



SÌ CANTA L'EMPIA...

RENAISSANCE ET OPÉRA / RINASCIMENTO E OPERA

SOUS LA DIRECTION DE / A CURA DI CAMILLO FAVERZANI

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

Ce volume a été publié grâce au soutien de
Commission de la Recherche de l'Université Paris 8



Laboratoire d'Études Romanes–EA4385 de l'Université Paris 8



Realizzato con il contributo del
Dipartimento di Lingue, letterature e culture straniere
dell'Università degli Studi di Bergamo

In copertina: ANNIBALE CARRACCI, *Rinaldo e Armida* (c. 1601), dettaglio.
Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani

© 2016 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore, dell'autore e del curatore.

ISBN 978-88-7096-849-1

SÌ CANTA L'EMPIA...

RENAISSANCE ET OPÉRA / RINASCIMENTO E OPERA

SOUS LA DIRECTION DE / A CURA DI
CAMILLO FAVERZANI

Séminaires / Seminari «L'Opéra narrateur» 2013–2014

(Saint-Denis, Université Paris,
Paris, Institut National d'Histoire de l'Art)

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

SOMMAIRE / SOMMARIO

Camillo Faverzani

In voce viva e versi queti

Avant-Propos

IX

Premessa

XV

L'ARIOSTE ET LE FURIEUX

L'ARIOSTO E IL FURIOSO

Théa Picquet

Une réécriture du *Roland furieux* de l'Arioste : l'opéra de Vivaldi

3

Fanny Eouzan

Les folies de Roland entre *opera buffa* et *dramma eroicomico*,
réécritures de Carlo Francesco Badini et Nunziato Porta

21

Gabriella Asaro

Le *Roland furieux* des Guerres d'Italie à la Seconde Guerre mondiale :

La follia di Orlando de Goffredo Petrassi

43

Nicole Botti

«Mi restano le lagrime». Alcina, donna da melodramma

59

Paola Ranzini

De l'Arioste au théâtre contemporain :

L'isola di Alcina, concerto per corno e voce romagnola et

Ouverture Alcina du Teatro delle Albe

73

Camillo Faverzani

Ginevra di Scozia de Gaetano Rossi pour Giovanni Simone Mayr,

ou le cas impie et triste du chevalier qui avait trop vu

87

LE TASSE ET ARMIDE
IL TASSO E ARMIDA

<i>Emilia Pantini</i> Quale edizione de <i>La Gerusalemme Liberata</i> leggeva Giaches de Wert?	113
<i>Arianna Fabbricatore</i> Les récits chevaleresques de l'Arioste et du Tasse : deux interprétations dansées sur la scène musicale italienne	137
<i>Marina Mayrhofer</i> Un soggetto tassesco per la prima opera seria di Antonio Salieri, <i>Armida</i> , dramma per musica di Marco Coltellini	153
<i>Jérôme Chaty</i> <i>Armida e Rinaldo</i> de Domenico Gavi : une polémique à propos d'une Armide de trop	179
<i>Marco Beghelli</i> L'ultima Armida: lo sguardo retrospettivo di Schmidt e Rossini	199
<i>Federico Lenzi</i> Savinio et le Tasse : réflexions autour de la mise en scène de l' <i>Armida</i> de Rossini en 1952	223
<i>Cristina Barbato</i> Rossini merveilleux malgré lui. Autour des 'extravagances' et des 'diableries' d' <i>Armida</i>	235

LES ÉPIGONES
GLI EPIGONI

<i>Mario Domenichelli</i> <i>Il Re pastore</i> . Le maschere della corte	251
---	-----

Francesco Cento
Don Chisciotte di Paisiello, ovvero
chi è più pazzo d'*Orlando Furioso*? 265

Dario Lanfranca
Combinazioni e contaminazioni dell'*epos* cavalleresco
in *Don Chisciotte della Manca* di Paisiello 277

