



HAL
open science

Héroid on the road. L'attività di agente teatrale di un musicista francese secondo una lettera inedita del 1821

Céline Frigau Manning

► **To cite this version:**

Céline Frigau Manning. Héroid on the road. L'attività di agente teatrale di un musicista francese secondo una lettera inedita del 1821. Marica Bottaro; Francesco Cesari. Viaggi italo-francesi. Scritti 'musicali' per Adriana Guarnieri, LIM, p. 37-46, 2020, 8855430181. hal-03928417

HAL Id: hal-03928417

<https://hal.science/hal-03928417>

Submitted on 23 Mar 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Céline Frigau Manning

Hérold *on the road*.

L'attività di agente teatrale di un musicista francese secondo una lettera inedita del 1821

Specializzato nella produzione di opere liriche in lingua italiana, il Théâtre-Italien di Parigi costituisce nel primo Ottocento, in particolare negli anni Venti e Trenta, una delle più importanti piazze liriche europee. I cantanti che vi si esibiscono non vengono reclutati soltanto in Italia. Essere italiano non è una condizione necessaria; alcuni degli interpreti non lo sono; l'importante è che rappresentino la 'scuola italiana' del canto. In altre parole, l'identità artistica, sorretta da una buona reputazione, è più importante della nazionalità. Per questo motivo, sebbene l'Italia resti il terreno di caccia privilegiato, i reclutatori si recano anche a Londra, Vienna o Monaco di Baviera.

Chi sono questi reclutatori? Specifichiamo che il sistema teatrale lirico francese non si struttura, come nella penisola, intorno alla figura dell'impresario, e che il Théâtre-Italien non annovera un agente teatrale 'fisso'. Per questo ruolo la direzione assume a volte cantanti, come Giovanni Battista Benelli o Vincenzo Graziani, a volte musicisti, come Ferdinand Hérold, Jean-Jacques Grasset e Turina,¹ tutti pronti a sospendere per un periodo le loro attività abituali. La corrispondenza di alcuni di loro è giunta fino a noi, anche se sotto forma di lettere sparse. Una delle lettere di Hérold contiene preoccupazioni condivise anche dagli altri agenti teatrali: datata 11 maggio 1821, la lettera è stata recentemente acquisita dalla Bibliothèque nationale de France;² Hérold la spedisce da Firenze all'intendente dei teatri reali Papillon de la Ferté.

[p. 38] Partito con la missione di scritturare Giuditta Pasta, Hérold percorre le principali piazze liriche della penisola e riferisce ciò che vede, ciò che sente, ciò che fa. Informatore e negoziatore sempre attento a verificare di persona il talento di un artista, Hérold non solo dispensa opinioni personali, ma si prefigge di individuare il gusto particolare di ogni teatro. Oltre che agli aspetti musicali, egli si dimostra particolarmente attento alla presenza scenica degli artisti e alla complessiva coerenza della compagnia di canto.

In queste poche pagine non intendo ripercorrere tutta l'attività di Hérold in Italia,³ né ricostruire l'insieme della sua attività di agente teatrale. Mi concentrerò invece su questa sola lettera, a tutt'ora inedita, che Hérold scrisse nel 1821 a missione compiuta. La lettera è

¹ Su Giovanni Battista Benelli si veda BRUNO CAGLI, *Rossini a Londra e al Théâtre italien di Parigi, con documenti inediti dell'impresario G. B. Benelli*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», XXI/1-3 1981, pp. 5-53. Su Vincenzo Graziani si vedano: Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-musée de l'Opéra (d'ora innanzi BNF, BMO), AD 34, pp. 17-19. Su Grasset si vedano: Parigi, Archives Nationales (d'ora innanzi AN), lettera di Delaferté a Courtin e Persuis, 10 giugno 1818, AN AJ 13-131/V; lettere a Grasset tra il 28 luglio 1818 e l'8 agosto 1818, BNF, BMO, AD 34, pp. 12, 19, 29, 103, 132; lettere di Benelli a Grasset, Napoli, 21 agosto 1818; lettere di Grasset a Persuis, Bologna, 25 agosto 1818, Milano, 30 settembre 1818, AN AJ 13-130. Su Turina si vedano le lettere di Delaferté a Habeneck, 30 aprile 1823, 1 agosto 1823, AN AJ 13-113.

² BNF, BMO, NLAS-54. Mi permetto di rinviare anche al mio studio *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion 2014 e in particolare alla sezione *L'agent, le chanteur et le marchand de gosier*, pp. 222-239.

