

OLGA VISENTINI

GIACOMO GOTIFREDO FERRARI A PARIGI TRA ANCIEN RÉGIME, RIVOLUZIONE E IMPERO

ABSTRACT - Giacomo Gotifredo Ferrari, musician born in Rovereto, set out on a journey to France before the Revolution. He was following the husband of Madame Campan, Marie Antoinette's *première femme de chambre*, in order to achieve fame. Forced then to emigrate, he went back to France during Napoleon's triumph. He met many musicians and observed, but as through a key-hole, the events taking place on the Court which was by now on the brink of ruin. He wrote about in his *Memorie*. Through his notes, but also through the complexity of the events he wasn't able to perceive, it is possible to follow the development of French music all during those very significant 20 years. His opinions about music and those about the historical events give the image of a society observed from a moderate even if sometimes naïve point of view.

KEY WORDS - Ferrari, Madame Campan, Marie Antoinette, Louis XVI, French Revolution, *Tragédie lyrique*, *Opéra comique*, *Querelle des Ancients et des Modernes*, Paisiello, Cherubini, Le Sueur, Gluck, Piccinni, Cambini, *Symphonie*, instrumental music, *Philosophes*.

RIASSUNTO - Giacomo Gotifredo Ferrari, musicista roveretano, compie un viaggio in Francia prima della Rivoluzione per trovarvi gloria al seguito del marito della *première femme de chambre* di Maria Antonietta, Madame Campan. Costretto ad emigrare, vi ritorna mentre trionfava Napoleone. Conosce molti musicisti e, quasi dal buco della serratura, osserva gli eventi che animano una corte sull'orlo del precipizio, lasciandone testimonianza nelle sue *Memorie*. Attraverso la sua testimonianza, e anche attraverso ciò ch'egli non percepì della complessa realtà che lo circondava, si segue l'evoluzione della musica francese per un fondamentale ventennio, mentre i suoi giudizi musicali e quelli sugli eventi storici danno il quadro di una società osservata da uno sguardo moderato quanto talora un po' ingenuo.

PAROLE CHIAVE - Ferrari, Madame Campan, Maria Antonietta, Louis XVI, Rivoluzione Francese, *Tragédie lyrique*, *Opéra comique*, *Querelle des Ancients et des Modernes*, Paisiello, Cherubini, Le Sueur, Gluck, Piccinni, Cambini, *Symphonie*, Musica strumentale, *Philosophes*.

Fu nell'aprile del 1787 che Giacomo Gotifredo Ferrari, su invito di Monsieur Campan, si trasferì a Parigi. Vi rimase – con l'interludio di

due pause nella capitale dei Paesi Bassi Austriaci, Bruxelles ⁽¹⁾ – fino all'aprile del 1792, anno nel quale, come moltissimi altri – musicisti e non – fu costretto a trasferirsi a Londra, raggiungendo l'emigrazione francese che già vi era approdata per sfuggire alla tempesta del Terrore. Un secondo assai più breve soggiorno parigino avvenne nel 1802. I tempi erano però cambiati, i suoi antichi protettori, il Cavalier Campan e l'architetto Louis erano morti, e oramai «Parigi non era più Parigi» ⁽²⁾, come lamenta con rammarico il musicista nella propria autobiografia: scomparsa la nobiltà, decapitata o in esilio, che di quella metropoli costituiva lo splendore, «nella mezza classe» non v'era più «quell'ordine sociale così dilettevole ad ogni persona»; si aggiunga che «il popolaccio era impertinente e brutale», e si capirà perché «l'abitare a Parigi a quell'epoca – per un affezionato all'antico ordine come Ferrari – non era già un vivere, ma un vero morire a fuoco lento». Di Bonaparte, appena nominato plebiscitariamente console a vita, non piacque affatto a Ferrari «l'aria altera e feroce», e tutto ciò ch'essa comportava. E se «Paisiello ⁽³⁾ era l'idolo di Bonaparte, e questi era l'idolo di Paisiello», altri scontavano allora amaramente lo strapotere esercitato dal Primo Console anche in campo artistico ⁽⁴⁾. Provò pietà, Ferrari, per il povero ottantaduenne abate Casti, che aveva osato introdurre un «cane corso» in un suo poema, *Gli animali parlanti*, «per rammentare politicamente la strage ch'aveva fatto il Generale Bonaparte in Italia», ma che sarebbe stato disposto a rimangiarsi il cane e sostituirlo con un «agnellino timido ed innocente» pur di rientrare nelle grazie napoleoniche: «Di costoro alla testa era un Can grosso, / Arrogante, ardentissimo e feroce, / Lungo pel, muso nero, ed occhio rosso; / E di petto instancabile e di voce / Ringhia con tutti ognor, brontola e sbuffa / Pronto con tutti ad attaccar baruffa» ⁽⁵⁾. A dimostrare la verità dei versi di Casti era la vi-

⁽¹⁾ Stando agli *Aneddoti* di Giacomo Gotifredo Ferrari (FERRARI 1830), le cui date non sempre vanno prese alla lettera, egli si recò a Bruxelles una prima volta dall'agosto 1790 fino al febbraio 1791 e di nuovo alla fine di quell'anno fino al gennaio 1792.

⁽²⁾ Tutte le citazioni di Ferrari sono tratte dagli *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari*, pubblicati nel 1830 (FERRARI 1830). Hector Berlioz ne tradusse in francese alcuni brevi estratti, concernenti principalmente Paisiello, in «Le Rénovateur» dell'11 febbraio 1835 (BERLIOZ 1998, pp. 15-19).

⁽³⁾ Paisiello, che Napoleone aveva preferito a Cherubini per celebrare nel 1797 la memoria del generale Hoche, era stato fatto ritornare a Parigi da Napoli nel 1801, e ricolmato di onori. Napoleone voleva offrirgli la direzione dell'Opéra e del Conservatoire, ma Paisiello accettò solo il posto, assai ben remunerato, di Maître de la Chapelle du Premier Consul.

⁽⁴⁾ Vedi anche FLEISCHMAN 1965; SCHNEIDER 1992; CHAILLOU 2004.

⁽⁵⁾ CASTI 1802, p. 8. La metafora antinapoleonica cui allude Ferrari è palese lungo tutto il poema.

ceda di Cherubini, che allarmò non poco Ferrari: anche Cherubini era stato messo a forza nell'oblio, avendo avuto l'ardire di rispondere per le rime al «gran guerriero», notoriamente sordo a note che non fossero elogiative nei suoi confronti: «A quell'imperioso aspro discorso / arse il Can di sdegno, e mancò poco / Che non desse al forier rabbioso morso» (6). Così Ferrari abbandonò il suolo francese nel 1803, nel momento stesso in cui vi metteva piede Spontini, e se ne partì per «l'isola felice», ovvero, ancora una volta, l'Inghilterra.

Scarso rilievo ha dunque, nella parabola musicale di Ferrari, questa seconda tappa parigina, impiegata più a rendere visita a quel poco ch'era sopravvissuto delle vecchie conoscenze, e a lamentare la scomparsa dell'antico splendore constatando la pochezza del nuovo, che a osservare la varietà della vita musicale. A parte un accenno alla *Proserpine* di Paisiello, alla cui rappresentazione Ferrari peraltro non assistette, della vita musicale parigina dell'epoca nulla trapela dagli *Aneddoti* del musicista di Rovereto. Parlando di Cherubini, ci si potrebbe aspettare da Ferrari almeno una parola su *Médée*, rappresentata all'Opéra-Comique nel 1797, oppure su *Les deux journées ou le porteur d'eau*, al Feydeau per la prima volta nel 1800, opere che ancora all'epoca del secondo soggiorno del musicista italiano facevano entrambe la parte del leone nei repertori; non un cenno neppure sulle opere di Le Sueur, su quelle di Méhul, di Berton e di Boïeldieu, tutte presenti in quel periodo all'Opéra, all'Opéra-Comique, o al Théâtre Italien. Silenzio totale anche sulla ripresa dell'*Iphigénie en Aulide*, rappresentata all'Opéra proprio nel 1802, alla presenza del primo console, il quale per parte sua non mancò quello stesso anno la rappresentazione di *Hécube* di Fontenelle, di *Les Noces de Gamache* di Milon e Lefèvre, e la prima assoluta di *Le retour de Zéphire* di Gardel. Di tutte queste opere – così come anche della *Sémiramis* di Catel, sempre del 1802 – non v'è alcun cenno da parte di Ferrari.

Ma questa riservatezza riguardo gli avvenimenti della vita musicale e sulla musica in generale, che a un lettore dei *Mémoires* di Grétry (7), per fare un esempio fra i tanti, potrebbe apparire quantomeno anomala da parte di un musicista, non è caratteristica del solo soggiorno del 1802. Per quest'epoca almeno si potrebbe avanzare come scusante il fatto che l'acrimonia nutrita nei confronti del clima politico e il rimpianto dell'epoca passata offuscassero la capacità di osservazione di Ferrari. Certo che, pur sotto il velo un po' untuoso di un'eccessiva piaggeria verso il

(6) *Ibidem*, p. 201.

(7) GRÉTRY 1829.

nuovo padrone, la vita parigina era animata allora da una vivacità cosmopolita in campo musicale che lungi dall'aver risentito negativamente dei terremoti politici sembrava invece averne tratta rinnovata energia, e pare strano che tale fermento sfuggisse alle orecchie di un musicista, per quanto prevenuto. Come non notare la corsa intrapresa allora dai diversi compositori per adeguarsi ai tempi nuovi e aggiornarsi secondo le diverse esigenze del gusto? Si inclinava ora per l'ellenismo musicale (si pensi al *Télémaque* di Le Sueur), ora verso l'ossianesimo preromantico – ne sarà profeta nel 1804 ancora Le Sueur, con *Ossian ou Les Bardes* – mentre già si annunciavano i fragori spontiniani dei trionfi imperiali autocelebrativi della romanità della *Vestale*, e quelli dello sfruttamento della vena biblica, con *Joseph* di Méhul e *La mort d'Adam* di Le Sueur, lontane prefigurazioni dell'oratorio biblico del futuro allievo di quest'ultimo, *L'enfance du Christ* di Berlioz, le cui propensioni niniviche, come le definirà Heine, sono pure espresse in nuce in un'opera del maestro che risale a quegli anni imperiali, *L'Alexandre à Babylone*.

Il fatto è che, anche nel più lungo e fruttoso primo periodo parigino del Ferrari, quello che, come detto, va dal 1787 al 1792, quando nella grande metropoli «regnava – a suo dire – l'amicizia, il piacere e la concordia», gli *Aneddoti* sono quanto mai parchi di osservazioni concernenti la vita musicale che animava la città. Il volto della Parigi invocata da Ferrari era quello vivace di una città che viveva gli sgoccioli dell'*Ancien Régime*, appena prima del fatidico 14 luglio 1789, allorché lo scoppio della rivoluzione troncò il corso della «felice carriera» intrapresa dal musicista di Rovereto: una città che era a suo parere «illusione della gioventù; lussuria della mezza età; ma però della vecchiaia ristoro e felice tomba», dove «i talenti distinti eran venerati, adorati, e ammessi in qualunque società», «quelli men distinti» erano «rispettati», e, soprattutto, cosa di non poco rilievo, «ben pagati», mentre «i giovanetti di prima uscita incoraggiati, con denaro, con regali e altre cose piacevoli». Anche di quel «paradiso terrestre della musica e de' musicanti» si espungono dagli *Aneddoti* cenni in verità assai scarsi, almeno dal punto di vista della vita musicale. Commuove quasi, dopo una sequela di madame e principesse, di contesse e marchese, di regine e re, sentire nominare infine Sacchini, Piccinni e Gluck, e incontrare un intero capitolo dedicato ai musicisti.

