précise une filiation de type musical : si l'écriture d'Antonio Amiconi ressemble à celle de N. Jomelli, Giacomo Tritta compose comme J. A. Hasse. Dans leur réponse, les sociétaires demandent à Giuseppe Forti de se renseigner sur Antonio Mosciani, à qui l'on pense pour le premier rôle, et de connaître les prétentions salariales des trois compositeurs⁴³.

Enfin, le chanteur Giacomo Veroli, qui fait partie des solistes du théâtre *Alibert* en 1768 et 1769, est aussi sollicité plusieurs fois pour le recrutement d'autres artistes. L'étude des comptes rendus relatifs aux négociations avec ce chanteur permet d'observer que sa propre mobilité est un atout pour le théâtre *Alibert* car elle lui permet d'élargir son réseau d'information. En 1767, les sociétaires écrivent à G. Veroli à Florence, ville où il réside⁴⁴, pour le recruter. Quelques mois plus tard, ce dernier rejoint Vienne où il chante dans des opéras de Florian Leopold Gassmann et Johann Adolf Hasse composés en l'honneur des fiançailles du roi de Naples Ferdinand IV et de l'archiduchesse d'Autriche Maria

Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World, Wisconsin, Wisconsin Press, 2005, p. 323.

41. Sur la place de Naples dans la hiérarchie des capitales musicales au XVIII^e siècle, voir notamment Mélanie Traversier, « Venise, Naples, Milan. Trois capitales pour l'opéra italien, XVII^e-XVIII^e siècles », in *Le Temps des capitales culturelles, XVIII^e-XIX^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 209-240.

42. « Réunions de la Société pour les représentations du carnaval [...] », ASMOM, Teatro Alibert, CT, busta 442, 2 août 1765 : « Riferi de Viganò aver avuto lettera responsiva da Napoli del Sig. Giuseppe Forti Virtuoso di Ballo nella quale gli dice ritrovarsi disimpegnato Gotti, e Veroli musici soprani in Genova, e Grassi in Bologna, et esservi in Napoli un certo Nicola Coppola soprano capace per Seconda Donna. De Maestri nuovi in Napoli un certo Antonio Amiconi che scrive sul fare di Jommelli, e Giacomo Tritta che scrive sul fare del Sassone molto armonioso, e allegro, e Giuseppe Geremia. In Parma un certo Campioni Ballerino Serio, e mezzo carattere eccellente ma non atto à Comporre, et un certo Raffi per Tenore ».

43. *Ibid.*, 9 août 1765 : « Si è presa incombenza il Sig. Bevilacqua, e de Viganò di scrivere à Giuseppe Forti che dia notizia di Antonio Mosciani che è stato offerto per prima Donna, e sappia dire la pretensione di Nicola Coppola, che egli hà esibito per Seconda Donna come pure sappia dire le pretensioni delli Maestri di Cappella Antonio Amiconi, Giacomo Tritta, e Gius. e Geremia ».

44. *Ibid.*, 16 janvier 1767 : « Trattare il Veroli, attualmente dimorante in Firenze ».

Giuseppa⁴⁵. En février 1768, les sociétaires, qui ont inévitablement pris connaissance du séjour viennois du chanteur, sans doute au moment de son passage à Rome pour la saison du carnaval, lui écrivent à Florence pour savoir ce qu'il pense d'un danseur au service de la cour de Vienne, un nommé Regina⁴⁶. Par son intermédiaire, les sociétaires peuvent recueillir des informations sur des artistes actifs dans d'autres États européens. Dans les mois qui suivent, G. Veroli continue de négocier des recrutements avec le théâtre *Alibert*. Au mois de mars, il propose pour le rôle de *donna da ballo*, un danseur dont on ignore le nom⁴⁷, et les sociétaires lui envoient au mois d'avril deux contrats (*apoche*) pour le ténor Ercole Ciprandi et le danseur Gaetano Cesari⁴⁸.

Les recrutements des artistes peuvent être facilités par des conjonctures particulières, par exemple lorsque d'autres théâtres sont empêchés. En juillet 1765, les sociétaires signalent que la fermeture des théâtres parmesans liée au décès du duc de Parme, permettrait de disposer de « sujets plus notables » pour le théâtre *Alibert*⁴⁹.

Les débauchages se pratiquent aussi parfois dans la ville de Rome même, les sociétaires intervenant alors directement. En

février 1766, par exemple, on demande au *procuratore* De Martinis de s'entretenir avec le gouverneur de Rome pour employer quatre violonistes qui ont déjà été engagés par le théâtre Capranica⁵⁰. Le gouverneur donne son accord à la fin du mois⁵¹. De même, en 1769, alors que les instrumentistes ne sont plus engagés à l'*Argentina* en raison de l'annulation de la saison, on demande au procureur de choisir « les meilleurs sujets, et de passer des contrats avec eux pour le carnaval 1771⁵² ».

Enfin, l'appui de personnes influentes, dans le milieu musical ou dans la sphère aristocratique, peut aussi jouer un rôle dans les modalités de recrutement. Il arrive par exemple que des compositeurs proposent des interprètes dont ils estiment la qualité, comme le fait Gian Francesco De Majo⁵³ pour la saison 1768, en recommandant le chanteur Vitto Millico⁵⁴, qui ne viendra finalement pas chanter.

Des membres de la société aristocratique donnent parfois aussi leurs avis sur certains interprètes. En mai 1766, par exemple, la marquise Margherita Sparapani Gentili

45. Claudio Sartori (dir.), *I libretti italiani... op. cit.* : *Partenope* de J. A. Hasse (n° 17850), et *Amore e psiche* de F. L. Gassmann (n° 1622).

46. Il s'agit probablement du danseur Giuseppe Regina dont l'activité se déploie dans la seconde partie du XVIII^e siècle.

47. « Réunions de la Société pour les représentations du carnaval [...] », ASMOM, Teatro Alibert, CT, busta 442, 26 marzo 1768 : « Avendo il Sig. Veroli proposto una Donna da Ballo, le se dovrà rispondere, che stia avvertito che deve essere atta per accompagnare il saltatore ».