³ Per un esame più complessivo dell'attività di Hérold in Italia si veda *Hérold en Italie*, a cura di Alexandre Dratwicki, Symétrie – Palazzetto Bru Zane, Lyon 2009.

interessante per ciò che rivela a proposito dei «fili della scena» (per citare il titolo del libro dedicato da Paolo Mechelli all'attività dell'impresario Lanari)⁴ e soprattutto perché 'svela' i criteri con cui i cantanti italiani venivano reclutati a Parigi. Mi inserirò pertanto in quella ricca tradizione storiografica che, a partire dalla *Storia dell'opera italiana* diretta da Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli negli anni Ottanta,⁵ esplora la storia del teatro lirico italiano come fabbrica dello spettacolo, parte integrante ed attiva della vita sociale, economica e culturale. Le analisi di John Rosselli, Marcello de Angelis e Paolo Mechelli hanno evidenziato il ruolo chiave dell'impresario;⁶ un ruolo molteplice: logistico, economico ma anche drammaturgico e artistico.

Agente teatrale per il Théâtre-Italien: missioni e esigenze della direzione

Non ci sono dubbi sul fatto che Hérold fosse la persona giusta per ricoprire l'incarico di agente teatrale presso il Théâtre-Italien. Figlio unico del pianista e compositore François-Joseph, Ferdinand Hérold (1791-1833) è infatti un musicista d'eccezione. Diplomatosi al Conservatorio di Parigi, conosce bene l'Italia avendo vinto il Prix de Rome nel 1812 e avendo vissuto a Roma, a Villa Medici, e poi a Napoli, nel 1815, dove la sua prima opera, *La gioventù di Enrico quinto*, è allestita con lo pseudonimo di Landriani. Dopo essere passato per l'Austria, Monaco di [p. 39] Baviera e la Svizzera, nel 1816 Hérold torna a Parigi, dove la sua opera *Charles de France*, composta insieme a François-Adrien Boïeldieu, riscuote un discreto successo. Le opere successive, *Les Rosières* e *La Clochette*, fanno fiasco. Scoraggiato, Hérold non produce opere per tre anni. Collabora però con il Théâtre-Italien, che l'ha assunto qualche anno prima come clavicembalista e che nel 1821 lo manda in Italia per reclutare cantanti.

L'incarico di agente, per Hérold come per chi l'ha preceduto, richiede una nomina ufficiale ed è cumulativo; il tenore Giovanni Battista Benelli, per esempio, diventa *régisseur* del Théâtre-Italien e in quanto tale negozia a nome dell'istituzione: un'esperienza cruciale per quando dirigerà il King's Theatre dal 1823 al 1825.

Tre anni prima di assumere Hérold, nel 1818, la direzione aveva assegnato al direttore d'orchestra Grasset il compito «de faire en Italie une tournée pour y faire la recherche de sujets propres à la scène italienne»,⁷ pagandogli vitto e alloggio, e aggiungendo allo stipendio un supplemento. In tre mesi, Grasset doveva assumere «deux premières chanteuses pour 33 000 francs pour les deux, deux premiers ténors pour 27 000 francs, deux bouffes parlants pour 22 000 francs, un deuxième ténor, et deux sujets secondaires (ultima parte), 15 000 pour les trois, un bouffe chantant, 15 000 francs».⁸ L'ordine di nomina non stabiliva solo il *budget*, ma imponeva precisi criteri di selezione: «Il lui est recommandé d'accorder une préférence particulière 1° à la jeunesse et au physique, 2° à l'élégance dans l'exécution, 3° à la pureté et à

⁴ PAOLO MECHELLI, *I fili della scena. Alessandro Lanari: il carteggio con impresari e delegati (1820-1830)*, LIM, Lucca 2009.

⁵ *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, EDT, Torino 1987-1988.

⁶ MARCELLO DE ANGELIS, *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Sansoni, Firenze 1982; ID., *Le cifre del melodramma. L'Archivio inedito dell'impresario teatrale Alessandro Lanari nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 1815-1870*, La Nuova Italia, Firenze 1982; JOHN ROSSELLI, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi*, Cambridge University Press, Cambridge 1984 (trad. it. rivista *L'impresario d'opera*, EDT, Torino 1985).

⁷ Lettera di Delaferté a Courtin e Persuis, 10 giugno 1818, AN, AJ 13-131/V.