Eppure, con tutti i suoi limiti, e la sua ristretta prospettiva, l'ottica con la quale Ferrari guarda all'animato cosmopolitismo parigino presenta dei vantaggi: ci offre infatti degli spunti assai curiosi riguardo la vita di corte e l'ambiente che la circondava, compensando la scarsa attenzione verso la parte più frenetica della vita musicale con una serie di

gustose notizie che arricchiscono il quadro dell'epoca. Particolare è il punto di vista di chi scrive: un giovane musicista italiano, legato al cordone ombelicale dell'*Ancien Régime* in musica e in politica, ambizioso ma non abbastanza, assai poco avventuroso (il solo termine «rivoluzione» – afferma – «sempre ingrato alle mie orecchie, mi faceva paura»), preoccupatissimo testimone degli avvenimenti dai quali verrà travolto suo malgrado, il quale, come tanti altri destinati a rimanere dei comprimari di una grande storia, cercava di guadagnarsi lo spazio di una carriera operando nell'ambiente delle anticamere della servitù di Versailles, l'ambiente dei maestri di canto e di pianoforte che prestavano la loro opera nei salotti delle nobili case del Faubourg e che frequentavano la bassa cucina dei teatri.

Il personaggio che invitò Ferrari a Parigi, il «cavalier Campan» come lo chiama il musicista che lo dice «maggiordomo della Regina di Francia»⁽⁸⁾, era il marito di una celebrissima signora, Madame Jeanne-Louise-Henriette Genet Campan⁽⁹⁾, una donna che aveva ricevuto una accuratissima educazione e che, entrata in servizio a corte all'età di quindici anni, come lettrice delle tre *tantes*, le pettegolissime figlie di Luigi XV e zie di Luigi XVI, era salita di grado divenendo *première femme de chambre* della Delfina e poi Regina Maria Antonietta⁽¹⁰⁾. Si erano incontrate quando la Delfina, appena arrivata alla corte di Versailles, veniva a rendere visita alle tre *tantes*, e cantava per loro arie di Grétry deliziosamente accompagnata dall'arpa di Henriette. La carica di *femme de chambre* della Delfina offriva parecchi privilegi, ma anche degli obblighi: Mademoiselle Genet dovette ubbidire agli ordini di Maria Antonietta, che volle sposarla a un vedovo, Monsieur Campan, il quale già in prime nozze aveva impalmato un'altra *première femme de chambre* della Delfina. Il vero nome di questo signore era Pierre-Dominique-François Bertholet, detto Campan dal nome della sua vallata nei Pirenei. Come prima avevano fatto suo padre e suo nonno, anche Monsieur Campan il giovane prestava servizio a Versailles: *maître de la garderobe* di Madame la contessa d'Artois e *officier de la chambre* di Madame la Dauphine, Campan possedeva anche una boutique all'interno del castello (il castello ne era pieno: uno dei privilegi accordati a coloro che prestavano

⁽⁸⁾ FERRARI 1830, p. 165.

⁽⁹⁾ Vedi anche CAMPAN 1999; KERTANGUY 1999.

⁽¹⁰⁾ Dati suoi buoni rapporti con Napoleone, Madame Campan verrà ingiustamente accusata dagli *ultras* che circondavano la duchessa d'Angoulême, l'«*orpheline du Temple*», figlia sopravvissuta di Maria Antonietta, di essere stata una testimone non del tutto innocente della disastrosa fuga fino a Varennes.

servizio a corte), una delle più redditizie: un ufficio della «*loterie royale*» situato sotto la scala della Regina. Tutt'altro che interessato alla vita coniugale, non appena sposò Henriette, Campan la sistemò dai genitori e se ne partì per l'Italia: «*il partit pour l'Italie et me laissa quatre ou cinq ans seule avec ses parents*». Egli rattristò per qualche anno con tradimenti e sperperi l'esistenza della sua seconda moglie, finchè questa, assai parsimoniosa e attenta, riuscì a ottenere nel 1790 la separazione dei beni, dato che il marito aveva perso con la rivoluzione ogni possibilità di garantirsi entrate sufficienti – lotteria compresa – a sostenere la propria sventata prodigalità. Un uomo amabile, ce lo descrive Ferrari – che lo aveva conosciuto a Napoli nel salotto di Celeste Coltellini e lo aveva seguito in giro per l'Italia – «pazzo per le belle arti, ma più pazzo ancora per il bel sesso». Campan suonava «passabilmente» il violino: «passabilmente», ma non abbastanza bene da esibirsi in pubblico come avrebbe ambito fare, ed è forse proprio per «prodursi in una società numerosa» che si era portato a Parigi l'accomodante Ferrari. Questi però, dopo qualche concertino per i salotti parigini, e uditi «certi complimenti sotto voce, che non mi cale ripeterli», gli disse «francamente ch'ei si comprometteva e ch'io ero la vittima del suo amor proprio».

Nella rigidissima etichetta di Versailles tutti questi personaggi facenti parte del servizio di corte che si aggiravano intorno alla Regina, al Re, ai suoi due fratelli e alle loro mogli, (il conte de Provenza, futuro Luigi XVIII e il conte d'Artois, futuro Carlo X, sposati entrambi con due rampolle di Casa Savoia), avevano dei ruoli rigorosamente prestabiliti ed erano tenuti a rispettare e far rispettare delle regole fissate in un vero e proprio codice servile, regole che risultavano incomprensibili al povero Giacomo Gotifredo. A causa della sua imperizia era già incorso in un incidente che era apparso assai ridicolo ai cortigiani impegnati a chiacchierare mane e sera di regali pettegolezzi: una domenica, dopo aver avere avuto il privilegio di assistere, grazie all'aiuto di Madame Campan, alla *Messe du Roi* dalle gallerie della Cappella Reale, «e di vedere a mio comodo Luigi XVI genuflesso, accanto alla sua illustre consorte, in faccia all'altare, all'orchestra, e circondato dalla sua real famiglia, dalla prima nobiltà della corte, e da alcuni granatieri», Ferrari, spinto dalla curiosità di andar dietro alle loro maestà per vedere dove si recavano, si era perso il suo protettore Monsieur Campan. Aggirandosi per Versailles, arrivò al gran salone detto l'*Œil de bœuf* e, non sapendo dove andare, osò aprire una porta finendo con lo sbattere dritto addosso a un «corpulento» signore, il quale, abituato a cortigiani che si piegavano giù a terra solo per salire uno scalino più in alto nelle sue grazie, lo trattò piuttosto male, e che Giacomo, a giudicare dal corteo di nobili

che lo seguiva, credette essere il Re in persona. Era invece Monsieur, l'antipatico fratello del Re: né Ferrari si sbagliava troppo confondendolo col sovrano, dato che costui era, e comunque si riteneva assai più regale del fratello maggiore e assai più di lui si sentiva investito del proprio ruolo di futuro monarca, per raggiungere il quale trascorreva il tempo tramando in silenzio. Madame Campan si precipitò da Ferrari curiosissima di sapere di più sull'incidente. Aveva una sua ben precisa opinione sul conte di Provenza, che esprime nelle sue memorie, una fonte inesauribile di informazioni sui suoi tempi, sulla Regina e sulla corte, ancorché vi aleggi uno spirito di quel che oggi definiremmo, con metafora politica che ben si adatta alla situazione, «buonismo»: un'ottica di buoni sentimenti a tutti i costi con la quale la signora Campan guarda a Maria Antonietta, lasciando intendere, cosa che non è affatto vera, ch'ella, che la serviva, ne sapeva tutto e ne era quasi la confidente. Tenendo conto di queste caratteristiche dei *Mémoires de Madame Campan*, e tenendo anche conto del fatto che quando li scrisse Provenza era finalmente divenuto il Re di Francia, grazie alla decapitazione del fratello e alla morte del Delfino, ella doveva essersi trattenuta dal dire per intero quel che pensava: «*Monsieur – afferma – avait dans son maintien plus de dignité que le Roi, mais sa taille et son embonpoint gênaient sa démarche; il aimait la représentation et la magnificence*»⁽¹¹⁾. L'incidente occorso a Giacomo Gotifredo servì come pretesto per una serie di giochi di parole che rallegrarono la serata durante una riunione di cortigiani in casa di Campan⁽¹²⁾ padre, a Choisy.

(11) CAMPAN 1999, p. 112. I *Mémoires* di Madame Campan furono pubblicati nel 1823, un anno dopo la morte dell'autrice, e dovettero prima essere sottoposti all'autorità monarchica per non urtare «*augustes susceptibilités*»: ne furono venduti cinquecento esemplari in due giorni, e ne furono fatte ben cinque edizioni solo nel 1823.

(12) A Giacomo Gotifredo, cui il cavalier Campan scherzosamente disse che se l'incidente fosse avvenuto in Turchia avrebbe rischiato d'essere impalato, si offre un'occasione in più per gratificarci con una delle sue solite amene (e ingenue) barzellettine, che costellano gli *Aneddoti*: questa storiella curiosamente anticipa a tal punto il libretto di Anelli per *L'Italiana in Algeri* di Rossini, con Taddeo inseguito dal palo dei turchi di Mustafà, che, a ulteriore conferma della grandissima diffusione dell'ancestrale terrore del turco, vale la pena riportarla: «Ciò mi rammenta – dice Ferrari in nota – il caso d'un povero Cappuccino fatto prigioniero da' Turchi, e condannato a Costantinopoli a farsi Maometano o ad esser impalato. «Io Maometano!» – «Mai e poi mai!» – «Dunque sarai impalato» – «E perché?» – «Perché non ti vuoi far Turco». – «Ma ciò non è possibile» – «Dunque impalato!» – «Dunque impalato!» Alla fine soggiunse quel misero Frate: «Disponete di me come vi piace, purché non si parli più d'impalare».». Si ricordi: Taddeo: «Ho un gran peso sulla testa / In quest'abito m'imbroglio. / Se vi par la scusa onesta, / Kaimakan esser non voglio, / E ringrazio il mio Signore / Dell'onore che mi fa. (Egli sbuffa!... Ohimè!... Che occhiate!) / Compatitemi... ascoltatevi... / (Spiritar

Attraverso le cineserie utilizzate dall'accorta Madame Campan per rispettare l'etichetta e infrangerla casualmente, Giacomo Gotifredo riuscì infine a venire in contatto con la Regina che egli, nel suo provinciale candore, ci confessa di non capire perché non gli potesse essere presentata direttamente. Una sera venne invitato a pranzo dall'«amabile cameriera, e col di lei marito»:

Fu stipulato che nel tempo in cui la Regina era solita traversare un corridore conducente ad una delle sue sale, e accanto all'appartamento della prima cameriera, Mr. Campan accorderebbe il suo violino col mio pianoforte. La Regina udendo la musica doveva fermarsi alla porta del salone di Madame C. per sentire; ma nello stesso punto Madame C. doveva aprirla come per accidente, e vedendo sua Maestà, invitarla a entrare: Maria Antonietta passò avanti ordinando a tutti di seguirla: e così successe.