48. *Ibid.*, 30 aprile 1768 : « [...] si sono mandate l'apoche al Sig. Veroli per il Tenore Ciprandi di scudi 400 = del Saltatore Cesari di scudi 750 ».

49. *Ibid.*, 23 juillet 1765 : « Come altresì porli in vista, forse la sospensione dell'opere per la morte del Duca di Parma, nel qual caso potrebbesi dare l'apertura di soggetti più scelti ».

50. *Ibid.*, 21 février 1766 : « Fù ordinato ancora al de Viganò parlare con Mons. Gov. per avere i Sonatori, Tomassino, Ghirarducci, Aramatarij, Antonio Crispini, apocati per il Teatro Capranica ».

51. *Ibid.*, 28 février 1766 : « Che Monsig. Gov.re aveva rimesso al suo Sig. Uditore il trattato per li quattro Sonatori di violino ».

52. *Ibid.*, 17 novembre 1769 : « Spirando questo carnevale la società de Sig.ri Impresari in Argentina, e rimanendo liberi i sonatori d'orchestra il Sig. de Romanis potrà scegliere i migliori soggetti, e apocarli per il carnevale 1771 per il nostro teatro. »

53. Gian Francesco De Majo (1732-1770), compositeur né à Naples, correspond dans les années 1767-1768 avec les sociétaires du théâtre en vue d'un engagement. Son opéra *Antigona* est finalement programmé au théâtre *Alibert* en 1768.

54. *Ibid.*, 30 janvier 1767 : « De Viganò scriva à Napoli per avere esatta informazione segreta di Vitto Millico, musico proposto dal Maestro Majo. »

Boccapaduli⁵⁵ recommande le chanteur Vincenzo Pacini :

Le chanteur Vincenzo Pacini comme *secondo soprano* proposé par Madame la marquise Gentili fait la demande de 200 *zecchini*, et par conséquent Monsieur le marquis Maccarani se charge de donner la réponse à la susdite Dame et de la prier de faire abaisser ladite prétention, et en attendant les messieurs Arieti et Bondacca écriront à Camerino pour avoir de meilleures références pour ce sujet⁵⁶.

Malgré la recommandation de la marquise, le chanteur n'est pas engagé, sans que le motif ne soit révélé dans les comptes rendus. Peut-être la somme demandée, jugée trop élevée par les sociétaires, n'a-t-elle pas permis de trouver un accord. Ainsi, bien que la recommandation puisse s'avérer utile, elle n'est cependant pas toujours suffisante pour que l'engagement d'un musi-

rien aboutisse. Les membres de la société prennent en effet leur précaution pour faire de bons choix. Leur vigilance est notamment visible en avril 1766 à l'occasion de la requête d'un instrumentiste de passage qui veut s'établir à Rome :

Étant arrivé à Rome un premier violon de la cour de Parme qui voudrait s'établir ici, connu de Monsieur D. Pietro qui est au service de Madame la duchesse de Cellamare, il a été décidé de l'écouter, et s'il est habile de négocier avec lui pour notre théâtre⁵⁷.

Le soin apporté aux recrutements se traduit ici par la volonté d'écouter l'interprète avant de se prononcer. L'instrumentiste originaire de Parme, dont on ignore le nom, semble avoir donné satisfaction, puisqu'un mois plus tard les sociétaires décident de son engagement. On fait appel, par la même occasion, à son père qui joue de l'alto⁵⁸, ce qui prouve que les liens familiaux peuvent aussi orienter les choix d'engagement.

Si le système du concours n'est jamais mis en œuvre pendant la période étudiée, des auditions sont parfois organisées au domicile du *procuratore*, Francesco Maria De Romanis, pour juger des réelles capacités des postulants à maîtriser la musique. Ainsi, en juillet 1765, le chanteur Ricciardelli est auditionné. Deux autres chanteurs, un élève de Giovanni Battista Casali et un autre recommandé par un certain Molajoni, sont entendus en avril et en mai 1766⁵⁹.

55. La marquise Margherita Sparapani Gentili Boccapaduli (1735-1820) a elle-même pratiqué la musique, dont elle est passionnée. Le témoignage d'Alessandro Verri nous apprend qu'elle chante et joue du théorbe (plus spécifiquement de la *tiorba savojarda*). Voir Emanuelle Creppi et Alessandro Giuliani (dir.), *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri dal 1766 al 1797*, Milano, Cugliati, 1923, vol. II, p. 18 (lettre VIII, à Pietro ; Rome, 28 août 1768). Sur le salon de la marquise Boccapaduli, voir notamment Isabella Colucci, « Il salotto e le collezioni della Marchesa Boccapaduli », *Quaderni storici*, 2004, n° 2, p. 449-494 ; Maria Pia Donato, « The temple of female glory: female self-affirmation in the roman salon of the Grand Tour », in Paula Findlen, Wendy Wassyng Roworth, Catherine M. Sama (dir.), *Italy's Eighteenth Century: Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, Stanford, Stanford University Press, 2009, p. 66-70.

56. « Réunions de la Société pour les représentations du carnaval [...] », ASMOM, Teatro Aliberti, CT, busta 442, 9 mai 1766 : « Il Musico Vincenzo Pacini per secondo soprano proposto dalla Sig.ra Marchesa Gentili fa la domanda di zecch. 200, e perciò si prese carico il Sig. Marchese Maccarani dare la risposta à detta Signora e pregarla che faccia ribassare la detta pretenzione, e frà tanto li Sig. Arieti, e Bondacca scriveranno à Camerino per avere migliori relazioni del soggetto sudetto ».

57. *Ibid.*, 25 avril 1766 : « Essendo giunto in Roma un primo violino della corte di Parma che vorrebbe qui stabilirsi cognito al Sig. D. Pietro che stà al servizio di S. E. Sig. Duchessa di Cellamare fù stabilito sentirlo, e quando sia abile trattarlo per il nostro teatro ».