LES PERSONNAGES DE LA RENAISSANCE
I PERSONAGGI DEL RINASCIMENTO

Elisabetta Fava
I tormenti della bellezza: *Mona Lisa*, *Violanta*, *Eine florentinische*
Tragödie e *Die Gezeichneten* tra Rinascimento e isterismi 289

Mirco Michelin
Musique, Histoire et scène. Le crépuscule des Médicis
d'après Ruggero Leoncavallo 305

Vincenzo Mazza
Entre opéra et théâtre total : *Le Livre de Christophe Colomb*
de Paul Claudel. Un héros de la Renaissance
à l'épreuve de l'adaptation scénique 315

Emanuele d'Angelo
Il *Pier Luigi Farnese* di Arrigo Boito, dramma machiavelliano 327

Marco Sirtori
Un caso giudiziario di fine Cinquecento.
Beatrice Cenci nell'opera romantica 337

Maria Carla Papini
Il personaggio Torquato Tasso: dalla commedia di Goldoni
al dramma di Goethe, all'opera di Donizetti 357

Résumés / Riassunti 371

Auteurs / Autori	385
Index des noms et des œuvres / Indice dei nomi e delle opere	393
Index des lieux et des théâtres / Indice dei luoghi e dei teatri	417

CAMILLO FAVERZANI

IN VOCE VIVA E VERSI QUETI

Pazzia sarà, se le pazzie d'Orlando
prometto raccontarvi ad una ad una;
che tante e tante fur, ch'io non so quando
finir: ma ve n'andrò scegliendo alcuna
solenne ed atta da narrar cantando,
e ch'all'istoria mi parrà oportuna...
Ariosto, *Orlando furioso* (XXIX, 50)

Après *Mythe et Opéra* et *L'Antiquité et l'Opéra*, ou plus exactement l'histoire de l'Antiquité dans le théâtre en musique,¹ *Renaissance et Opéra* a constitué la troisième étape des réflexions de notre séminaire « L'Opéra narrateur », ce parcours du contrat quinquennal du Laboratoire d'Études Romanes–EA4385 à travers les relations entre littérature et opéra. Il a notamment inclus le colloque international « Verdi narrateur », ayant eu lieu du 23 au 26 octobre 2013 à l'Université Paris 8 et à l'Institut National d'Histoire de l'Art de Paris, dans le cadre des célébrations verdiennes organisées par la Présidence du Conseil des Ministres italien pour le bicentenaire de la naissance du compositeur et sous le haut patronage de l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani de Parme. La publication de ses actes a suivi.² Ce volume recueille maintenant les résultats des travaux

1. Ces premiers projets ont donné lieu à deux publications : *Les contre-ut de la Sibylle. Mythe et Opéra. Séminaires « L'Opéra narrateur » 2011–2012* (Saint-Denis, Université Paris 8–Paris, Institut National d'Histoire de l'Art), sous la direction de CAMILLO FAVERZANI, Université Paris 8, Saint-Denis 2013 (Travaux et Documents, 56), 250 pp. et *Euterpe et l'Empereur. L'Antiquité et l'Opéra. Séminaires « L'Opéra narrateur » 2012–2013* (Saint-Denis, Université Paris 8–Paris, Institut National d'Histoire de l'Art), sous la direction de CAMILLO FAVERZANI, Université Paris 8, Saint-Denis 2014 (Travaux et Documents, 58), 208 pp.
2. Cf. *La vera storia ci narra. Verdi narrateur. Actes du colloque international* (Saint-Denis, Université Paris 8–Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 23–26 octobre 2013), sous la direction de CAMILLO FAVERZANI, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2014, XXII–584 pp.

de l'année universitaire 2013–2014, ayant connu quelques prolongations jusqu'à début 2015, afin de les rendre accessibles à un plus vaste public.