In questo modo Ferrari ebbe l'onore di suonare per «quell'eccellente principessa», Entrata negli appartamenti di Madame Campan, Maria Antonietta non volle soffermarsi neanche per un istante ad ascoltare le solite sonatine nel corso delle quali Ferrari era costretto a duettare con Campan. Messo in disparte l'intrigante marito della *première femme de chambre*, che si agitava nella speranza di potersi esibire, ella volle sentire *Il Re Teodoro in Venezia* ⁽¹³⁾ di Paisiello, «suo prediletto» a detta di Ferrari. Educata al gusto della musica italiana come tutti suo fratelli e sorelle cresciuti alla corte di Vienna, allieva assai distratta di Gluck, Maria Antonietta era una dilettante come molti altri: suonava il clavicembalo e il pianoforte, ma soprattutto amava l'arpa, strumento che donava particolarmente ai begli abiti che le cuciva Mademoiselle Bertin, la sarta della Regina. Ella rappresentava a corte – insieme al fratello più giovane del Re, Charles-Philippe, conte d'Artois, con il quale aveva passato parecchio tempo a teatro, ai tavoli da gioco e ai *Concerts Spirituels* – il partito gluckista ⁽¹⁴⁾, ed era stato grazie alla sua protezione, richiesta da Maria Teresa, che Gluck si era imposto nel 1774.

costui mi fa. / Qua bisogna fare un conto: / Se ricuso, il palo è pronto. / E se accetto?... È mio dovere / Di portargli il candeliere. / Ah! Taddeo, che bivio è questo! / Ma quel palo?... Che ho da far?) / Kaimakan, Signor, io resto, / Non vi voglio disgustar» (*L'Italiana in Algeri*, II, 10).

⁽¹³⁾ L'opera di Paisiello del 1784 per il Burgtheater di Vienna era stata eseguita a Fontainebleau come *Le Roi Théodore à Venise* (il libretto di Casti era stato riadattato da Du Buisson) il 28 ottobre del 1786, e l'anno seguente, il 1 settembre, all'Opéra (libretto riadattato da Moline).

⁽¹⁴⁾ Su Maria Antonietta e la musica vedi JULLIEN 1878; BRICQUEVILLE 1905, pp. 193-197; MICHON 1954, pp. 245-259.

Accompagnati magistralmente da Ferrari che conosceva a perfezione l'opera di Paisiello, la Regina e la sua corte di dame e cavalieri si misero quindi a cantare. Grandi complimenti, e un appunto della sovrana al «protégé» di Madame Campan: «*il joue trop vite*». Ferrari non è scosso dalla critica, convinto com'è che è Maria Antonietta ad avere «l'uso di prendere i movimenti troppo lenti». L'annotazione ci dice qualcosa circa i costumi esecutivi dell'opera italiana in Francia, che probabilmente doveva prendere, rispetto alla vivacità degli usi napoletani, un andamento assai più solenne.

Tra una discussione agogica e l'altra «gli affari in Francia – ci racconta Ferrari – incominciarono a imbrogliarsi furiosamente. Le loro Maestà vivevano quasi sempre a Versailles, non frequentavano più teatri ed io non sentii più parlar della Regina che nell'anno 1792». In realtà era almeno dal 1785 che la Regina, bersagliata da libelli e accolta con sempre maggiore freddezza dal pubblico, cercava di evitare il più possibile la vita teatrale della città.

L'aver suonato colla Regina costituì comunque per Ferrari un'ottima patente, che gli spalancò le porte di una schiera di nobili allieve. La lista delle famiglie frequentate dal giovane maestro italiano e riportata negli *Aneddoti* contiene la crema della società parigina dell'epoca: accanto ai nomi della più antica nobiltà, come i Noailles e anche di quella che, decaduta economicamente, come i Polignac, era stata risolledata, rimpinguata di cariche, e soldi, dalla protezione della Regina, leggiamo, ad annunciare tempi nuovi, i nomi di Joséphine de Beauharnais e della giovane moglie dell'ambasciatore di Svezia, Madame Anne-Louise Germaine Necker, baronessa de Staël.

Lo slancio con cui Ferrari si immerse in quel periodo nella vita musicale parigina era forse dovuto anche al fatto che egli si era infine sganciato dalla protezione forse un po' ingombrante (su questo punto il nostro è intenzionalmente poco chiaro negli *Aneddoti*) di Campan. Presentate le sue credenziali (una lettera di Paisiello) al Marchese Circello, ambasciatore del Regno di Napoli alla corte di Francia, che lo aveva accolto «alla napoletana» nella sua splendida residenza in Faubourg St. Honoré, Ferrari aveva preso alloggio in un *hôtel* insieme a Nicola Mestrino, un violinista che aveva suonato nell'orchestra diretta da Haydn per gli Esterházy e che aveva debuttato a Parigi nel 1786 nell'orchestra del *Concert Spirituel* ottenendo gli elogi del *Mercure Galant*.

Si aprivano a Ferrari delle buone prospettive. A fare di Parigi il centro di attrazione per qualsiasi giovane musicista in cerca di una rapida e felice carriera erano innanzitutto le immense possibilità offerte dalla presenza di tanti teatri d'opera che contemporaneamente agivano in

campi del tutto diversi, la *tragédie lyrique*, l'*opéra-comique*, ma anche l'opera italiana, che disponeva di un teatro interamente suo. La vita dei teatri era comunque assai complicata: l'Académie Royale de Musique continuava a esercitare la sua dittatura ai concorrenti, che si destreggiavano per sopravvivere al macchinoso sistema di soprusi ed eccezioni imposti dal suo monopolio risalente ancora all'epoca di Lully. Come scriveva la «Cronique de Paris» nel 1790 «*la connaissance de la hiérarchie dramatique était sous l'Ancien Régime une science difficile à acquérir*»⁽¹⁵⁾. La varietà e vivacità del mondo del mondo dello spettacolo parigino rispondeva alle esigenze di un pubblico vastissimo, quanto ne poteva offrire una città di grandi dimensioni per quei tempi, contando Parigi, alla vigilia della Rivoluzione, circa 600.000 abitanti. Era un pubblico che amava l'opera e adorava i confronti, e partecipava attivamente a essi parteggiando ora per un partito ora per l'altro, si chiamassero questi *coin de la Reine* e *coin du Roi*, all'epoca dei *Bouffons*, o piccinisti e gluckisti più tardi. Si pensi poi alla crescente possibilità di trovare un impiego in una delle orchestre parigine, il cui livello era immensamente cresciuto dall'epoca in cui Gluck si era dovuto scontrare con quella dell'Académie Royale, irrigidita, dopo la crisi conseguente alla *querelle des Bouffons*, in un repertorio composto quasi esclusivamente di riprese di antiche opere, di *opéra-ballets*, e di *pastiches* vari, e dove l'insuccesso di pur pavidati tentativi di riforma era spesso dovuto proprio allo scarsissimo livello di esecuzione: già Rousseau, nel *Dictionnaire de musique*, sosteneva di non aver nulla da dire su questa celebre istituzione tranne che essa faceva «*beaucoup de bruit*». All'epoca di Ferrari, le orchestre parigine erano considerate le migliori del mondo, e avevano degli organici di dimensioni considerevolissime: quella del *Concert des Amateurs*, fondata nel 1769, che Gossec definiva «*formidable*», disponeva di 40 tra violini e viole, 12 violoncelli, 8 contrabbassi, flauti, oboe, clarinetti, trombe, corni e fagotti: una formazione che avrebbe potuto eseguire le prime sinfonie di Beethoven⁽¹⁶⁾.

A diffondere la moda del concerto pubblico e delle società concertistiche a Parigi era stato all'inizio il *Concert Spirituel* che Anne Danican Philidor era riuscito a costituire nel 1725 scansando, dopo mezzo secolo, l'arbitrio assoluto esercitato dall'Académie in campo musicale. Famosi erano i concerti privati tenuti dal 1731 al 1762 nel salotto del *fermier général* La Pouplinière nella sua casa di Rue de Richelieu e nella

⁽¹⁵⁾ «Cronique de Paris», 23 septembre 1790, 1021.

⁽¹⁶⁾ Vedi anche BRÉVAN 1980; MONGRÉDIEN 1986; DE PLACE 1989. Si veda anche *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles* 1992.

residenza di campagna di Passy: Qui si erano rivelati artisti come Stamitz e Gossec. Nate tutte tra il 1769 e il 1772, il *Concert des amateurs*, il *Concert des Associés* e il *Concert des Amis* erano invece istituzioni fondate sul presupposto del concerto pubblico gestito su base commerciale, che apriva la strada allo sviluppo del mercato libero della musica, presso il quale oramai trovavano maggior gloria e ricchezza i migliori tra i compositori. Non è un caso infatti che i loro nomi non figurino più, all'epoca di Luigi XVI, al servizio del Re, come era avvenuto per Luigi XV e soprattutto per Luigi XIV. Il titolo di *ordinaire de l'ensemble musical au service du Roi*, all'epoca in cui Ferrari soggiornò a Parigi, era divenuto una sorta di sinecura della quale usufruivano soprattutto i musicisti di second'ordine. Gli altri, i grandi, iniziavano la loro carriera sotto la protezione di un mecenate, ma erano liberi di sfruttare a proprio vantaggio tutte le immense potenzialità offerte dalla legge del libero mercato, rappresentato appunto dalle diverse istituzioni concertistiche, e dalla contemporanea presenza di più teatri in competizione tra loro. Il caso di un altro italiano, Giuseppe Maria Cambini, giunto a Parigi all'inizio degli anni Settanta, è abbastanza significativo delle enormi possibilità offerte dal mercato parigino, e anche degli enormi rischi che un imprenditore intraprendente poteva corrervi. Nel giro di pochi anni Cambini, con la protezione di Gossec, ebbe la possibilità di esprimersi nei campi più svariati, dalla musica da camera, a quella sinfonica, a quella oratoriale e a quella teatrale, raccogliendo un successo che gli permise, all'epoca in cui Ferrari giunse a Parigi, di ottenere la direzione del Théâtre Beaujolais, e poi, nel 1791, quella del Théâtre Louvois; il fallimento ai tempi del Terrore fu poi la causa dei disastri finanziari che ne afflissero l'ultima parte dell'esistenza.

Quando Ferrari soggiornò a Parigi esistevano anche altre società concertistiche che contribuivano ad arricchire il panorama musicale della capitale francese: i *Concerts de la Loge Olympique*, associazione fondata nel 1783, in sostituzione alla *Société des Amateurs* dissoltasi nel 1781, la *Société Académique des Enfants d'Apollon*, il *Concert d'Emulation*. Gran parte delle società citate non sopravvissero allo sconvolgimento rivoluzionario, ma la vivacità della vita musicale è testimoniata anche dalla prontezza con la quale sulle ceneri di quelle che morivano se ne ricreavano altre: il *Club des Quatres Nations*, aperto nel 1790, il *Club des Etrangers*, la *Société Polymathique*, i *Concerts Feydeau*, ecc.