58. *Ibid.*, 2 mai 1766 : « Fù stabilito trattare il sonatore di violino venuto da Parma, ma non per primo, et il di lui padre per sonare la viola ».

59. *Ibid.*, 25 avril 1766 : « Lunedì al giorno alle ore 21 per le 22 in casa del Sig. De Romanis si sentirà lo scolaro del

Les négociations entreprises, vainement, pour engager le danseur Onorato Viganò (1739-1811), qui se déroulent au printemps et à l'été 1766, permettent de prendre la mesure de la complexité des tractations et de la densité du réseau social mobilisé pour l'organisation d'une saison théâtrale.

Choix de carrières, stratégie des théâtres et mobilité : l'affaire du danseur Onorato Viganò

L'organisation de la saison 1767 du théâtre *Alibert* de Rome nécessite la participation du danseur O. Viganò qui consolide alors sa carrière en Italie comme en Europe. Après avoir dansé notamment dans les théâtres de Rome en 1754, 1756 et 1758, il est en effet à Vienne⁶⁰ dès 1759, où il danse pendant six ans sous la direction de Gasparo Angiolini⁶¹.

En 1766, le danseur est sur la scène du théâtre *Alibert*, dans la troupe engagée pour l'opéra *La Nitteti* de Giovanni Souza⁶². Au terme de la saison, il accepte de revenir la saison suivante pour 450 *zecchi-*

ni avec l'assurance d'être logé. En plus de son propre contrat, on lui remet un contrat imprimé vierge pour qu'il puisse recruter un danseur pour un rôle sérieux dont le théâtre *Alibert* a également besoin dans la compagnie de danse, signe de confiance des organisateurs⁶³.

Pourtant, au mois de mars, les sociétaires du théâtre apprennent de Turin que le danseur s'est déjà engagé auprès du théâtre principal de la ville, le *Teatro Regio*⁶⁴. S'ouvrent alors des discussions, par correspondance, visant à trouver une solution pour régler l'affaire. Après plusieurs mois de négociations exposées dans les lignes qui suivent, on apprend au mois d'août 1766 que le souverain pontife envisage d'interdire les spectacles publics pour le prochain carnaval⁶⁵. La saison théâtrale de l'année 1767 est effectivement annulée⁶⁶ ; O. Viganò danse à Turin cette même saison⁶⁷.

Ce cas d'étude a produit une documentation dispersée (comptes rendus des réunions et lettres diverses) qui, bien que fragmentaire, permet d'éclairer les motivations de chacune des parties engagées dans cette

Sig. Casali, et in altro giorno da destinarsi l'altro musico raccomandato dal Sig. Molajoni per ultima parte ».

60. Sur l'importance de la ville de Vienne et la danse, voir Rebecca Harris-Warrick, *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World*, Wisconsin, Wisconsin Press, 2005. Pour un ouvrage récent sur la place de la danse dans l'espace européen, voir Nathalie Lecomte, *Entre cours et jardins d'illusions, le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, Centre national de la danse, 2014.

61. Sur la carrière d'Onorato Viganò, voir notamment Kathleen Kuzmick Hansell, « Le ballet théâtral et l'opéra italien », in Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli (dir.), *Histoire de l'opéra italien. L'opéra spectacle*, Liège, Mardaga, 1992, vol. 5, p. 244-245.

62. *La Nitteti dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame il carnevale dell'anno 1766. Dedicato al Genio di Roma/[La musica è del sig. Giovanni Souza maestro di cappella portoghese]*.

63. « Fatto informativo », ASMOM, Teatro Alibert, CT, busta 442.

64. « Réunions de la Société pour les représentations du carnaval [...] », ASMOM, Teatro Alibert, CT, busta 442, 7 mars 1766.

65. *Ibid.*, 22 août 1766. À cette date, on apprend que le gouverneur de Rome a prévenu les sociétaires de la possible annulation de la saison théâtrale prochaine. Ceux-ci décident d'envoyer une supplique pour expliquer le préjudice subi, mais décident de ne pas encore annuler les contrats sans une confirmation définitive. Bien que cela ne soit pas clairement indiqué, on comprend dans le compte rendu du 29 août que la décision papale est maintenue. Les sociétaires prévoient alors d'écrire à Viganò pour l'informer de cette annulation.

66. Un édit daté du 10 janvier 1767 annule en effet la saison théâtrale de l'année en cours. Voir *Il Diario Ordinario del Chracas*, n° 7731, 17 janvier 1767, p. 4-6.

67. Marie-Thérèse Bouquet, *Storia del Teatro Regio di Torino dalle origini al 1788*, Torino, Cassa di risparmio di Torino, 1976, p. 319.

affaire. À travers son étude, il est possible d'observer les mécanismes en œuvre pour l'organisation d'une saison et d'approcher de près les milieux et protagonistes impliqués. Les gestionnaires des théâtres comme le danseur déploient des stratégies visant à défendre au mieux leurs intérêts respectifs.

Les motivations d'Onorato Viganò

D'après les comptes-rendus de la société, entre les mois de mars et mai, le danseur fait plusieurs fois part de sa détermination à venir danser à Rome. Dans la copie d'une de ses lettres écrite à Vienne au mois de mars 1766 (la seule lettre de Viganò dont on dispose), le danseur dit avoir appris la controverse le concernant. Il n'accepte pas la décision des sociétaires du théâtre *Alibert* de le céder au théâtre de Turin et exprime clairement son opposition :

Je ne suis pas du tout d'accord, et puisque je n'ai pas signé de contrat, et que je suis légitimement libre de tout engagement avec le théâtre de Turin ; J'entends donc que le contrat doublement souscrit que j'ai avec le dit Théâtre *Alibert* soit valide, et que si l'on pouvait défaire les contrats, sans que les deux parties ne fussent satisfaites, je serais d'autant plus libre de l'engagement de Turin⁶⁸.