Lorsque nous avons lancé ce projet de recherche, nous nous étions proposé de nous pencher sur la réception des héros et des héroïnes ariostesques et tassiens (Roland, Alcina, Guenièvre et Ariodant, Armide...) dans l'opéra, l'intitulé général étant le fruit d'un souci de concision. Nous envisagions néanmoins d'aborder d'autres sources que l'Arioste et le Tasse, Boiardo en premier lieu. Avec Orphée et Néron, Roland et Armide constituent la troisième principale inspiration du théâtre lyrique pendant les deux premiers siècles de son histoire, non sans des prolongements intéressants au XIX^e siècle et jusqu'à nos jours. Ces recherches ayant été menées au sein d'un laboratoire à vocation essentiellement littéraire, elles s'intéressent d'abord au texte, à la 'narration' entendue surtout dans le rapport entre notes et vers, dans le processus de construction du livret. *Si canta l'empia...* analyse donc la façon dont la scène musicale a su interpréter à ses propres fins les récits chevaleresques, en privilégiant le lien entre modèle littéraire et écriture pour le théâtre en musique, sans toutefois négliger les questions de la mise en scène, des décors et de la chorégraphie. Il explore aussi les personnages historiques de la Renaissance qui sont venus à leur tour nourrir les créations opératiques. C'est une approche que nous souhaitons renouveler au fil des ans, comme lorsque nous avons étudié les mythes de l'Antiquité (Orphée, Psyché, Médée) et modernes (Don Juan, Faust), les personnages homériques (Ulysse, Hécube, Idoménée, Hermione) et les figures de l'histoire antique (Cyrus, Sophonisbe, Jules César, Néron).

L'agencement de notre table des matières ne s'est pas révélé facile. Si les deux sources principales se sont imposées d'elles-mêmes dans leur succession temporelle, comment organiser les textes au sein de chaque section ? De manière thématique ou chronologique ? S'agissant de « L'Arioste et le Furieux », nous ne pouvions pas sacrifier le paladin à la magicienne. C'est ainsi que le volume s'ouvre par la contribution de Théa Picquet sur les réalisations vivaldiennes des premières décennies du XVIII^e siècle, un essai programmatique qui par ailleurs se prête parfaitement à introduire le poème ariostesque. À quelque cinquante ans d'écart, Fanny Eouzan analyse l'*Orlando paladino* de Carlo Francesco Badini, de Nunziato Porta et sa réécriture pour Haydn, dans une approche qui tend à expliquer l'évolution de l'*opera buffa* vers le *dramma eroicomico*. La lecture de Gabriella Asaro nous plonge en plein XX^e siècle à la suite de *La follia di Orlando* de

Goffredo Petrassi, ballet avec récitatif pour baryton, œuvre se situant donc à la lisière des deux arts lyriques, l'opéra et la danse, non sans quelques liens avant-coureurs de nos « Épigones » par le biais du *Ritratto di Don Chisciotte*. Centrées autour du personnage d'Alcina, les études de Nicole Botti et de Paola Ranzini opposent à nouveau la tradition des XVII^e et XVIII^e siècles — les trois *Isola di Alcina* de Fulvio Testi et Francesco Saccati, d'Alessandro Fanzaglia et Riccardo Broschi, et de Giovanni Bertati et Giuseppe Gazzaniga, pour l'une — et les propositions les plus contemporaines — *L'isola di Alcina* et *Ouverture Alcina* de Nevio Spadoni et Luigi Ceccarelli, pour l'autre —. Ce premier chapitre se refermant sur la survivance au XIX^e siècle de l'épisode de Guenièvre et Ariodant dans mon analyse de *Ginevra di Scozia* de Gaetano Rossi et Giovanni Simone Mayr.