I contatti parigini tenuti da Ferrari testimoniano dello svariaticissimo panorama offerto a un giovane che desiderasse essere tenuto al corrente delle ultime novità nel campo della musica. Vi sono innanzitutto i contatti con la nuova scuola pianistica, in un momento decisivo per il pia-

noforte che, apparso a Parigi per la prima volta al *Concert Spirituel* l'8 settembre 1768, stava allora decisamente soppiantando il clavicembalo. La presenza a Parigi di alcuni grandissimi pianisti, citati da Ferrari, tra cui Jean-Louis Adam, e l'arrivo dall'Inghilterra e dai paesi germanici di tutta una serie di esecutori di altissimo livello, destinati a un fiorente futuro, come Kramer, Steiblet, Dussek e altri, se da una parte stimolarono l'italiano a più intensi studi, dall'altra, com'egli stesso scrisse negli *Aneddoti*, finirono con lo scoraggiarlo per l'evidente impossibilità di competere con talenti esercitati in tecniche del tutto nuove e addestrati a impegnativi certami tra esecutori.

Parigi, comunque, rimaneva soprattutto la città dei teatri lirici: la musica strumentale, dal punto di vista della composizione, languiva in generi d'intrattenimento, come, per quel che concerne la musica da camera, i quartetti brillanti, i quartetti concertanti, destinati a scomparire all'alba del Romanticismo. Se la sinfonia subiva proprio in quegli anni un calo di interesse vertiginoso da parte dei compositori – passando dalle 110 sinfonie censite da Barry Brook ⁽¹⁷⁾ per il decennio 1778-1789, alle 57 del trentennio che va dal '90 al 1829, delle quali 37 risalgono al solo decennio 1790-1800 – è soprattutto il genere più leggero della *symphonie concertante*, nel quale spiccava Cambini ⁽¹⁸⁾, a fare la parte del leone. Come afferma Jean Mongrédien:

Ce n'est certainement pas l'activité symphonique en elle-même qui s'affaiblit à Paris: l'intérêt du public reste vif pour la symphonie, comme le prouve, parallèlement à l'enthousiasme que déchaîne Haydn en France, la formation, à partir de 1801 environ, d'un clan de «*dilettanti mozartiens*» qui applaudissent aux symphonies de leur idole. Ce qui est en revanche beaucoup plus remarquable, c'est le désintérêt de tous les meilleurs compositeurs français des années 1790 pour un genre qui n'a pas, quoi qu'on en ait dit parfois, perdu la faveur du public. Qu'il s'agisse de Gossec, le «père de la symphonie française», ou du groupe des jeunes compositeurs dont la carrière débute à peu près avec la révolution française (Méhul, Le Sueur, Catel, Cherubini, Berton), tous semblent se détourner d'une forme où il y aurait eu sans doute bien des lauriers à cueillir ⁽¹⁹⁾.

⁽¹⁷⁾ BROOK 1962.

⁽¹⁸⁾ Mozart, che incontrò Cambini durante il suo soggiorno parigino del 1778, lo accusò in una lettera al padre (1 maggio 1778) di essere il responsabile dell'oblio nel quale era caduta la sua Sinfonia concertante per flauto, oboe, corno e fagotto (suppl. KV9, serie XXIV, 7a) che gli era stata ordinata da Joseph Le Gros per il *Concert Spirituel*. In effetti il 12 e il 19 aprile del 1778 Le Gros aveva fatto eseguire una *Symphonie concertante* di Cambini destinata alla stessa formazione di quella ordinata a Mozart, che non venne mai eseguita e che è perduta. Vedi PIERRE 1975; ABERT 1984, t. I, pp. 657-658.

⁽¹⁹⁾ MONGRÉDIEN 1986, pp. 258-259.

Il fatto è che sulla musica strumentale pesava in Francia un grave pregiudizio che le impediva di accrescere le sue potenzialità espressive quanto gli sviluppi del linguaggio musicale dell'epoca avrebbero invece autorizzato, il che spiega l'incredibile successo di una musica d'intrattenimento, spessissimo legata alle capacità acrobatiche di questo o quell'interprete. E tale pregiudizio contro la musica strumentale, questa sorta di *handicap* che ne tarpava le ali, derivava dall'insindacabile parere espresso dai teorici nel corso del Settecento: «*Toute cette musique purement instrumentale, sans dessein et sans objet ne parle ni à l'esprit ni à l'âme et mérite qu'on lui demande, avec Fontenelle: Sonate, que me veux tu?*» È D'Alembert⁽²⁰⁾ a riassumere con queste poche parole un atteggiamento nei riguardi della musica strumentale che in Francia nel secolo XVIII era diffusissimo, e che, nascendo tra i *philophes*, si allargò contaminando gli stessi musicisti. «*Ut pictura musica*», aveva proclamato l'abbé Dubos all'inizio del secolo nelle sue *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*⁽²¹⁾: come un pittore imita le forme e i colori della natura, così un musicista imita i toni delle voci. Ne era un esempio, per Dubos, la famosissima tempesta dell'*Alcyone* di Marais, traguardo esemplare della verità imitativa della musica strumentale. L'imitazione della tempesta, e quante tempeste si erano udite nelle opere drammatiche dell'epoca, e quante se ne udranno ancora tra la seconda metà del Settecento e la prima dell'Ottocento sui palcoscenici parigini, è citata anche dall'abate Batteux⁽²²⁾, che si dichiara incerto riguardo la musica se attribuirle delle funzioni di imitazione come pura rappresentazione, funzioni mimetiche dell'imitazione, oppure nobilitare quest'imitazione concedendo a essa un più alto compito espressivo. È infatti Batteux che pone un'enfasi del tutto nuova sull'imitazione come idealizzazione, assegnando quindi una funzione etica all'arte, e annunciando così tempi nuovi. Comunque tutte le teorie, nell'aspirazione comune a stabilire delle simmetrie tra la letteratura e le altre arti, finivano in un modo o nell'altro per porre come scopo della musica quello di riprodurre quanto suggeriva la natura – intesa come mondo esteriore e mondo interiore all'uomo – considerandola alla stregua di una lingua le cui singole parole posseggono loro specifici diversi significati, in tutto simili a quelli della lingua parlata, e limitandone così notevolmente la portata⁽²³⁾. La prima

⁽²⁰⁾ LE ROND D'ALEMBERT 1763.

⁽²¹⁾ DUBOS 1719. Sul principio dell'imitazione musicale vedi tra gli altri DIDIER 1985; CANNONE 1990, in particolare pp. 77-113.

⁽²²⁾ BATTEAUX 1746.

⁽²³⁾ Sul dibattito illuminista sulla musica e l'origine della lingue si veda THOMAS 1995. Si veda anche CANNONE 1990, pp. 42-76

ovvia conseguenza di questo modo di pensare era infatti che non vi fosse musica che meglio potesse rispondere ai requisiti richiesti di quella accompagnata e quindi completata dalla parola, sicché quest'ultima finì coll'essere considerata elemento indispensabile. Ed era naturale che in quest'ottica la musica puramente strumentale venisse considerata un genere inferiore.

L'antico precetto aristotelico dell'arte come imitazione della natura ebbe applicazione rigida nel campo della musica strumentale nel corso del Settecento francese. Tra Rousseau e Nicolas Framery si svolse un dibattito di gran rilievo sul fatto che imitativa fosse, nella musica, la melodia soltanto, come sosteneva Rousseau, oppure anche l'armonia, fermo restando che «*toute musique qui ni peint ni parle est mauvaise*», come sosteneva Diderot. *La poétique de la musique* di Lacépède⁽²⁴⁾, il cui titolo già mette in chiaro un'assimilazione della musica alla poesia, venne pubblicato a Parigi nel 1785: girava in mano a tutti i musicisti in quegli anni, ed era da essi considerata una sorta di Bibbia. Le Sueur, fanatico ammiratore di Rousseau, cita assai di frequente Lacépède nei suoi trattati⁽²⁵⁾ scritti tra il 1786 e 1787, una sorta di epilogo delle discussioni sulla musica che avevano animato il XVIII secolo, dalla teoria dell'imitazione alle teorie sulla musica e le origini della lingua. Le Sueur trovava vera e utile l'idea esposta da Lacépède secondo la quale i principi che guidano il genio poetico sono gli stessi che guidano il genio musicale. Nei suoi trattati Le Sueur sottilizzava distinguendo tra imitazione e mera copia della realtà: rimaneva fermo comunque il fatto che la musica dovesse ispirarsi alla natura, e che essa avesse funzioni imitative. Non è un caso che dei 114 numeri del catalogo della musica di Le Sueur non se ne conti uno solo di musica puramente strumentale. Anche il suo più grande allievo, Hector Berlioz – la cui formazione risentì fortemente, almeno dal punto di vista della concezione della funzione della musica, dell'influenza del maestro e delle idee settecentesche francesi⁽²⁶⁾ – non ha mai scritto una battuta che non sia basata su un testo o su di un programma, e ancora in anni avanzati dell'Ottocento si soffermò a discutere

⁽²⁴⁾ LACÉPÈDE 1780.

⁽²⁵⁾ Esistono cinque trattati di Le Sueur sulla musica da chiesa. Il primo del 1786 riguarda il programma del Natale di quell'anno per Notre-Dame. Gli altri quattro contengono delle considerazioni generali sull'arte e sulla musica, in particolare quella imitativa e si ispirano ai principi di Rousseau, Lacépède e Chabanon. Su Le Sueur vedi MONGRÉDIEN 1980 (in particolare sui trattati e sulla teoria dell'imitazione musicale si vedano pp.100-204).

⁽²⁶⁾ Su Hector Berlioz e l'influenza che sulla sua formazione ebbero le idee dei *philosophes* vedi VISENTINI 1987, pp. 143-177.

le tesi di Carpani, oramai alquanto datate, e a cercare di definire il significato del termine imitazione arrampicandosi sugli specchi di una teoria che il concetto di musica assoluta liquidava allora come squalificante.

Se dunque, come ho brevemente cercato di riassumere, la musica strumentale all'epoca del soggiorno di Ferrari era considerata dai francesi un genere decisamente minore, soprattutto in confronto alla considerazione nella quale essa era tenuta nei paesi germanici, quella teatrale godeva invece di ben altre attenzioni. È a essa che lo stesso Ferrari si rivolge constatando rassegnato «che la scuola di Clementi si propagava già per tutta Europa, e che i giovinetti pianisti spuntavan da ogni parte, e mi facevan vergogna». La musica vocale costituiva una strada più semplice e meno competitiva, dove erano ben accettate anche le qualità del bravo mestierante e non erano richieste quelle eccelse del prodigio. Tra la composizione di romanze francesi, notturni italiani, duetti e canoni, Giacomo Gotifredo era riuscito a farsi conoscere abbastanza da trovare un posto nel nuovo Théâtre de Monsieur, il teatro del Chateau de Les Tuileries creato sotto l'egida del conte di Provenza – Monsieur appunto – da Léonard (Léonard Antier), ex-coiffeur di Maria Antonietta, e da Giovanni Battista Viotti «primo violino della Regina» (27). Il Théâtre de Monsieur, il cui repertorio era in gran parte consacrato all'opera italiana (ma non solo), si doveva inaugurare il 26 gennaio dell'89; Ferrari cominciò a lavorarvi dall'88 come maestro di cembalo: venne assunto «per istare al pianoforte e per accomodare gli spartiti». L'orchestra di questo teatro si era formata in un batter d'occhio, ed era un'orchestra di ottimo livello: «con un primo violino come Mestrino, con un primo violoncello come Shmmercza (Boemo), con un contrabbasso come Plantade, e con un maestro che s'intendeva col primo violino, l'orchestra doveva andar bene, e così andò». A Ferrari fu assegnato il compito di scrivere la musica «impasticciata» per *La villanella rapita* di Bianchi (28), *Il Geloso in cimento* di Anfossi e *Fra i due litiganti* di Sarti (29).