⁸ Ordine di nomina di Grasset, 9 giugno 1818, AN AJ 13-131/V.

la justesse de la voix; enfin à l'imagination brillante et, en quelque sorte, à la verve improvisatrice du chanteur».⁹

La lettera indirizzata dalla direzione al cantante Graziani, nello stesso anno, riprende i medesimi criteri ma in modo più dettagliato, e presta particolare attenzione alle qualità attoriali. Vi sono riportate una quindicina di domande raggruppate in due tabelle, una per la prima donna Adelaide Schiasetti e l'altra per il tenore Antonio Torri. Le informazioni richieste sono quasi identiche. Si chiede solo una precisazione in più riguardo alla prima donna: «actrice», sì, ma «dans quel genre»?¹⁰ Il fatto che i primi criteri presentati in queste tabelle riguardino l'aspetto e il talento attoriale non consente tuttavia di concludere che la pratica scenica sia il criterio prioritario. E nemmeno si può affermare che la voce, a cui viene dedicato un numero superiore di domande, sia la cosa più importante. L'ordine di presentazione delle domande non riflette tanto una gerarchia di criteri quanto il processo di osservazione di qualunque spettatore: a catturare l'attenzione sono prima gli aspetti più evidenti, che non richiedono competenze specifiche, e solo poi le sottigliezze della tecnica vocale. La tabella relativa ad Adelaide Schiasetti raggruppa [p. 40] diciassette domande, di cui cinque sugli aspetti visivi: «Quel âge? Quel physique? Est-elle actrice? Dans quel genre? [...] A-t-elle de la chaleur dans son chant et dans son jeu?», e tre su aspetti pratici legati all'eventuale contratto: «Quels sont ses appointements? Quelle est la durée de son engagement? Quel est son dédit?». Nove domande riguardano invece la voce: «Chante-t-elle juste? Est-elle musicienne? Chante-t-elle l'expression ou la roulade? Quelle est l'étendue de sa voix? Sa voix est-elle forte, sonore, belle, ou légère et facile? [...]»;¹¹ quelle sulla voce sono domande più specifiche, e perciò più numerose, che richiedono risposte più dettagliate.

Hérolf in Italia: lettura di una lettera da Firenze, 1821

Se la scelta delle domande poste dalla direzione aiuta dunque a capire quali fossero le aspettative del teatro, i resoconti degli agenti in viaggio come Hérolf si rivelano addirittura illuminanti.

Di Hérolf si conoscono soprattutto alcune lettere mandate alla madre.¹² Quella su cui mi concentrerò, come precisato sopra, è indirizzata al barone de la Ferté, e costituisce un documento di lavoro dettagliato.¹³ Firenze è per Hérolf il punto d'arrivo di un viaggio che l'ha portato da Torino a Venezia, passando per Milano, Bologna, Roma e Napoli. In queste pagine il musicista insiste, certo, sugli aspetti visivi e il talento attoriale, ma ci svela anche quanto sia strutturante il binomio canto-recitazione. Consideriamo qualche esempio. Carlo Zuchelli è un «jeune homme de 26 ans qui peut en travaillant devenir le meilleur de son genre. Beaucoup de facilité et d'étendue: physique agréable quoiqu'un peu épais»; «[Andrea] Nozzari chante avec le corps et la tête: il se remue toujours: il est de Bergame. Sa voix est encore bonne, il fausse souvent; n'est que pour le sérieux». Filippo Galli non è «un grand chanteur; quelquefois même,

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Lettera a Graziani, 1 agosto 1818, BNF, BMO, AD 34, foll. 17-19.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Bologna, 18 marzo 1821, Napoli, 10 aprile 1821; citate in JEAN MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1831. Chronologie et documents*, 8 vol., Symétrie – Palazzetto Bru-Zane, Lyon 2008, vol. 1, p. 31.

¹³ La lettera qui esaminata è stata acquisita dalla Bibliothèque-musée de l'Opéra nel 2008.

s'il se néglige, il chante un peu bas, (ce que les Italiens n'appellent pas chanter faux) mais en revanche, il a d'autres moyens de succès. Une vigueur et une énergie [...]; un jeu de scène parfait. Un physique superbe: beaucoup d'expression dans le genre sérieux». Giuseppe Ambrogetti, detto Ambrogi, «a une belle voix pleine et étendue: mais [...] il est le même dans tous les rôles, n'a pas d'expression dans la physionomie, est petit, assez mal fait et a une démarche niaise»; Antonio Tamburini è un «jeune homme de 29 ans qui donne des espérances. Il a une belle basse-taille. Il chante très bien pour un petit théâtre, il est gauche en scène et très froid». Ester Mombelli viene così [p. 41] descritta: «laide, petite, mal faite, des moustaches, une vilaine tournure. Sa voix forte, est très singulière. Elle lance ses roulades à la manière de Mme Feron».