La section abordant les œuvres d'ascendance tassienne est presque entièrement consacrée à Armide, autre représentation de la magicienne, sans doute plus séduisante que sa consœur ariostesque. Privée de véritable héros éponyme, *La Jérusalem délivrée* déploie bon nombre d'héroïnes de relief. L'article d'Emila Pantini se situe quelque peu en amont du genre opératique, puisqu'il étudie les éditions des madrigaux de Jacques de Wert, le premier compositeur ayant mis en musique des octaves tirées du poème, dès la fin du XVI^e siècle, dont les épisodes d'Herminie et déjà d'Armide. Entre France et Italie se trouve la lecture chorégraphique d'Arianna Fabbriatore, aussi à cheval entre XVII^e et XVIII^e siècles et, côté sources, entre l'Arioste et le Tasse, dans la mesure où elle considère conjointement les ballets *L'acquisto di Durindana* de Giovan Battista Balbi et *Renaud et Armide* de Jean-Georges Noverre. L'*Armida* de Marco Coltellini et Antonio Salieri fait ensuite l'objet des réflexions de Marina Mayrhofer. Tandis que Jérôme Chaty analyse le livret de Domenico Gavi, *Armida e Rinaldo*, jamais mis en musique, chronologiquement proche, lui, du bien plus célèbre achèvement rossinien sur lequel reviennent trois contributions, à la fois dans une approche musicologique (Marco Beghelli) et scénique (Federico Lenzi et Cristina Barbato).

Les trois études des « Épigones » se penchent sur *Il Re Pastore* de Métastase et sur *Don Chisciotte della Mancia* de Giambattista Lorenzi et Giovanni Paisiello, dans des lectures qui privilégient respectivement le passage des pastorales des XV^e-XVI^e siècles (le Politien, Sannazzaro, Giraldi Cinzio et jusqu'au Tasse) aux pastorales-déguisement, occasion festive de la vie aristocratique (Mario Domenichelli), les implications

ariostesques dans les opéras d'inspiration cervantesque (Francesco Cento) et le lien entre le texte du livret et la littérature savante et populaire (Dario Lanfranca).

Pour « Les personnages de la Renaissance » se pose à nouveau la question de l'agencement temporel : succession historique ou chronologie opératique ? Essayons de concilier les deux. Les titres apparaissant dans ce chapitre s'étalent plus ou moins sur un siècle entre les années 1830 et 1930. L'essai d'Elisabetta Fava nous plonge dans un goût 1900 profondément germanique qui, en l'espace de quatre ans, donne le jour à des opéras pseudo-historiques : *Mona Lisa* de Max von Schillings, *Violanta* d'Erich Korngold, *Eine florentinische Tragödie* d'Alexander Zemlinsky, *Die Gezeichneten* de Franz Schreker. De la femme qui aurait inspiré Léonard de Vinci au complot des Pazzi et à la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, Mirco Michelon aborde *I Medici* de Ruggero Leoncavallo et Vincenzo Mazza le *Christophe Colomb* de Paul Claudel et Darius Milhaud. Les allusions au Nouveau Monde, à Amerigo Vespucci, mais aussi à Michel-Ange et à l'Arétin, reviennent dans *Pier Luigi Farnese* d'Arrigo Boito dont Emanuele d'Angelo relit les événements dans la Plaisance du début du XVI^e siècle. Le sort cruel de Beatrice Cenci, à la toute fin de ce même siècle, nourrit l'analyse de deux livrets de la seconde moitié du XIX^e siècle (le *melodramma tragico* de Davide Rabbeno et Giuseppe Rota, et la *tragedia lirica* de Cesare Maffei, jamais mise en musique) que Marco Sirtori situe dans le contexte italien et européen de l'époque. Mort peu avant la jeune Cenci, Torquato Tasso devient un héros romantique (Byron, Goethe) et un personnage d'opéra au XIX^e siècle. Bien que le titre de Jacopo Ferretti et Gaetano Donizetti soit chronologiquement le plus ancien de cette dernière partie, comment ne pas céder à la tentation de conclure par la fortune scénique de l'un de nos deux auteurs-sources majeurs ? C'est ce qu'étudie Maria Carla Papini à partir des biographies de Giovan Battista Manso et de Pier Antonio Serassi, et en passant par la comédie de Carlo Goldoni.