Le danseur dénie donc tout engagement avec le théâtre de Turin et entend que le contrat avec le théâtre romain soit honoré. Dans le compte rendu du 4 avril 1766, on apprend également qu'O. Viganò a écrit pour préciser qu'il a obtenu la licence de

68. « Copia della lettera d'Onorato Viganò in data del 31 marzo 1766, da Vienna », ASMOM, Teatro *Alibert*, CT, busta 442 : « Sono contrarissimo, e siccome non ho nessuna scrittura firmata, e sono legittimamente disimpegnato col Teatro di Torino ; Così intendo che sia valida l'apoca doppiamente sotto scritta, che hò per lo codesto Teatro d'Aliberti, che se si potessero disfare i Contratti, senza che fossero ambe le parti contente, tanto più io sarei sciolto dall'Impegno di Torino ».

la part du théâtre de Vienne pour venir à Rome, pour assurer qu'il viendra, et pour rappeler qu'il est encore à la recherche d'un danseur compétent et peu coûteux pour le rôle sérieux.

En l'absence d'autres écrits du danseur, il est difficile de connaître les raisons qui poussent Viganò à préférer Rome à Turin. Des documents indirects, produits par les autres parties, permettent néanmoins d'avancer deux hypothèses sur cette mobilité choisie⁶⁹.

Dans une « note informative » rédigée par les sociétaires du théâtre *Alibert*, on explique que Viganò a préféré les conditions de travail de Rome. Turin ne lui aurait pas accordé le droit de danser en dehors des ensembles (*fuori di concerto*) et indépendamment du directeur de ballet. Le danseur aurait préféré se produire sur le théâtre de Rome où il peut composer et diriger les ballets⁷⁰. Le motif de son choix serait donc de nature artistique, voire esthétique. On peut en effet supposer qu'il est plus intéressant pour lui de danser en tant que soliste et d'avoir des responsabilités de composition et de direction. Il est possible aussi que le profil de Viganò ne soit pas adapté aux attentes des directeurs de salle de Turin. Leurs réticences peuvent être liées au jeune âge de Viganò, qui n'a alors que 26 ans, ou à des raisons stylistiques puisqu'à l'époque,

69. Je remercie chaleureusement Gloria Giordano, danseuse, chorégraphe et chercheuse, pour l'échange que nous avons eu sur ces différentes hypothèses.

70. « Fatto informativo », ASMOM, Teatro *Alibert*, CT, busta 442 : « Prima della sua partenza da Roma il Viganò fece intendere alli Sig.ri Padroni del detto Teatro delle Dame, che non avendole accordato il Teatro di Torino ballare fuori di Concerti e independentemente dal Direttore de Balli egli non intendeva accettare l'Apoca trasmessa le senza tali condizioni, e in consegna essere in grado, quante volte le venisse acordato il comporre, e dirigere i Balli l'Onorario di zecchini quattro cento cinquanta et abitazione, ritornare in Roma et avrebbe pensato ritrovare un Ballerino serio abile, e di mediocre spesa che non avesse difficoltà ballare sotto la sua direzione ».

le théâtre de Turin fait souvent appel à des danseurs d'origine française⁷¹.

Cependant, d'après les organisateurs de la saison du *Teatro Regio* de Turin, les motivations de Viganò sont de nature financière. Dans un compte rendu daté du 2 mars 1767 conservé dans les archives du théâtre, soit un an après l'affaire, on revient en effet sur cet épisode. Il est indiqué que Viganò a « refusé d'observer le contrat (*capitulazione*) », sous « de vains prétextes et dans l'espoir de danser avec un meilleur salaire dans le théâtre romain⁷² ».

En l'absence de documents rédigés par O. Viganò, dans lesquels il reviendrait plus explicitement sur son choix, les motivations du danseur ne peuvent être qu'hypothétiques.

Les relations avec Viganò se dégradent pourtant dès les mois de juin-juillet 1766, lorsque les sociétaires traitent avec le danseur d'origine française (Jean) Antoine Terrades⁷³ pour le rôle du danseur sérieux que devait initialement recruter Onorato. Alors que les sociétaires lui demandent de retourner le contrat vierge qu'on lui a donné, Viganò propose le danseur Domenico

Ricciardi pour le même rôle et envoie un contrat signé par ce dernier.

O. Viganò, furieux d'apprendre le choix des sociétaires, exprime son mécontentement et menace de se désengager :

[...] Monsieur De Romanis ne devait pas s'engager à transmettre à d'autres une *apoca* sans avoir d'abord dans les mains celle consignée en blanc, et par conséquent il pense à se retirer comme ne se trouvant pas doublement obligé⁷⁴.

Les sociétaires ne cèdent pas. Ces derniers jugent le niveau de Domenico Ricciardi trop faible et décident donc d'engager une procédure judiciaire pour annuler le contrat. Malgré l'insistance de Viganò, leur détermination est sans appel :

Viganò ayant répondu qu'il entend défendre la validité de l'*apoca* avec Domenico Ricciardi, et l'ayant retournée, on devra la lui renvoyer et répondre que ses arguments ne convainquent pas messieurs les cosociétaires à se servir du susdit Ricciardi, et qu'il réfléchisse aussi à l'intérêt et à l'avantage commun, et qu'il se montre seulement neutre dans cette affaire, et fasse entendre à Ricciardi que son éviction ne provient pas de qui lui a procuré l'*apoca* [...] ⁷⁵.

71. Sur le succès des danseurs d'origine française dans le théâtre de Turin, voir Marie-Thérèse Bouquet, *Storia del Teatro Regio di Torino dalle origini al 1788*, op. cit., p. 238-242.

72. Document cité par Marie-Thérèse Bouquet, *Ibid.*, p. 319 : « Avendo capitulato nella scorsa Primavera il Ballerino Viganò per ballare nel caduto Carnevale mediante l'onorario di zecchini 450, avendo detto Viganò rifiutato di osservare detta Capitulazione sotto mendicati, e vani pretesti, e su la speranza di ballare con maggior onorario nel Teatro di Roma – indi detto Viganò essendo rimasto sprovvisto del Teatro di Roma, ha offerto di nuovo di venire a ballare su questo Teatro [...] ».