(27) Quando Ferrari conobbe Viotti la sua fama era già grande, ed egli era considerato nel 1793, come scrisse allora un autorevole giornale di Berlino, «il più grande violinista d'Europa».

(28) Parigi, 5 giugno 1789. L'opera, secondo Saint-Foix, ripreso da Barblan e da Martinotti nel DEUM, conteneva anche musiche di P.A. Guglielmi (tuttavia non risulta nel catalogo delle opere e dei pasticci di quest'ultimo: vedi anche HUNTER - JACKMAN 2005), di Jean-Paul Gilles Martini detto il tedesco (noto nei primi tempi della sua attività come J.P. Schwartzendorf), e di Paisiello. Vi è incluso il terzetto «Mandina amabile», secondo Saint-Foix il primo pezzo teatrale di Mozart cantato sulle scene parigine

(29) *Le nozze di Dorina*. Quest'ultimo pasticcio non è citato da Ferrari, ma è nel catalogo delle opere di Ferrari di Barblan in MGG, e a tutt'oggi riportato da tutti i commentatori

È per vedere rappresentate le opere, «classiche» oramai come le dice Ferrari, di Gluck, Piccinni e Sacchini, che egli alla vigilia della Rivoluzione cercò di procurarsi le entrate libere all'Opéra, ottenute attraverso Viotti. «Classiche» le opere di Gluck, Sacchini e Piccinni dovevano apparirgli al confronto delle ultime novità presentate nei teatri parigini, l'Académie Royale, l'Opéra-Comique e il Théâtre Italien. Ma per «classico» Ferrari, abituato agli usi italiani e quindi con scarsa confidenza con il repertorio, che invece esisteva in Francia dall'epoca immediatamente successiva a Lully, intendeva opere non recenti ed entrate per acclamazione generale nel repertorio. Infatti la più «classica» di queste opere, l'*Iphigénie en Aulide* di Gluck risaliva appena a tredici anni prima, il 1774, anno dell'esordio parigino del compositore, con la protezione, come sopra accennato, dell'antica allieva, Maria Antonietta. È interessante ascoltare, tra le tante voci che ci possono raccontare il rapporto tra la corte di Versailles e gli eventi musicali della capitale, quella di Madame Campan, una voce meno diffusamente nota, che ci offre l'occasione di continuare a osservare i grandi eventi dallo spioncino della porta di servizio. Nei suoi *Mémoires la femme de chambre* ci riferisce che la Regina aveva smesso di appoggiare opere drammatiche che avevano successo a corte, e venivano regolarmente bocciate a Parigi a causa de «*l'esprit d'opposition qui régnait dans cette ville*»⁽³⁰⁾, per dedicarsi esclusivamente all'opera:

Elle réserva son appui aux seules compositeurs de musique, et en peu d'années cet art parvint à une perfection qu'il n'avait jamais eue en France. Ce fut uniquement pour plaire à la Reine que l'entrepreneur de l'Opéra fit venir à grands frais, à Paris, la première troupe des bouffons. Gluck, Piccinni et Sacchini y furent successivement attirés. Ces compositeurs célèbres, et particulièrement le premier, furent traités avec distinction à la cour; Gluck, dès l'instant de son arrivée en France, eut ses entrées à la toilette de la Reine, et, tout le temps qu'il y restait, elle ne cessait de lui adresser la parole.

Si pensi che per far sì che Maria Antonietta indirizzasse una sola frase, per di più in forma indiretta, alla Du Barry, amante di Luigi XV («Il y a beaucoup de monde à Versailles aujourd'hui»), ci era voluta tutta la diplomazia dell'ambasciatore d'Austria, Mercy, e una serie di lettere di richiamo al rispetto del Re di Francia e di tirate d'orecchie alla sventata figliola da parte della stessa Maria Teresa, costretta a giocare, contro voglia, la causa assai discutibile dal punto di vista morale della favorita del Re. L'amato Gluck ricevette ben altre attenzioni.

⁽³⁰⁾ CAMPAN 1999, pp. 132-133.

Continua Madame Campan:

Elle lui demandait un jour s'il était près de terminer son grand opéra d'Armide et s'il en était satisfait; Gluck lui répondit de l'air le plus froid et avec son accent allemand: «Madame, il est bientôt fini, et vraiment ce sera *superbe*». Son sentiment, aussi naïvement exprimé, fut confirmé; et la scène lyrique n'a sûrement pas de pièces d'un plus grand effet. On se récria beaucoup sur la confiance avec laquelle cet artiste venait de parler d'une de ses productions: la Reine le défendit avec chaleur; elle prétendait qu'il ne pouvait pas ignorer le mérite de ses ouvrages, qu'il savait que cette opinion était générale et qu'il craignait sans doute que la modestie exigée par les bienséances ne parût en lui de la fausseté

La conclusione piena di buoni sentimenti e belle intenzioni è tipica di Madame Campan: quel che è chiaro dalle sue parole, e che divenne evidente negli anni successivi, è che la protezione accordata a Gluck venne letta da parte del pubblico parigino come una protezione politica dell'«austriaca», il che accese ancor più gli animi. Le opere francesi di Gluck infatti, fin dalla prima prova dell'*Iphigénie en Aulide*, provocarono un grande dibattito, che divampò nel 1776 dopo l'arrivo di Piccinni, chiamato a Parigi dalla fazione italiana capeggiata da Marmontel ⁽³¹⁾ e da La Harpe con l'incarico di musicare, in funzione antigluckiana, il *Roland* di Quinault, già preso in considerazione da Gluck insieme all'*Armide*. Il confronto sullo stesso terreno, desiderato dalla fazione italiana, non ebbe luogo, perché Gluck, infastidito, rinunciò al suo *Roland*; ma l'infuriata lettera che questi scrisse a du Rollet, pubblicata sull'«Année littéraire», fu la scintilla che attizzò il fuoco della *querelle* fra piccinisti e gluckisti.

Sarebbe meglio parlare di una «ennesima» puntata di quella *querelle* che era germe congenito della musica francese (e non solo della musica) e che ogni tanto si inaspriva fino a coinvolgere strati sociali sempre più vasti e diversificati del pubblico musicale. La combattutissima *que-*

⁽³¹⁾ La Campan, che ben doveva conoscere come andassero le cose a Parigi, ma che limitava la sua visuale ai palazzi reali, lascia nei *Mémoires* una breve descrizione di Marmontel nella quale si allude ai motivi personali di quest'ultimo per non amare la regina, il che è alquanto riduttivo delle dimensioni della polemica tra gluckisti e piccinisti; ma come accade sempre con Madame Campan lascia intendere una parte di verità. Ella ci racconta che di fronte ai grandi complimenti che Maria Antonietta aveva prodigato alla musica di *Zémire et Azor* di Grétry, quando questi gli venne presentato insieme a Marmontel nelle *galeries* del castello di Fontainebleau, «Grétry, transporté de joie, prends dans ses bras Marmontel: 'Ab! Mon ami, s'écrie-t-il, voilà de quoi faire d'excellente musique... - Et des détestables paroles', reprit froidement Marmontel, à qui sa Majesté n'avait pas adressé un seul mot».

relle des Bouffons, scoppiata nel 1752 in ragione di un vero e proprio pretesto, *La serva padrona* di Pergolesi (non a caso passata del tutto inosservata quando rappresentata a Parigi qualche anno prima), fu certo il momento più virulento in cui il germe della *querelle* musicale si era manifestato in quel secolo. Ma esso aveva radici ben più lontane, addirittura precedenti alla creazione del genere nazionale di opera, la *tragédie en musique*, poi chiamata *tragédie lyrique*, da parte dell'italiano francesizzato Lully, su libretti di Quinault. Già la rappresentazione dell'*Orfeo* di Luigi Rossi nel 1647, che rientrava nel progetto di Mazzerino di imporre in Francia l'opera italiana, e quella postfrondista dell'*Ercole amante* di Cavalli nel 1662 avevano avuto un'accoglienza che rispecchiava il contraddittorio atteggiamento verso la musica italiana da parte dei francesi, atteggiamento in cui si mescolavano ammirazione e ostilità. Ma si potrebbe risalire a un periodo ancora antecedente, e osservare che il germe dello spirito che detterà a Du Bellay la sua *Défense et illustration de la langue française* nel 1549, a Boileau *L'Art poétique* più di cent'anni dopo, nel 1672, e, in campo strettamente musicale, a Raguenet il *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* nel 1702, a Lecerf de la Viéville la *Comparaison de la musique italienne et de la française* nel 1705, e a Rousseau e tutti i *philosophes* gli innumerevoli *pamphlets* della *querelle des Bouffons* – manifestazioni dell'ambivalente atteggiamento verso l'arte italiana – risaleva di fatto all'epoca in cui i Valois, reduci dalle campagne in Italia, cominciarono a importare in terra francese artisti ultramontani.

Se negli ultimi anni dell'*Ancien Régime* a Parigi imperava il nume di Gluck, la sua comparsa era stata annunciata già negli anni precedenti l'*Iphigénie en Aulide*. La necessità assoluta di una riforma dell'antica *tragédie lyrique*, impastoiata nella sua rigida struttura, rimasta di fatto intatta anche con Rameau, che pur rivoluzionandone il linguaggio musicale non aveva osato scalfirne la drammaturgia, aveva spinto alcuni coraggiosi a tentativi che si potrebbero definire di transizione, *en attendant Gluck*. Si pensi all'*Ernelinde* di Philidor, nelle sue quattro diverse versioni, da quella del '67 a quella del '77, opera gluckiana *ante litteram*, non a caso dovuta a un abile correttore delle bozze dell'edizione parigina dell'*Orfeo*. Philidor si era appropriato del meglio esistente nel campo musicale per rivoluzionare non solo musicalmente, ma anche drammaturgicamente l'asettico universo di dei e semidei che affollava la vecchia *tragédie-lyrique* nella sua stereotipata formula scandita in prolungati *prologues*, *ballets*, *divertissements*. Non è un caso che per l'*Ernelinde*, *princesse de Norvège*, per la prima volta, ci si fosse rivolti a un libretto italiano, scegliendone uno di Silvani (*La fede tradita e vendicata*) tra i

più frequentemente musicati nel corso del XVIII secolo. Ed è chiarissima in quest'opera anche la volontà di rompere con la *tragédie-lyrique* tradizionale usufruendo dell'esperienza dei ben più moderni e più agili *opéra-comiques*: ricordiamo che Philidor, insieme al librettista Sedaine, era l'autore del famosissimo *Tom Jones* (1766) da Fielding. La trama del libretto dell'*Ernelinde*, incerta nei vari rifacimenti tra la condanna e l'assoluzione del cattivo Ricimero, pare a qualche studioso anticipare quella che è stata definita con termine oggi assai discusso l'*opéra à sauvetage*, genere che trionferà negli anni della Rivoluzione. Certo è che essa rispecchia il tentativo da parte di Philidor e del suo secondo librettista (il primo, nella versione del 1765, era stato lo sfortunato e criticatissimo Poinciset) di adeguarsi alle nuove esigenze di riforma proclamate dai *philosophes*, e in particolare Diderot. Ma l'inserimento dell'elemento «romanzesco», testimoniato anche dalla contemporanea *Adèle de Pontieu* musicata da La Borde e Berton, si troverà momentaneamente bloccato dal trionfo dell'opera riformata degli anni Settanta.