Un mot sur le titre. Nous laissons au lecteur, s'il le souhaite, le soin de retrouver la citation chez l'un de nos poètes, tâche par ailleurs assez simple à résoudre. Impies sont Alcina et Armide mais sans doute la folie de Roland aussi, Beatrice Cenci et bien des héroïnes considérées dans ce volume et dans l'opéra en général. Impies quoique souvent injustement accusées et coupables à leur insu. Il nous semble qu'il résume bien l'esprit de nos recherches.

La plupart des textes réunis dans ce volume ont été présentés sous la forme d'une conférence à l'Institut National d'Histoire de l'Art de Paris que nous tenons à remercier pour son accueil toujours si chaleureux. Ces séminaires ont été principalement financés par le Laboratoire d'Études Romanes, tandis que cette publication a aussi reçu l'aide de la Commission de la Recherche de l'Université Paris 8 et du Département de Langues, littératures et culture étrangères de l'Université de Bergame. Nous souhaitons donc leur adresser notre remerciement le plus sincère, tout particulièrement à Marco Sirtori pour ce qui est de cette dernière contribution, et aimerions leur faire part de notre plus profonde gratitude pour la confiance qu'ils nous témoignent dans le temps.

En ce qui concerne les choix éditoriaux, j'en assume l'entière responsabilité, ayant moi-même uniformisé la manière qu'à chacun d'entre nous de concevoir la mise en page et les renvois bibliographiques, ce qui vise à rendre la présentation de l'ensemble plus homogène du point de vue typographique. Si je me suis conformé aux normes rédactionnelles de la maison d'édition, je tiens néanmoins à informer le lecteur de quelques options. Sans entrer dans des détails trop techniques, disons que, s'agissant d'une publication en deux langues, j'ai suivi, dans la mesure du possible, les règles en usage en France et en Italie, surtout pour ce qui est de la ponctuation et de l'espacement. Pour tous les essais, j'ai toujours utilisé l'italique pour les titres, aussi bien d'ouvrages que d'articles, réservant les guillemets français (« ») au titre de revues ou de chapitres, et aux citations brèves. Les guillemets anglais (“ ”) n'apparaissent que pour un titre dans un titre et pour les citations ou les discours directs dans des citations. Les guillemets simples (‘ ’) servent à souligner un mot ou une expression. L'italique, pour sa part, signale aussi l'emploi de mots étrangers, sauf lorsque ces derniers sont entrés dans l'usage commun de la langue dans laquelle l'on écrit.

Ce travail se poursuit maintenant dans le séminaire des années universitaires 2014–2015 et 2015–2016, « Shakespeare et l'Opéra » et « Les Romantiques et l'Opéra », en coopération avec Béatrice Didier (Groupe de recherche Littérature–Musique de l'École Normale Supérieure) et Walter Zidarič (L'AmΩ L'Antique, le Moderne–Centre de recherche en littérature–EA 4276 de l'Université de Nantes). Nous y retrouverons les héros et héroïnes shakespeariens (Roméo et Juliette, Hamlet, Othello, Macbeth, le roi Lear), avant les rôles byroniens, scottiens, schilleriens et hugoliens des mois à venir.