73. Jean Antoine Terrades (?-1792), danseur et chorégraphe d'origine française, a concentré ses activités principalement à Venise où il compose plus de treize ballets pour opéra entre 1755 et 1792. Il a néanmoins travaillé pour différents théâtres italiens en tant que danseur et chorégraphe. En 1767, il est finalement engagé par le théâtre de Pistoia. Voir la notice d'Irene Alme dans *The New Grove Dictionary of Opera Online*.

74. « Réunions de la Société pour les représentations du carnaval [...] », ASMOM, Teatro Aliberti, CT, busta 442, 4 juillet 1766 : « Scrive il Viganò da Padova in data li 17 scorso giugno aver ricevute le due lettere, scrittelle a Venezia, e Padova duplicate in data 7 = detto Giugno, et altra posteriore, con le quali le se faceva intendere non dovesse far uso dell'*apoca* consegnatele in bianco, ma che non doveva il sig. De Romanis impegnarsi a trasmettere ad altri *apoca* senza prima riavere nelle mani quella consegnatale in bianco, e perciò pensi egli à distrigarsi per non trovarsi doppiamente obligato ».

75. *Ibid.*, 18 juillet 1766 : « Avendo risposto il Viganò che egli intende sostenere la validità dell'*apoca* con Domenico Ricciardi, e avendo questa rimandata, le se dovrà ritornare, e rispondere, che le sue ragioni non persuadono i Sig. Compadroni à valersi dell'Opera del detto Ricciardi, e rifletta anch'esso all'interesse, e vantaggio commune, e soltanto in tale affare si porti

L'entêtement d'O. Viganò ne faiblit pas. Celui-ci insiste encore et n'hésite pas à utiliser le chantage comme moyen de pression :

Viganò a renvoyé l'*apoca* de Ricciardi, et écrit qu'il entend que vaille ledit contrat, autrement, il prendra lui aussi d'autres mesures. On résolut de répondre en bons termes pour qu'il explique mieux ses sentiments sur ce qu'il entend par le fait de prendre d'autres mesures⁷⁶.

Il est aisé de comprendre que le danseur envisage une rupture avec le théâtre *Alibert*. Devant la crainte de perdre l'engagement de Viganò, qui depuis cette date ne correspond plus, les sociétaires pensent à un remplaçant et mentionnent dès le mois d'août le danseur François Sauveterre pour composer et diriger les ballets (8 août) ; cette décision est confirmée le 15 août. La décision d'annulation de la saison mettra fin à toute négociation pour la saison théâtrale. Le 29 août, les sociétaires écrivent encore à Viganò pour le prévenir de cette annulation.

Collaboration et concurrence entre les théâtres

La correspondance et les comptes rendus de la société d'Alibert permettent également de mettre au jour les stratégies des théâtres qui veillent au bon déroulement de la saison. Si les directeurs de salle s'appliquent à recruter de bons éléments, ils doivent aussi s'efforcer ensuite de faire respecter les engagements pris. L'affaire soulevée par O. Viganò permet d'observer la façon dont les théâtres, ici ceux de Turin et de Rome,

neutrale, e faccia intendere al Ricciardi che la sua repulsa non proviene da lui che hà procurato darle l'*apoca* per tentare il suo vantaggio ».

76. *Ibid.*, 1^{er} août 1766 : « Viganò hà rimandata l'*apoca* del Ricciardi, e scritto che attende vaglia simil contratto altrimenti anch'esso prenderà altre misure. Fù risoluto rispondere in buoni termini che spieghi meglio i suoi sentimenti cosa intende fare nel prendere altre misure ».

essaient de faire valoir leurs droits et de remporter la partie à leur avantage.

En cas de litige, les organisateurs des théâtres peuvent porter le désaccord en justice.

Le théâtre *Alibert* a recours à ce type de procédure pendant cette affaire. Dans un premier temps, devant le double engagement de Viganò, les sociétaires, qui pensent la cause perdue, décident de déposer une « minute de protestation contre Viganò » dans les actes du notaire du gouverneur de Rome⁷⁷.

Rassurés par les lettres de Viganò qui affirme vouloir venir à Rome, les sociétaires préparent ensuite un dossier de défense pour faire face aux prétentions du théâtre de Turin, ce dont il est fait référence le 10 avril :

De Martinis devra rédiger une note informative pour la série de l'affaire relative à Viganò, et la présenter à notre avocat Bondacca sous forme de minute de protestation, et informer pleinement Monsieur le commandant Cesare Losa, receveur de l'Ordre de Malte à Turin, des raisons que porte notre théâtre, et de la volonté de Viganò qui entend venir ici en vertu de l'unique contrat établi avec nous, et signé réciproquement⁷⁸.

77. *Ibid.*, 7 mars 1766 : « Le fù ordinato ancora formare una minuta di protesta contro detto Viganò, e passarla al nostro Sig. Avv. Bondacca per esaminarla e corregerla, e di poi farla vedere al S. Uditore di Mons. Gov.e, e porla negl'atti, e altresì concepire minuta di lettera diretta al detto Viganò con la quale resti in teso di simil protesta, e detta lettera dovrà farglisi presentare in proprie mani in Vienna perche non possa allegarne l'ignoranza ».

78. *Ibid.*, 10 avril 1766 : « De Martinis dovrà stendere un fatto informativo della serie del seguito intorno al Viganò, e questo presentarlo al nostro Sig. Avv.to Bondacca per formare la minuta di risposta, e rendere à pieno inteso il Sig. Com.re Cesare Losa Ric.e della Sag.e Relig. Di Malta in Torino delle raggioni che assistono al nostro Teatro, e la volontà del Viganò, che intende qui venire in virtù dell'unico suo contratto con noi stabilito, e firmato con *apoca reciproca* ».

Ainsi, devant les versions contraires du théâtre de Turin et de Viganò, les sociétaires décident de rédiger un *fatto informativo* pour la minute de réponse et de parler à un membre de l'ordre de Malte présent à Turin des arguments avancés. Les sociétaires se montrent fermes et s'évertuent à conserver l'engagement du danseur : « Le théâtre ne peut et ne doit pas le récuser⁷⁹ ». L'étude de cette affaire révèle aussi que les organisateurs d'une saison théâtrale agissent parfois en direction d'autres théâtres pour orienter ou modifier la mobilité des artistes.