Si tratta di opinioni e informazioni raccolte in prima persona. La lettera ci permette di seguire in maniera precisa il percorso di Hérold da una città all'altra, da un teatro all'altro, e di osservare il modo in cui il musicista cerca di confermare – o meno – il talento e la reputazione dei cantanti. Tra questi, alcuni gli sfuggono. È il caso di Giovanni David: «Je suis bien fâché d'être obligé d'attendre ici que David ait débuté. Ce malheureux homme me fait courir de ville en ville sans que je puisse jamais l'atteindre. Enfin je le tiens et je ne puis laisser échapper l'occasion de l'entendre, puisqu'il est proclamé le premier chanteur d'Italie».

In ogni città, l'agente cerca di stabilire contatti personali con i vari corrispondenti, in un mondo caratterizzato dalla versatilità degli incarichi, popolato da figure spesso difficili da inquadrare, inclusi alcuni personaggi che Hérold identifica come «marchands de gosiers» (mercanti di ugone). Da questo punto di vista Hérold sembra particolarmente soddisfatto del suo soggiorno a Bologna:

j'ai [...] trouvé le correspondant qui, je crois, conviendra mieux à l'administration: c'est M. Tommaso Marchesi. Il est connaisseur et honnête: il me semble d'une tout autre trempe que ces MM. correspondants dont j'apprends chaque jour à me méfier et qui ne sont au fait que des marchands de gosiers, vantant plus ou moins tel ou telle, selon le bénéfice qu'ils cherchent à en retirer.

L'agente cerca le sue informazioni anche presso spettatori che non trarranno beneficio economico personale dall'affare: «À Palerme, d'après ce que j'ai su, il n'y a de remarquable que Mme *Dardanelli*». Sono queste informazioni che Hérold confronta poi con le proprie opinioni: «*Carlo Cardini* pauvre premier tenore. On le dit musicien, pourtant je l'ai vu perdre la mesure plusieurs fois», scrive il musicista francese dopo aver ascoltato Cardini alla Pergola.

Spesso le divergenze non sono solo personali: dipendono da ciò che Hérold individua come il gusto di un pubblico specifico. Per esempio, il «*buffo cantante*» Ambrogi, secondo lui, «ne plairait pas à Paris», e descrive in questo modo Ferdinando Lauretti, «autre Primo *Buffo cantante*: c'est son titre, mais de fait c'est un second. Sa voix lui manque de temps à autre: il peut se soutenir honnêtement en Italie. Je ne le crois pas bon pour Paris». Un *Leit-motiv*, questo, caratteristico delle lettere degli agenti.¹⁴

Ciò non significa che i francesi fossero più esigenti riguardo alla recitazione, come vuole un luogo comune diffuso nell'Ottocento e ripreso ancor oggi dagli storici (ovvero che si andasse all'opera francese per il piacere degli occhi, e all'opera [p. 42] italiana per il piacere dell'udito).

¹⁴ Si veda, per esempio, la lettera di Grasset a Persuis, Milano, 30 settembre 1818, AN AJ 13-130.

Come dimostra la lettera di Hérold, la differenza risiede negli stessi criteri di ricezione. A Napoli per esempio, un'artista – francese, per giunta – può riscuotere successo dopo aver fatto fiasco a Parigi:

Madame *Comelli-Rubini*, notre ancienne *Chaumel*. Les Napolitains la mettent au premier rang. On voit bien que ces gens ont perdu la tête. Elle chante le contralto, faux, de mauvais goût; remplie de grimaces et de minauderies. Cependant elle a changé à son avantage sous les deux rapports du physique et du talent.

Ed è l'intera estetica dei generi che a Napoli si fonda su altri parametri. Hérold scrive di *opere buffe* «vieux et modernes, arrangés à la napolitaine, c'est-à-dire horriblement défigurés», portando ad esempio lazzi e azioni sceniche che a Parigi sarebbero considerate di cattivo gusto:

dans le *Barbier de Séville* à la Fenice, on a imaginé de faire de Basile un bouffe napolitain, bossu et bancal, sautant d'un pied de haut à chaque parole qu'il débite. Le *Bartolo*, pour séduire *Rosine* lui fait en mimique la description du repas de noces où l'on verra sur la table deux cents aigles, cinquante lions, deux douzaines d'éléphants; voilà du bouffe Napolitain.