Il successo di Gluck e il rinnovato interesse per la riformata *tragédie lyrique* comportò una crescita immediata nella produzione come nella qualità. Gli ultimi anni dell'*Ancien Régime* vedono schierate in prima fila la *Didon* di Piccinni – che, facendo convergere su di sé l'apprezzamento concorde di gluckisti e piccinnisti, segnò nel 1783 la fine della *querelle* – il debutto in quello stesso anno di Sacchini nella *tragédie lyrique* con il *Renaud* e poi con *Chimène ou Le Cid*, *Les Danaïdes* di Salieri e il *Dardanus* di Sacchini nel 1784, l'*Œdipe à Colone* ancora di Sacchini nel 1786, il *Tarare* di Salieri nel 1787, il *Démophon* di Cherubini nel 1788 e, nel 1790, l'*Antigone* di Zingarelli, mentre all'Opéra-Comique continuavano a trionfare *La caravane du Caire* di Grétry e Dalayrac sfruttava la vena sentimentalistica allora tanto in voga con *Nina ou la folle par amour*.

Questa lista di nomi e di opere è sufficiente per inquadrare un aspetto generale della musica francese e per comprendere quel che può apparire a prima vista un paradosso: infatti, in un paese accanitamente teso verso la creazione di un'arte musicale nazionale, e che perseguiva questo suo scopo sia con la teoria che con i fatti (e ciò è molto importante, perché i teorici muovono assai spesso in Francia i loro passi ben prima di essere ascoltati dai pratici, ovvero gli artisti), accadeva poi di fatto che moltissimi dei grandi creatori dell'arte musicale francese fossero degli italiani, dai francesi stessi considerati, nel momento in cui operarono in Francia adattandosi alle esigenze del gusto locale, loro compatrioti: Lully, Piccinni, Sacchini, Cherubini, Spontini, e più tardi il Rossini delle ultime opere. E lo stesso vale naturalmente per i tedeschi, come

Gluck, e, nell'Ottocento, Meyerbeer. Si potrebbero citare moltissimi altri nomi di musicisti non francesi francesizzati, dal belga Grétry all'italiano Paër, e, nel campo della musica strumentale, tra i contemporanei di Ferrari, i già nominati Cambini e Viotti, e poi Pleyel, Kreutzer, Reicha e moltissimi altri ancora. Questo elenco basterà per dare un'idea della dimensione reale del cosmopolitismo parigino, la cui vetta certamente venne toccata proprio intorno gli anni trascorsi da Ferrari a Parigi. Il problema principale che i musicisti italiani come Piccinni, Sacchini, Cherubini, Spontini incontravano nel momento in cui cominciarono a comporre opere per il teatro francese, problema che più tardi, e con modalità diverse, sarà pure di Rossini e Verdi, era quello di adattare la struttura drammaturgica dell'opera italiana alle esigenze del pubblico d'oltralpe. Questo significava, oltre la divisione in cinque atti, la presenza di balletti, l'ampio spazio riservato ai cori, sostanziali trasformazioni nei recitativi, e una maggiore attenzione all'orchestrazione. Non è un caso che molti di questi compositori abbiano iniziato la loro carriera parigina trasponendo in versione francese una loro opera italiana. Piccinni, accorso a Parigi in vista della competizione con Gluck, la cui urgenza non poteva attendere la maturazione del compositore italiano attraverso sperimentazioni progressive sul terreno dell'opera francese, fu l'unico che si dovette provare subito nel nuovo genere: e infatti il *Roland*, nonostante l'anno di apprendistato del compositore sotto la guida di Marmontel e gli insegnamenti di prosodia francese, rappresenta un fallimento in questo campo, ed è la dimostrazione più tipica, insieme al *Phaon* e ad *Atys* che seguirono a ruota a distanza di due anni l'uno dall'altro, del fatto che la penetrazione nella struttura drammaturgica della *tragédie lyrique* era cosa che richiedeva tempo e una serie di prove successive. Piccinni, fin da questi primissimi saggi, dimostra di dominare a stento la complessa struttura intendendone esclusivamente l'aspetto esteriore, la grandiosità del *décor* assai più che la sostanza della drammaturgia musicale. Tant'è che, giunto in Francia per porsi come contraltare italiano di Gluck proprio sul terreno comune della *tragédie lyrique*, Piccinni è costretto a rinunciare assai spesso alle sue peculiari caratteristiche di compositore napoletano di opere serie – che di fatto sarebbero invece state quelle che più lo avrebbero distinto dall'avversario – e si trova obbligato a operare una francesizzazione muovendo da una formazione italiana esattamente come Gluck. I risultati, tuttavia, denunciano la minore confidenza con il nuovo ambiente e il diverso genere. Gluck infatti, a differenza dell'italiano, aveva avuto modo già a Vienna di familiarizzarsi con l'opera francese e di conseguenza partiva avvantaggiato. Su problemi sostanziali quali i recitativi e i cori della *tra-*

gédie lyrique, in queste sue prime prove Piccinni dimostra di incontrare ostacoli quasi insormontabili, non riuscendo a fare del coro un personaggio attivo del dramma, cosa in cui Gluck aveva invece trionfato, e ad adattare lo svelto recitativo secco, con tutte le sue più viete formule, all'andamento assai più solenne e diversificato delle varie sfumature d'obbligo nel recitativo dell'opera francese. Vi riuscirà soltanto alla sua quarta prova, la *Didon* sopra già citata, e infatti Grimm⁽³²⁾ ne loderà il più efficace risultato drammaturgico e la migliorata padronanza dei recitativi.

A Sacchini, di scuola napoletana come Piccinni, sarà concessa la possibilità di procedere per gradi e impadronirsi progressivamente della struttura drammaturgica dell'opera francese: ricco già di un'esperienza in territorio straniero che ne aveva acuito le capacità di adattamento, cosa che mancava a Piccinni che era stato sbalzato a Parigi direttamente da Napoli passando per un breve soggiorno romano, Sacchini si provò per ben quattro rifacimenti di opere italiane prima di tastare il terreno della *tragédie-lyrique*: e anche quest'ultima, il *Renaud* del 1783, era un rifacimento dell'*Armida* milanese di undici anni prima. La lezione gluckiana, peraltro, nel caso di Sacchini è consapevolmente padroneggiata, sì che la capacità di adattamento del linguaggio musicale di matrice italiana al campo francese risulta paradossalmente più facilitata a questo compositore di quanto non fosse avvenuto a Piccinni. E la lezione trionfò poi nel postumo *Céleste à Colone*, che infatti sanzionò Sacchini come vero erede di Gluck, onore che veniva tributato anche al Salieri delle *Danaïdes*.

Giunto a Parigi un anno dopo Ferrari, nel 1788, Cherubini, come Piccinni, debuttò subito all'Académie Royale de Musique con un'opera composta appositamente per il palcoscenico francese: il *Démophon*, libretto di Metastasio rielaborato da Marmontel, musicato per la prima volta da Caldara nel 1733. In questo caso dunque si trattava di ristrutturare un dramma italiano per la scena francese e rimodernare un intrigo che per molti suoi aspetti risultava sorpassato. Il procedimento dunque implicava in primo luogo l'alleggerimento degli intrighi secondari e la massima attenzione su quello principale. Per assecondare il gusto francese era necessario, come già detto, introdurre l'elemento dello spettacolo, condizionato tuttavia ai precetti gluckiani, oramai universalmente accettati, secondo i quali tale elemento doveva essere funzionale ed essenziale rispetto l'intrigo principale, e questo allo scopo di evitare quella dispersione che era tipica dell'opera pregluckiana. Era inoltre neces-

(32) GRIMM 1877-1878.

sario sostituire la fin troppo rigida ragion di stato che guidava le decisioni del sovrano nel dramma metastasiano con il richiamo degli affetti naturali, sì che il conflitto centrale, anziché essere quello tra Re e suddito come avveniva nel libretto di Metastasio, si trasformava in quello, più moderno, tra padre e figlio, con l'accentuazione dei contrasti psicologici che conferiscono ai personaggi un rilievo alla volta più borghese ed eroico, conforme ai nuovi requisiti della poetica neoclassica. Nel *Démophoon* Cherubini diede un rilievo assoluto al recitativo, il che dimostra che il compositore italiano possedeva una padronanza talmente approfondita delle tecniche francesi di lontana ascendenza lullista da poter permettersi di realizzare una modernizzazione, ovvero una liricizzazione di questo prototipo sfruttandone le peculiarità, quali l'irregolarità metrica, l'inserito di momenti di espansione lirica e di ariosi che contribuiscono alla definizione musicale dello stato d'animo dei personaggi. Questa prima opera francese di Cherubini dimostra inoltre una rinnovata concezione, meno aulica e meno astratta, dell'antichità, scandagliata dall'uomo della fine del Settecento alla ricerca di una matrice più moderna degli affetti, consci e inconsci, dei personaggi.

Eccoci avviati dunque verso il grande ribaltamento che sulle scene del teatro d'opera si ebbe a Parigi negli anni '90: uno sconvolgimento che Ferrari ebbe modo di osservare solo in parte, e la cui novità, nell'impossibilità di adattarsi alla nuova dimensione politica, allo sconvolgimento dell'ordine tradizionale per lui tanto rassicurante, e di sopravvivere nei durissimi anni del «Terror», per più di un aspetto gli sfuggì. Negli anni rivoluzionari, sotto la spinta dell'accelerazione impressa a librettisti e compositori dai nuovi eventi, che richiedevano un rapido adeguamento alle esigenze del rinnovato spirito dei tempi, saranno Cherubini e Le Sueur a imprimere una svolta all'opera francese. Entrambi – il primo, con *Lodoïska* ed *Eliza ou Le voyage aux glacier du Mont Saint-Bernard*, il secondo con *La caverne* e *Paul et Virginie* – abbandoneranno l'universo dell'antico per tentare lo sfruttamento di tematiche più moderne: il filone brigantesco di ascendenza schilleriana per la *Caverne*, il nuovo interesse per le identità nazionali oppresse (la Polonia) nella *Lodoïska*: qui appare anche la netta contrapposizione tra cattivi e buoni, con il trionfo finale di questi ultimi, contrapposizione tipica delle società in rapida e vertiginosa trasformazione che si sentono circondate dal nemico della reazione, e che ritroveremo, insieme ad altri caratteri dell'opera di Cherubini, anche nel *Fidelio* beethoveniano. Vi è poi il filone dello sfruttamento del romanzo alla moda, come *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre, e infine quello di nuove atmosfere come nell'*Eliza*, con il colore locale savoiaro, le canzoni popolari, e lo sguardo teso

al mondo della natura e al pittoresco dei paesaggi montani che ritroviamo in tanta della pittura dell'epoca e che, dal punto di vista musicale, annuncia già, per le scelte di caratterizzazione strumentale, l'universo sonoro di Weber, che tanto ammirò quest'opera, senza tuttavia alcun cedimento al fantasma dell'irrazionale e al panico dell'infinito che caratterizzerà i romantici.