Au début de l'affaire, après avoir appris le double engagement de Viganò, les sociétaires du théâtre *Alibert* essaient en effet de trouver un arrangement avec le théâtre royal de Turin. Le 15 mars 1766, Francesco De Romanis annonce qu'il écrira le soir même à Viganò pour lui demander de résilier son contrat et de leur renvoyer le contrat vierge. Il précise aussi qu'il adressera une lettre au directeur du théâtre de Turin. Dans cette « lettre de convenance⁸⁰ », F. De Romanis fait la proposition suivante :

Dans le même temps, je me permets de prier Votre Seigneurie Illustrissime au nom de Messieurs les cosociétaires de bien vouloir céder à notre théâtre, pour remplacer le mieux possible Viganò, le *ballerino saltatore* Gaetano Cesari, qui écrit se trouver engagé pour le prochain carnaval par votre théâtre, d'autant plus que j'espère que vous pourrez nous favoriser puisque deux danseurs ne sont peut-être pas utiles⁸¹.

79. *Ibid.*, 18 avril 1766.

80. *Ibid.*, 21 mars 1766.

81. Lettre de F. De Romanis adressée au comte de San Morsano, ASMOM, Teatro Alibert, CT, busta 442 : « Nel tempo stesso mi occorre pregare V. S. Ill.ma à nome anche dei miei Sig.ri Consocii voler cedere al nostro Teatro per rimpiazzare al meglio possibile il luogo del Viganò il Ballerino Saltatore Gaetano Cesari, che scrive per il prossimo Carnevale ritrovarsi impegnato per

Ainsi, les sociétaires du théâtre *Alibert* entendent demander une compensation au directeur de salle du théâtre de Turin : engager le danseur Gaetano Cesari, avec son accord, pour remédier au préjudice subi.

Cette tentative échoue⁸². Le directeur du théâtre de Turin, le marquis de San Marsano, pense que la compagnie de danse du théâtre est trop faible et qu'elle ne peut pas se permettre de perdre deux danseurs susceptibles d'améliorer précisément le niveau de la troupe. Selon lui, la réussite des ballets est d'ailleurs primordiale pour maintenir la bonne réputation du théâtre : « Puisque la curiosité du public, et la satisfaction de la Cour requièrent la beauté des ballets, car désormais, ceux-ci maintiennent à eux seuls la réputation du théâtre⁸³. »

Le théâtre de Turin, depuis sa création, accorde en effet une place d'honneur à la danse⁸⁴ et fait appel aux meilleurs représentants de cet art.

Le directeur, en plus d'avancer cet argument de nature artistique, confie ne pas se fier au danseur Onorato Viganò qu'il juge versatile et peu fiable :

Monsieur le marquis dit très peu se fier au danseur Onorato Viganò, qui après avoir pris l'engagement de venir ici à un prix très élevé l'année prochaine, s'est arrangé pour s'arrêter à Vienne, et pour chercher à se stabiliser dans ledit théâtre *Alibert*, et pourrait, poursuivant son

codesto suo teatro, tanto più spero sarà per favorire giacché due saltatori non saranno forse bisogno ».

82. *Ibid.*, 10 avril 1766 : « Si sono ricevute lettere da Torino, con le quali si fa intendere che vuole quel teatro cedere ne Viganò, ne il Cesari ».

83. Lettre du receveur de l'Ordre de Malte, Francesco Cesare Losa, adressée aux sociétaires (2 avril 1766), ASMOM, Teatro Alibert, CT, busta 442 : « Giacché la curiosità del Pubblico, e l'appagamento Stesso della Corte richiedono la bontà de balli, comeche oggimai questa soli mantenghino in riputazione il Teatro ».

84. Cf. Marie-Thérèse Bouquet, *Storia del Teatro Regio di Torino dalle origini al 1788*, Torino, *op. cit.*, p. 237-238.

goût, se faire engager en Russie, en Pologne, et dans d'autres théâtres plus lointains dans lesquels, ne résidant aucun ministre de ladite cour royale, il ne serait plus possible de le récupérer⁸⁵.

Le directeur reproche à Onorato Viganò son opportunisme et sa conduite désinvolte, tout en se résignant à n'avoir guère de moyens de retenir un danseur susceptible de trouver des engagements dans tous les théâtres d'Europe. Il ne peut se permettre de répondre favorablement au théâtre *Alibert* car dans le cas où Viganò viendrait à manquer, le second danseur, Gaetano Cesari, serait toujours présent et assurerait la qualité des ballets.

Le directeur précise en outre l'importance des intermédiaires politiques et leur rôle dans les négociations pour l'engagement des artistes. Les organisateurs peuvent parfois exercer une pression sur les artistes ou sur une institution musicale concurrente en mobilisant en effet un réseau social dense et multiforme, au sein duquel diplomates et hommes d'Église ont un poids prédominant.

Ainsi, dans cette affaire, plusieurs représentants politiques, dont le rôle est conséquent, sont en effet impliqués. Aux côtés des artistes et des directeurs de théâtres interviennent des diplomates qui exercent dans différentes villes européennes⁸⁶.

85. Lettre du receveur de l'Ordre de Malte, Francesco Cesare Losa, adressée aux sociétaires (2 avril 1766), ASMOM, Teatro Alibert, CT, busta 442 : « [...] di poco confidarsi lo stesso sig. marchese nel ballerino Onorato Viganò, che doppo l'impegno preso di venir qui a carissimo prezzo per l'anno prossimo, si è adoperato per essere fermato a Vienna, à cercato di stabilirsi in cod.to loco Aliberti, e puotrebbe, seguitando su tal gusto, impegnarsi in Russia, in Polonia, ed altri teatri più rimoli, da quali, non risiendendosi nessun Ministro di q.ta Real Corte, non fosse poi possibile di ricuperarlo ».