L'attenzione che Hérold dedica al genere *buffo* è dovuta all'incarico di trovare e assumere anche un «buffo cantante», missione compiuta grazie al contratto concluso con Filippo Galli. La lettera di Firenze ci permette di seguire le varie tappe delle trattative e del ragionamento del compositore, che parte da considerazioni generali («La partie de *Buffo-cantante* est une des plus recherchées et surtout des mieux payées d'Italie et le nombre des *Buffi-cantanti* est plus restreint»), prima di elencare, sotto forma di *short-list*, i pochi artisti suscettibili di essere assunti («embrassant d'un coup d'œil toute l'Italie lyrique, je ne vois pour cette partie que Galli, Zuchelli et Ambrogi»). Sceglie poi l'artista più bravo, disponibile e accessibile dal punto di vista finanziario. È alla ricerca non solo di una voce ma ancor più di un ruolo, di un *emploi*; ha bisogno di un attore non solo bravo, ma anche capace di interagire efficacemente con Luigi Pellegrini, l'altro «primo buffo cantante».

J'ai cru, avant d'avoir entendu Galli, qu'il ne serait pas politique de ma part de l'engager: car je craignais qu'il n'écrasât Pellegrini; mais je me suis bien vite rassuré: il a un tout autre genre: quoiqu'il joue quelques-uns de ses rôles. Par exemple dans le *Barbier de Séville*, Rôle du barbier, Galli est lourd, dur et peu comique. Dans le père de l'*Agnese* au contraire, il est plus vrai, plus touchant que Pellegrini.

[p. 43] Si tratta ovviamente di distribuire il più efficacemente possibile il 'capitale' attoriale del teatro, in base ai mezzi e al repertorio di ciascuno, e alle opere di cui il teatro possiede i materiali d'orchestra e di scena. Con Galli, Hérold spera addirittura di salvare un'opera che ha appena fatto fiasco:

Dans le tyran de *Torvaldo e Dorliska*, rôle qui n'était pas à la taille de Pellegrini, Galli est superbe. La puissance de ses moyens, la beauté de sa figure, son jeu énergique donnent la vie à cet opéra qui a eu un sort si malencontreux à Paris, sort qui pourra changer si l'on veut. Pellegrini est beaucoup plus subtil chanteur et profond musicien; [...] mais pour les rôles

soutenus et de longue haleine, ses moyens le trahissent. Galli, au contraire, d'une santé robuste, d'une bonne volonté reconnue, peut être un grand soutien du théâtre.

Anche per questo motivo, Hérold ritiene necessario aspettare l'arrivo di Galli per portare in scena *La gazza ladra*. Ancora una volta, non si tratta solo di paragonare le qualità di ogni attore, ma di identificare la parte più adatta ad ognuno: «Le Rôle du père, qui le jouera? Pellegrini n'y suffira pas et au contraire serait excellent dans celui du *Podestà*». Hérold privilegia dunque la coerenza d'insieme: è necessario aspettare Galli per più ragioni.

Mme Fodor mieux rétablie, ou telle autre à votre choix, serait charmante dans la servante. Mlle Naldi dans Pippo en homme. Galli le père. Pellegrini le *Podestà*. Garcia le soldat. Alors sûrement cette production aurait le plus grand succès, et soutiendrait la réputation de Rossini, [...] le seul fameux compositeur Italien actuel, et il me semble qu'on doit chercher à gagner de l'argent avec ses ouvrages: car si on les laisse tomber, quels opéras nouveaux ira-t-on chercher?

Filippo Galli è chiaramente consapevole del valore del proprio 'capitale' vocale e scenico, giacché riesce a ottenere uno stipendio alto, presentato da Hérold come frutto di negoziazioni, in modo da farlo accettare alla direzione.¹⁵ L'archivio amministrativo rivela che in quell'anno Galli ha ricevuto circa 2 000 franchi al mese, mentre Pellegrini ha incassato 1 600 franchi e gli altri primi buffi, Luigi Barilli, Vincenzo Graziani, Giuseppe Debegnis e Nicolas Prosper Levasseur, circa 800 franchi. Lo stipendio di Galli è dunque paragonabile a quello delle prime donne Joséphine Mainvielle-Fodor, Giuseppina Ronzi De Begnis e Giuditta Pasta.¹⁶