Le coincidenze storiche non diedero a Ferrari la possibilità di assistere alla grande mutazione dell'opera francese. Appena avviato verso una felice carriera musicale, che probabilmente gli avrebbe aperto altri sbocchi, egli dovette far fronte a una situazione sempre più difficile e insostenibile. I bei tempi erano infatti durati assai poco per Giacomo Gotifredo. Il povero Mestrino morì nel luglio del 1789, completando la disperazione di Ferrari già scosso dalla presa della Bastiglia e dalla fuga precipitosa del Marchese Circello e di gran parte delle sue scolare, che seguivano il Conte d'Artois, tra i primi a varcare il Reno. Dopo le giornate del 5 e 6 ottobre, quando la marcia delle donne affamate, le «giuditte», come le chiamò Desmoulins, da Parigi a Versailles costrinse il Re con la sua famiglia a tornare nella capitale e installarsi alle Tuileries, il Théâtre de Monsieur dovette chiudere i battenti, e dopo un'ultima rappresentazione il 23 dicembre, i suoi *comédiens* dovettero trasferirsi al Théâtre des Variétés alla foire de Saint-Germain. Rimasto solo, Giacomo aveva trovato protezione in Monsieur Louis, nella cui casa alloggiò pagandosi l'affitto con le lezioni di canto impartite alla figlia. «Mr. Louis era sempre distratto per la sua architettura, ma era pure un buon uomo, *sans façon*, liberale e splendido»⁽³³⁾. Su spinta della moglie dell'architetto Louis, Giacomo Gotifredo si avvicinò finalmente a Rousseau (glielo avevano impedito fino ad allora le raccomandazione del segretario del marchese Circello, abate Leprini, secondo Ferrari «religioso, ma non certo bacchettone», che considerava Rousseau «troppo filosofo, ed ipocrita» e Voltaire «troppo sfrontato, e briccone»). Apprezzò Rousseau fino al punto di commuoversi e citare negli *Aneddoti* la definizione di «*Génie*» nel *Dictionnaire de Musique* (forse anche per l'apprezzamento che in essa vi è contenuto per la musica italiana). Lesse anche

⁽³³⁾ Si trattava di Victor Louis, architetto, tra le altre cose, della Comédie Française e del Grand Théâtre di Bordeaux, uno dei più bei teatri francesi dell'epoca, in stile neoclassico. Louis costruì per Mademoiselle Montansier il Théâtre National che aprì i battenti nel 1793, e che venne poi confiscato da Chaumette e Hébert, che fecero arrestare la Montansier con l'accusa di favoreggiamento della Regina, di tradimento a favore degli inglesi e di avere incendiato la Bibliothèque National, che si trovava in Rue Richelieu (dove in parte è ancora oggi).

Voltaire, e Molière, Racine e le caramellose pastorali di Florian, tanto di moda allora: tanto lesse che gli si abbassò la vista.

Gli equilibrismi politici non erano cosa per Giacomo Gotifredo, cui va il merito di una inequivocabile coerenza: a Parigi, all'inizio del 1790, le cose peggioravano e Ferrari emigrò a Bruxelles, speranzoso di trovarvi la protezione delle sue ex-allieve; ma, nonostante i successi vantati negli *Aneddoti*, si trovò lì «senza mezzi». Dovette tornare a Parigi. Non accettò l'offerta di lavorare ancora per il teatro di Monsieur scoraggiato dai soliti motivi: temeva questa volta il confronto con Zingarelli e Cherubini. Si agganciò invece al nuovo Théâtre di Mademoiselle Montansier, installato nell'ex-sala dei Beaujolais, al Palais-Royal, rimessa appositamente in ordine dall'architetto Victor Louis. Il teatro era diretto da Neuville, attore e amante di Mademoiselle, la quale, a differenza di Ferrari, si distingueva per le sue doti di intraprendente e abile politica (i Goncourt ⁽³⁴⁾ la definirono una «*Médicis des coulisses*»): dalla protezione di Maria Antonietta, cui ella era debitrice del privilegio sugli spettacoli di Versailles e di molto altro, tra la chiusura di un teatro e l'apertura di un altro, la Montansier era sgusciata nelle file dei sostenitori della rivoluzione, tanto che per dimostrare spirito patriottico, e far dimenticare il passato realista, organizzò persino un'armata di 85 tra attori, musicisti, ballerini e macchinisti («*Troupe des Artistes Patriotes*») per mandarli al fronte in difesa della Francia sotto il comando di Neuville ⁽³⁵⁾. Il teatro di Mademoiselle aveva aperto nel maggio del 1791 e a luglio la Montansier aveva offerto *Il re Teodoro in Venezia* ai «*braves citoyens de Varennes*» che avevano intercettato la famiglia di Luigi XVI nel suo tentativo di fuga. In agosto fu rappresentata, con grande ricchezza di scenografie, *Isabelle de Salisbury*, su libretto di Fabre d'Eglantine, segretario di Danton e deputato di Parigi alla Convenzione ⁽³⁶⁾: la musica era del fioren-

⁽³⁴⁾ GONCOURT 1929, pp. 352-358.

⁽³⁵⁾ Quando Ferrari ripasserà per Parigi all'inizio dell'Ottocento la Montansier (il cui vero nome era Marguerite Brunet), entrata e uscita come detto dal carcere durante la rivoluzione, sarà la protetta di Napoleone e avrà nel frattempo aperto un'altra serie di teatri, indebitandosi per l'ennesima volta. Sulla vicenda di questa attrice, che finì con lo sposare Neuville a settanta e passa anni (per innamorarsi di un famoso acrobata, Forioso, a settantasette) e che morì a novanta anni dopo avere dimostrato uno spirito infaticabile e una passione impareggiabile per la vita teatrale, si vedano, oltre ai citati GONCOURT, LECOMTE 1905, anche i più recenti BOUCHENOT-DÉCHIN 1993 e DIMITRIADIS 1995.

⁽³⁶⁾ Vittima di una macchinazione, venne accusato di avere ricevuto 100.000 franchi dagli amministratori della Compagnia delle Indie per falsificare a loro vantaggio un decreto di confisca e finì nel 1794 davanti al tribunale rivoluzionario insieme a Danton e i dantonisti (che protestarono per il fatto di essere accomunati a un «*voleur*»), e di lì fu

tino Bernardo Mengozzi, con contributi di Ferrari. Oltre che collaborare agli spettacoli altrui, per il teatro della Montansier Ferrari compose un'opera, *Les événements imprévus*: il libretto era di Thomas D'Hèle, librettista di Grétry, che ne aveva fatto una famosa *comédie mêlée d'ariettes* nel 1779. Neuville aveva proposto a Ferrari tre libretti, tutti e tre di D'Hèle, e tutti e tre già musicati da Grétry, ma probabilmente non lo avvertì della cosa, perché negli *Aneddoti* Ferrari racconta di essersene accorto solo dopo la prima prova, di fronte agli attacchi della stampa: «incominciarono i giornali a scatenarsi contro di me, chiamandomi impudente, orgoglioso nel voler mettere in musica un poema già scritto da Grétry». Naturalmente, dato il suo carattere alieno da qualsiasi competizione, egli cercò subito di tirarsi indietro, «non desiderando mettermi in rivalità con quel maestro, né in disgrazia col pubblico». Ma era troppo tardi. Si lasciò persuadere del fatto che a protestare erano solo i partigiani di Grétry, e l'opera fu rappresentata nell'ottobre di quell'anno: «la mia musica fu meravigliosamente accolta», ed ebbe sei rappresentazioni. La realtà è un po' diversa: era proprio il principio di rimusicare un libretto già passato con successo per mani altrui che lasciava perplessi i francesi, soprattutto quando si trattava di opere di un loro compatriota. Infatti il «*Journal des théâtres*» scrisse in quell'occasione che si può avere pure «*beaucoup de talent et être loin de M. Grétry. Quelques personnes prétendent que rien n'est plus naturel que de remettre en musique l'ouvrage d'un compositeur français, et il se fondent sur ce que cela se fait en Italie. Mais en Italie on commande un poème comme une paire de souliers*»⁽³⁷⁾. Lo stesso Grétry, riferendosi alla musica italiana, si era chiesto nei suoi *Mémoires* come fosse possibile che gli italiani continuassero ad ascoltare opere di Zeno e Metastasio musicate nel corso del secolo migliaia di volte, spiegando che la ragione dello stupore francese di fronte a ciò risiedeva su un principio squisitamente razionale: ovvero il fatto non potevano esistere infinite versioni di uno stesso «*caractère*» una volta che questo aveva trovato la sua espressione più conveniente attraverso le note create da un musicista. E questo valeva tanto di più in Francia, dove alcune opere rimanevano a lungo in repertorio.

Un'ulteriore ondata di emigrazione era seguito alla fuga di Varennes. In quell'occasione anche Viotti lasciò Parigi: vi ritornerà dopo la caduta di Napoleone, insieme a Luigi XVIII, e sarà ricompensato della

mandato alla ghigliottina. È famoso più per il calendario rivoluzionario che per le sue opere drammatiche.

⁽³⁷⁾ «*Journal des théâtres*», 9 dicembre 1791.

sua fedeltà con l'incarico di direttore dell'Opéra. Ferrari si rassegnò a un nuovo tentativo di prender tempo a Bruxelles, la cui strada questa volta era stata battuta anche dal conte di Provenza, che era riuscito a sviare l'attenzione, concentrata sul Re, battendosela a gambe levate il 20 giugno del 1791 dal suo palazzo al Luxembourg, dopo aver ingannato la corte con un finto *coucher du frère du Roi* – rituale che continuava a esser compiuto nonostante gli eventi – e avere indossato in un battibaleno, e da solo, l'abito del patriota, mettendosi in testa una parrucca nera e la coccarda tricolore: lui, che era stato per tutta la vita abituato a essere vestito e spogliato da uno sciame di servitori. Le mire del fratello del Re, desideroso di autoincoronarsi dal momento che Luigi XVI era prigioniero del popolo, e della sua corte erano parecchio contenute dalla fredda accoglienza della governatrice dei Paesi Bassi austriaci, l'arciduchessa Maria Cristina, sorella di Maria Antonietta e dell'Imperatore Leopoldo II: ci si era raccomandati di tenere un giusto distacco da questi francesi, evitando che facessero troppo strepito, e di mandarli via prima possibile. Si sperava allora in un intervento dell'Armata che da tempo era pronta a Coblenza, dove si ritirarono anche i fratelli del Re. Ma tale intervento non avveniva mai con disperazione dei grandi, e dei piccoli come il nostro Ferrari, il quale, visto che anche a Bruxelles le cose prendevano una piega assai rallentata, prese il partito di tornarsene ancora una volta a Parigi, fare i bagagli, ed emigrare a Londra. Quella temporanea sosta nella capitale del paese allora più movimentato del mondo gli diede un'occasione preziosa: un lusinghiero ordine veniva dalle Tuileries, tramite Madame Campan. La Regina non solo desiderava avere tutte le composizioni che Ferrari aveva pubblicato in quei tre anni di soggiorno francese, ma assicurava che appena «gli affari dello stato si fossero accomodati, essa mi prenderebbe per suo maestro di canto; ma gli affari andando a rompicollo – protesta Ferrari – restai deluso, e vittima, come tanti altri, d'una rivoluzione che ha messo a ferro, sangue, e fuoco, tutta l'Europa, e le cui conseguenze non sono ancora finite».