86. Sur le rapport entre diplomatie et médiation culturelle dans le domaine musical, voir notamment Rebekah Ahrendt, Mark Ferraguto, Damien Mahiet (dir.),

À Rome, le théâtre *Alibert* négocie avec le comte de Rivera, ministre du roi de Sardaigne à Rome⁸⁷, qui a des rapports étroits avec la ville de Turin et qui tente de défendre les intérêts de l'État qu'il représente, même dans des affaires théâtrales. Le gouverneur de Rome le rencontre plusieurs fois afin de traiter de l'affaire⁸⁸. En avril 1766, on sait que De Martinis s'est entretenu avec le secrétaire du comte de Rivera, l'avocat Ronca. À Turin, le principal correspondant et défendeur des sociétaires du théâtre *Alibert* est un certain Francesco Cesare Losa⁸⁹,

Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present, New York, Palgrave Macmillan, 2014 ; Mélanie Traversier, « Construire la fama musicale. La diplomazia napoletana al servizio della musica durante il regno di Carlo di Borbone », in Anne-Madeleine Goulet, Gesa Zur Nieden (dir.), *Europäische Musiker, op. cit.*, p. 171-189. À titre comparatif, voir l'étude de Rahul Markovitz sur le rôle des diplomates pour la circulation des comédiens. Rahul Markovitz, *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 70-71.

87. Né à Turin, Giambattista Antonio Balbis Simeone (1703-1777), comte de Rivera, est d'abord nommé ministre à Gênes (1733), puis sénateur dans le Piémont (1737). Voir Pietro Domenico Giovannoni, « Da Prato a Superga. Note sugli anni giovanili di Antonio Martini », *Vivens Homo*, XIX, 2008-2, p. 410. En 1766, le comte de Rivera est un représentant du royaume de Sardaigne à Rome.

88. D'après le compte rendu du 14 mars 1766, le gouverneur de Rome a essayé de soutenir la cause du théâtre *Alibert* auprès du comte, mais ce dernier insiste pour qu'il laisse toute liberté à Viganò : « Non ostanti i calorosi uffici praticati da S. E. Mons. Gov.re con S. E. il Sig. Conte di Rivera Min.ro di Sardegna per sostenere à nostro favore il contratto con il Viganò', et averlo nel prossimo carnevale, tuttavolta il med.o Sig. Conte in linea di convenienza , e giustizia, si per il primo trattato , come pure perche sempre il Viganò' à promesso, e tornato à ripetere al Sig Conte Sanmarsan anche dopo aver firmata l'apoca à nostro fav.re che sarebbe andato à Turino, crede di poter sostenere l'impegno anche à nome della sua Corte, che gle ne fà premure, al quale effetto prega in buona maniera, e convenienza lasciare in libertà il Viganò, e desistere da ogni impegno, che sopra tal'affare potrebbe in sorgere »

89. En 1756, on sait que Francesco Cesare Losa est receveur de l'Ordre de Malte dans le prieuré de Lombardie. Cf. Vittorio Angius, *Sulle famiglie nobili della monarchia di Savoia*, Torino, Fontana e Isnardi, 1837, vol. 7, p. 755.

receveur de l'Ordre de Malte à Turin. Ce dernier rencontre le directeur du théâtre de Turin, le marquis de San Marsano, pour négocier avec lui, notamment pour l'obtention d'un danseur remplaçant, pour le compte du théâtre *Alibert*.

À Vienne réside depuis 1737 Luigi Girolamo Malabaila, comte Canale, ambassadeur du royaume sabaude⁹⁰. D'après la lettre de Viganò du 31 mars 1766, c'est par lui qu'il apprend la nouvelle des problèmes avec les théâtres⁹¹. Il ne serait guère étonnant que ce dernier ait exercé une influence sur Viganò pour qu'il respecte ses engagements envers Turin.

Il s'agit donc d'un vaste réseau qui fait intervenir des représentants politiques de grades et de fonctions variés. Toute offre culturelle, en particulier l'organisation d'une saison lyrique, est en effet un enjeu de pouvoir, ce dont ont conscience les acteurs politiques comme les artistes. Les réseaux artistiques qui se construisent autour d'un événement culturel sont donc souvent denses et multiformes puisque les individus qui les composent occupent des fonctions variées et jouent des rôles distincts.

Anticipations et précautions

Jusqu'à l'ouverture d'une saison théâtrale, l'engagement des artistes n'est jamais complètement assuré. Les défections sont courantes, ce qui pousse les théâtres à user d'une certaine prudence. Devant l'instabilité professionnelle des artistes, qui peuvent facilement se faire engager par

90. Le comte Canale (1704-1773) a exercé les fonctions d'ambassadeur du roi de Sardaigne à Vienne pendant plus de trente ans (1737-1773). Voir le *Dizionario Biografico degli Italiani on line* - vol. 17, 1974, notice d'Ada Piazza Ruata.

91. « Copia della lettera d'Onorato Viganò in data del 31 marzo 1766, da Vienna », ASMOM, Teatro Alibert, CT, busta 442 : « Sento oggi dal Sig. Conte Canale ministro di Torino che abbiano gli Impresari di quel Teatro, messa in Lite Costi la mia Causa [...] ».

d'autres compagnies, les théâtres prennent donc des précautions variées visibles également au moment de l'affaire Viganò.

Devant l'incertitude concernant la participation d'O. Viganò, les sociétaires tentent d'assurer leurs arrières et se mettent en contact avec d'autres danseurs.

Au début de l'affaire, le 7 mars, on décide par exemple de contacter Francesco Salamoni⁹² de Vienne pour lui demander s'il est disponible pour venir danser à Rome :

Par conséquent, il a été résolu et décidé que De Martinis écrive à Bologne à Francesco Salamoni de Vienne pour savoir s'il est libre et s'il veut venir dans notre Théâtre pour le prochain carnaval, dans ce cas, on céderait Viganò à la cour de Turin qui en fait instance⁹³.