[p. 44] L'agente del Théâtre-Italien è non solo un informatore, ma anche un negoziatore che tratta con gli artisti, gli impresari e i soci dei teatri. Non deve solo 'contrattare' gli ingaggi, ma anche pensare alle indennità di cessazione dei contratti e occuparsi di negoziare eventuali scambi.¹⁷ Deve inoltre conoscere e ottemperare ai regolamenti specifici delle varie istituzioni.¹⁸ Hérold si trova dunque ad agire in una fase in cui le qualità di ogni cantante non sono più oggetto di discussione: ci si limita a prendere accordi sulle parti da attribuirgli tra quelle che ha già in repertorio, e che convengono al teatro.

La lettera del compositore-agente svela preoccupazioni e pratiche caratteristiche di un mestiere nuovo, solo per certi aspetti vicino a quello dell'impresario italiano. Informatore, negoziatore, reclutatore, Hérold si rivela competente dal punto di vista artistico, diplomatico e finanziario. Si dimostra attento sia alle voci di corridoio sui cantanti, sia alle opinioni dei professionisti, oltre che alle qualità specifiche dei cantanti (dal punto di vista musicale ma anche attoriale) e alla coerenza d'insieme della compagnia.

Da questo documento epistolare emergono dunque alcuni degli usi e delle consuetudini che governano i "fili della scena": soprattutto criteri di ricezione e di assunzione, più che strategie

¹⁵ Stando a Hérold, Galli chiedeva a Parigi l'equivalente di quello che guadagnava a Napoli, ovvero 30.000 franchi.

¹⁶ «Chant: appointements en 1821», AN AJ 13-173; per il 1831, si veda BNF, BMO, ARCHIVES TH. IT., pièce 8, pp. 4-5. Joséphine Mainvielle-Fodor, 2 083,33 franchi mensili; Giuseppina Debegnis, 1 666,66 franchi mensili; Giuditta Pasta, 1 142,85 franchi mensili i primi quattro mesi, poi 2 000 franchi per un mese e infine 2 285,71 franchi mensili i cinque mesi seguenti (nel 1831, riscuoterà 1 300 franchi a serata). Si consideri che lo stipendio massimo di un operaio in quegli anni ammonta a 2 franchi al giorno.

¹⁷ Cfr. AN AJ 13-115, pièce 273.

¹⁸ A questo proposito si veda la lettera di Mlle Siegel a Ferdinando Paër, Monaco di Baviera, 5 dicembre 1826, AN AJ 13-118.

sofisticate. Benché attento, astuto e efficace, Hérold appare come una figura quasi ingenua rispetto a Lanari, noto come il «Napoleone degli impresari». Hérold non è un gestore di teatri: conosce bene le piazze e i cantanti, ma non sembra aver esteso in modo tentacolare le proprie relazioni di lavoro. Basta una lettera, però, a rivelare l'estrema versatilità operativa di una fitta schiera di artisti che agivano anche in qualità di agenti o di direttori d'orchestra, maestri accompagnatori, *metteurs en scène*, consiglieri, ecc. Tutti autorevoli interlocutori di chi assumeva i cantanti e produceva gli spettacoli. Lo dimostra la stessa carriera di Hérold successiva all'episodio narrato. Tornato a Parigi, egli riprende a scrivere musica pur continuando a collaborare con il Théâtre-Italien, anche nel ruolo di agente. Nominato maestro del coro nel 1826, partecipa infatti alle decisioni importanti della direzione, specialmente durante le audizioni dei cantanti¹⁹. La sua esperienza di agente reclutatore continua dunque a essere valorizzata.

Con l'affermazione di questo mestiere di agente *on the road*, suscettibile di 'svilupparsi' in varie sfere sociali, è l'intero mercato internazionale del teatro a imporsi nei suoi molteplici (artistici, commerciali, politici) scambi e dimensioni; un mercato [p. 45] globalizzato, capitalista, in cui hanno un ruolo cruciale la concorrenza, il fattore tempo e la versatilità delle competenze.

Quella dell'agente, come quella dell'attore, ci si presenta insomma come una figura viva, costantemente in moto e in trasformazione. Il suo compito e il suo talento consistono nel saper prevedere e indovinare ciò che piacerà o non piacerà nel rapido evolversi del mercato culturale del tempo.

¹⁹ A questo proposito si veda, per esempio, l'«Audition particulière du 18 février 1824. Mlle Dupuis», AN AJ 13-114.