Una situazione davvero «invidiabile»: Ferrari era sul punto di avere la Regina come scolara, quella Regina che gli appariva «colla maestà d'una imperatrice, colle maniere d'una dama, e colle grazie di una pastorella». L'immagine che Maria Antonietta dava di sé, con la moda pastorale da lei promossa, faceva ancora presa su Ferrari, che, come tanti altri che la ammirarono – sorvolando sul viso dal labbro sporgente e dal mento lievemente asburgico – si sofferma estasiato sulle famosissime braccia e mani di Maria Antonietta, che «eran fatte per offuscar tutte le più belle ed antiche sculture de' Greci». Accanto a questa ma-

gnifica prospettiva, Ferrari si era guadagnato un po' di tranquillità grazie al fatto di essere salariato con generosità dalla Montansier e di avere guadagnato anche per le vendite delle sue musiche. Infine era accolto «*comme l'enfant de la maison*» in alcune case parigine. Un bivio ben difficile per Ferrari: tutti questi lusinghieri progressi nella carriera non compensavano infatti il fatto di dover vedere le teste di tanti innocenti «alla *Lanterna* o sulle *Picche*», e di sapere le loro maestà prigioniere alle «*Tuilleries* (sic)». Incapace di contenere la collera, al punto «da farmi esporre ad essere trucidato io stesso ad ogni momento», dovette rassegnarsi a partire, con l'illusione di tornare un giorno, tanto che chiese a M. Louis di tenergli l'appartamento, e lasciò a un amico la cura, tra le altre cose, del tabacco che aveva comprato a ottimo prezzo, grazie questa volta all'escrabile Assemblea Nazionale che aveva «levato la Gabel-la». «*Allez, allez, mon fils* – gli suggerì la Campan alla quale aveva detto di riferire a Maria Antonietta di essere a sua disposizione qualsiasi cosa ella l'onorasse di chiedergli – *et restez en Angleterre autant que vous pourrez*». Lasciò Parigi all'inizio di aprile del 1792, e l'8 riuscì a imbarcarsi da Calais.

Non ritrovò più nulla di quel che aveva lasciato a Parigi quando vi ritornò nel 1802, per far visita a Paisiello, neanche il tabacco: «La perdita dei mobili, della biancheria, e dei rami di musica non mi fè gran colpo: ma il perder duecento libbre di tabacco eccellente, vecchio di dieci anni, mi fu un pugnale al cuore». Fu solo l'incontro con Madame Campan a risollevarlo dall'impressione di desolazione che gli fece Parigi. Finito il Terrore, nel corso del quale aveva perso una sorella che si era suicidata buttandosi da una finestra per sfuggire a un mandato d'arresto e altri familiari mandati alla ghigliottina, l'instancabile «madama» aveva aperto nel 1794 una *maison d'éducation pour jeunes filles* a Saint-Germain-en-Laye, dove, all'inizio, per raccogliere più allieve possibile, si faceva pagare anziché in denaro, in farina. A Saint-Germain-en-Laye Ferrari andò prima a fare visita a un ex-compagno di emigrazione, il vecchio Noverre, *ex-maître de danse* di Maria Antonietta, oramai ottantacinquenne, che era tornato in patria per dedicarsi alla redazione dei suoi trattati di danza. Si recò poi dalla Campan, nel «rinomato stabilimento d'educazione per signorine»: in pochi anni ella aveva fatto passi da gigante, e si trovava ora «in un bellissimo palazzo» (era l'hôtel de Noailles), dove ospitava «damigelle d'ogni nazione [...] che pagavano tutte un prezzo altissimo». Tra di esse vi era Hortense de Beauharnais, ma prima di lei vi avevano soggiornato anche le sorelle di Napoleone. Nonostante ottenesse una proposta allettante dalla Campan, che lo voleva come maestro di musica delle sue allieve, Ferrari preferì non mettere a rischio

ancora una volta la sua carriera onorando il nuovo padrone di Francia, che come detto ben poco gli piaceva, e ritornò in Inghilterra.

Anni dopo, caduto Napoleone, Ferrari incontrò il povero Paisiello a Napoli: «essendo stato egli affezionato a Napoleone Bonaparte, come pure alla sua dinastia, perdé la grazia e la pensione ch'aveva avuta da Ferdinando [Re di Napoli]: per altre circostanze politiche, perdé pure la pensione della Granduchessa delle Russie, come quella di Napoleone, e non viveva che sul piccolo salario della cappella reale». Questo triste ribaltamento delle cose avrà certamente confermato a Ferrari la validità delle sue scelte. E se mai ne avrà avuto notizia, una conferma del fatto di aver vissuto in un'epoca in cui chi rischiava meno doveva volare basso gli sarà venuta anche dalla triste vicenda di Madame Campan, che, al ritorno in patria di Luigi XVIII, venne messa in disparte e, insieme all'accusa di aver servito bene l'Impero e male la monarchia, cui ella aveva dedicato in verità gli anni migliori, dovette subire l'umiliazione di vedere criticate e respinte le tecniche educative del suo mondo settecentesco che promuoveva una pedagogia infinitamente più liberale – presso le sue scuole potevano insegnare anche persone di sesso maschile, cosa vietatissima negli istituti religiosi, ed ella spingeva a che anziché l'internato in collegio le fanciulle ricevessero l'educazione innanzitutto dalle madri in seno alla famiglia – di quella che trionferà negli anni della Restaurazione e che sarà destinata a dominare l'intero secolo.

BIBLIOGRAFIA

- ABERT H., 1984 - *Mozart*, Il Saggiatore, Milano.
- BATTEAUX C., 1746 - *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris.
- BERLIOZ H., 1989 - *Critique musicale*, t. II, Buchet-Chastel, Paris.
- BRÉVAN B., 1980 - *Les changements de la vie musicale parisienne de 1774 à 1799*, P.U.F., Paris (tr. it. *Musica e rivoluzione francese. La vita musicale a Parigi dal 1774 al 1799*, Ricordi-unicopli, 1986).
- BRICQUEVILLE (DE) E., 1905 - *Le piano à Versailles sous Marie Antoinette*, «Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise», VIII/3, août.
- BROOK BARRY S., 1962 - *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIè siècle*, 3 voll., Institut de Musicologie de l'Université de Paris, Paris.
- BOUCHENOT-DÉCHIN P., 1993 - *La Montansier*, Librairie Académique Perrin, Paris.
- CAMPAN, 1999 - *Mémoires de Madame Campan. Première Femme de Chambre de Marie Antoinette*, Mercure de France, Paris.
- CANNONE B., 1990 - *Philosophies de la musique (1752-1780)*, Aux Amateurs de Livres, Paris.
- CASTI G., 1802 - *Gli animali parlanti*, t. I, Nobile e Sonzogno, Milano.
- CHAILLOU D., 2004 - *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène: 1810-1815*, Fayard, Paris.

- «Cronique de Paris». 23 septembre 1790.
- DE PLACE A., 1989 - *La vie musicale en France au temps de la Révolution*, Fayard, Paris.
- Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles, Fayard, Paris 1992.
- DIDIER B., 1985 - *La musique des Lumières. Diderot, l'Encyclopédie, Rousseau*, PUF, Paris.
- MGG: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel und Basel 1949-67.
- DIMITRIADIS, 1995 - *La Montansier. Une biographie*, Mercure de France, Paris.
- DUBOS J.B., 1719 - Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2 voll., Paris.
- FERRARI G.G., 1830 - *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari da Roveredo*, Londra. Rist. anastatica. Manfrini, Trento 1992.
- FLEISCHMAN T., 1965 - *Napoléon et la musique*, Brepolls, Bruxelles-Paris.
- GONCOURT (de) E. e J., 1929 - *Histoire de la société française pendant le Directoire*, Flammarion - Fasquelle, Parigi.
- GRÉTRY A.E.M., 1829 - *Mémoires ou essais sur la musique*, Bruxelles (rist. an. Arnaldo Forni, Bologna 1978).
- GRIMM M., 1877-78 - *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Tourneux, Paris.
- MARY HUNTER-JAMES L. JACKMAN, «Pietro Alessandro Guglielmi», *Dictionary of Music and Musicians on line* (accesso 29 dicembre 2005).
- «Journal des théâtres», 9 dicembre 1791.
- JULLIEN A., 1878 - *La cour et l'opéra sous Louis XVI: Marie Antoinette et Sacchini, Salieri, Favart et Gluck: d'après des documents inédits conservés aux archives de l'Etat à l'Opéra*, Didier et Cie, Paris.
- KERTANGUY I., 1999 - *Secrets de cour. Madame Campan au service de Marie Antoinette et de Napoléon*, Tallandier, Paris.
- LACÉPÈDE (de) B.G.E., 1780 - Bernard-Germain-Etienne de Lacépède, *La poétique de la musique*, 2 voll., Paris.
- LECOMTE L.H., 1905 - *La Montansier, ses aventures, ses entreprises (1730-1820)*, Juven, Paris.
- LE ROND d'ALEMBERT J.B., 1763 - *De la liberté en musique*, Paris.
- MICHON L.M., 1954 - *Les livres de musique de Marie-Antoinette*, «Bulletin de bibliophilie et du bibliothécaire», 6.
- MONGRÉDIEN J., 1980 - *Jean François Le Sueur. Contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française*, 2 voll., Peter Lang, Berne-Francfort/M-Las Vegas.
- MONGRÉDIEN J., 1986 - *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Flammarion, Paris.
- PIERRE C., 1975 - *Histoire du Concert Spirituel, 1725-1790*, Société Française de Musicologie, Heugel & cie.
- SCHNEIDER R.A., 1992 - *The administrative History of l'Académie Impériale de Musique in the Age of Napoleon: Opera for Gloire and Indoctrination*, diss., UMI, Ann Arbor.
- THOMAS DOWNIGS A., 1995 - *Music and the origins of language. Theories from the French Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge.
- VISENTINI O., 1987 - *Hector Berlioz fra tradizione e modernità*, in *Hector Berlioz, Memoria*, a cura di O. VISENTINI, Edizioni Studio Tesi, Pordenone.