Bien que le danseur se dise disponible, on apprend dans le compte rendu du 4 avril que les sociétaires du théâtre préfèrent lui écrire pour annuler cette demande dans la mesure où Viganò s'est à nouveau engagé auprès d'eux⁹⁴.

92. Francesco Salamoni dit « de Vienne » est né à la fin des années 1730 dans la capitale autrichienne. Fils du célèbre danseur Giuseppe Salamoni, il est connu à Rome puisqu'il y a commencé sa carrière de chorégraphe dans les années 1757-1759. Cf. Kathleen Kuzmick Hansell, « Le ballet théâtral et l'opéra italien », in Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli (dir.), *Histoire de l'opéra italien. L'opéra spectacle*, op. cit., p. 223.

93. « Réunions de la Société pour les représentations du carnaval [...] », ASMOM, Teatro Alibert, CT, busta 442, 7 mars 1766 : « Che perciò si è risoluto, e ordinato al de Viganò scrivere in Bologna a Francesco Salamon di Vienna per sentire se resta in libertà e se vuol venire al nostro Teatro per il prossimo Carnevale nel qual Caso si cederebbe il Viganò alla Corte di Torino, che ne fa istanza ».

94. *Ibid.*, 4 avril 1766 : « Avendo risposto il S. Francesco Salamoni essere in libertà, e pronto à ritornare in Roma nel prossimo Carnevale, attese le sudette lettere del Viganò dovrà il De Martinis risponderli che non si puole con esso venire allo stabilimento di contratto stante le sudette lettere del Viganò ».

Pendant l'été, alors que Viganò n'écrit plus, les sociétaires essaient de trouver un remplaçant. Ils pensent alors au chorégraphe François Sauveterre⁹⁵ avec lequel ils ont correspondu au cours des semaines précédentes pour discuter du recrutement de certains de ses élèves :

Se doutant que Viganò vienne à manquer à son devoir, on prend pour mire quelque danseur, et si l'intérêt de Sovtter reste *accomodato*, en l'absence de Viganò, on se prévautrait du même Sauveterre pour composer, et diriger les ballets entièrement⁹⁶.

Malgré les efforts qu'ils déploient pour remplacer O. Viganò, n'hésitant pas à faire appel aux têtes d'affiche de l'époque comme François Sauveterre, les sociétaires du théâtre *Alibert* sont contraints d'abandonner définitivement leur recherche en apprenant la décision papale relative à l'annulation de la saison théâtrale suivante. Le croisement et l'analyse de documents de nature variée (correspondances, délibérations, contrats) a permis de mettre en lumière les aspects complexes qui définissent les procédures d'engagement des artistes pour les saisons théâtrales romaines. La réputation des théâtres, remise en jeu lors de chaque nouvelle saison, conduit les organisateurs de spectacles à rechercher les meil-

leurs talents qui sont aussi ceux sollicités par les directeurs de salle ou imprésarios actifs dans d'autres lieux de polarisation de la vie musicale italienne et européenne. La vive concurrence qui imprègne le milieu de l'opéra conditionne et accroît les possibilités de mobilité des artistes.

Pour capter la mobilité artistique à leur profit, les théâtres romains ici pris en exemple disposent d'instruments variés. La mobilisation de leurs réseaux d'informateurs et de connaisseurs du milieu artistique leur permet de repérer les artistes susceptibles de concourir à la réputation de leur programmation. Les contacts établis avec plusieurs intermédiaires visent à traiter avec les artistes repérés afin de négocier les termes d'un possible engagement, et donc un déplacement. Si l'utilisation des documents contractuels est un moyen de se préserver de l'incertitude des comportements des artistes et de fixer les termes des accords, les recours judiciaires sont aussi parfois nécessaires pour régler des contentieux et des litiges qui sont fréquents dans le monde du spectacle vivant. Par le biais des correspondances, qui relient les territoires, les organisateurs tentent de négocier avec les autres théâtres ou de recourir aux milieux diplomatiques pour défendre leurs droits et leurs positions, régler des contentions ou encore négocier.

De leur côté, les artistes jouent sur cet ensemble de ressources, entre opportunités et contraintes, pour asseoir leur réputation et construire des carrières largement conditionnées par les réponses fournies à ces offres de mobilité.

95. Le danseur François Sauveterre (v. 1700-1775) exerce surtout dans le nord de l'Italie jusqu'en 1766 (Turin, Florence, Milan et Venise) avant de rejoindre le Portugal pour travailler au Théâtre royal de Lisbonne jusqu'à sa mort (1775). Voir Kathleen Kuzmick Hansell, « Le ballet théâtral et l'opéra italien », in Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli (dir.), *Histoire de l'opéra italien. L'opéra spectacle, op. cit.*, p. 217.

96. « Réunions de la Société pour les représentations du carnaval [...] », ASMOM, Teatro Alibert, CT, busta 442, 8 août 1766 : « Dubbitandosi del Viganò che non sia per mancare al suo dovere tenga in mira qualche bravo saltatore e se resta accomodato l'interesse con il Sovtter, in mancanza del Viganò si privalerebbero del medesimo Sovtter per comporre, e diriggere i balli intieramente ».

Élodie ORIOL est docteure en histoire moderne de l'université d'Aix-Marseille et de l'Università di Roma « La Sapienza » et chercheuse associée à l'UMR 7303 Telemme (AMU-CNRS, MMSH, Aix-en-Provence). Dans sa thèse, soutenue en décembre 2014 et intitulée « *Vivre de la musique à Rome au XVIII^e siècle : lieux, institutions et parcours individuels* », elle analyse les lieux et institutions d'exercice, les pratiques observables dans chacun d'eux, en prenant en compte leurs singularités comme leurs imbrications ou porosités, ainsi que le déroulement des carrières, à partir d'évaluations quantitatives comme de la reconstitution de parcours individuels. Elle est actuellement post-doctorante au département de « Scienze sociali ed economiche » de la Sapienza et conduit des recherches sur l'économie du spectacle à Rome au cours du XVIII^e siècle, notamment sur les formes d'entrepreneuriat liées aux activités culturelles.