CAMILLO FAVERZANI

IN VOCE VIVA E VERSI QUETI

Pazzia sarà, se le pazzie d'Orlando
prometto raccontarvi ad una ad una;
che tante e tante fur, ch'io non so quando
finir: ma ve n'andrò scegliendo alcuna
solenne ed atta da narrar cantando,
e ch'all'istoria mi parrà oportuna...
Ariosto, *Orlando furioso* (XXIX, 50)

Dopo *Mito e Opera* e *L'Antichità e l'Opera*, o più precisamente la storia antica nel teatro in musica,¹ la terza tappa di riflessione del seminario «L'Opéra narrateur» è stata *Rinascimento e Opera*; l'opera narratrice ripercorre le relazioni tra letteratura e opera lirica, nell'ambito del contratto quinquennale del Laboratoire d'Études Romanes-EA4385. Ha incluso per altro il convegno internazionale «Verdi narratore», tenutosi dal 23 al 26 ottobre 2013 presso l'Université Paris 8 e l'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi, nel corso delle celebrazioni verdiane organizzate dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri per il secondo centenario della nascita del maestro e con l'alto patrocinio dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma. Ne è conseguita la pubblicazione degli atti.² Il volume

1. Dai primi due progetti sono nate le pubblicazioni: *Les contre-ut de la Sibylle. Mythe et Opéra. Séminaires «L'Opéra narrateur» 2011-2012* (Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art), sous la direction de CAMILLO FAVERZANI, Université Paris 8, Saint-Denis 2013 (Travaux et Documents, 56), 250 pp. e *Euterpe et l'Empereur. L'Antiquité et l'Opéra. Séminaires «L'Opéra narrateur» 2012-2013* (Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art), sous la direction de CAMILLO FAVERZANI, Université Paris 8, Saint-Denis 2014 (Travaux et Documents, 58), 208 pp.
2. Cfr. *La vera storia ci narra. Verdi narratore. Atti del convegno internazionale* (Saint-Denis, Université Paris 8-Parigi, Institut National d'Histoire de l'Art, 23-26 ottobre 2013), a c. di CAMILLO FAVERZANI, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2014, XXII-584 pp.

presenta i risultati dei lavori dell'anno accademico 2013–2014, prolungatisi fino all'inizio del 2015, in modo da renderli accessibili a un pubblico più vasto.

Il titolo generico del progetto di ricerca nasce da un bisogno di concisione; inizialmente ci proponevamo di considerare la recezione dei personaggi arisosteschi e tassiani (Orlando, Alcina, Ginevra e Ariodante, Armida...) nell'opera, pur senza escludere fonti diverse dall'Ariosto e dal Tasso, in primo luogo il Boiardo. Con Orfeo e Nerone, Orlando e Armida formano la terza ispirazione principale dei primi due secoli di storia del teatro lirico, pur con interessanti ricomparses nel Novecento e fino ai giorni nostri. Le ricerche vennero condotte nell'ambito di un gruppo di ricerca di stampo essenzialmente letterario e si sono interessate innanzitutto al testo, alla 'narrazione' intesa perlopiù nel rapporto tra note e versi, nel processo di costruzione del libretto. *Si canta l'empia...* analizza quindi il modo in cui la scena musicale ha saputo interpretare ai propri fini i racconti cavallereschi, privilegiando il nesso tra modello letterario e scrittura per il teatro in musica, pur senza trascurare le questioni inerenti alla messinscena, alla scenografia e alla coreografia. Esplora anche come i personaggi storici rinascimentali siano venuti a loro volta ad alimentare la creazione operistica. Un approccio che si rinnova negli anni, come già per i miti antichi (Orfeo, Psiche, Medea) e moderni (Don Giovanni, Faust), per i personaggi omerici (Ulisse, Ecuba, Idomeneo, Ermione) e per le figure della storia dell'Antichità (Ciro, Sofonisba, Giulio Cesare, Nerone).

Non facile è stato il compito di organizzare la materia. Se le due fonti principali si sono imposte spontaneamente per la successione temporale, come disporre i testi in ognuna delle sezioni? Preferenza tematica o cronologica? Trattandosi de «L'Ariosto e il Furioso», non potevamo sacrificare il paladino alla maga. Il volume si apre così con il contributo di Théa Picquet sulle realizzazioni vivaldiane dei primi decenni del Settecento, un saggio programmatico che si presta inoltre perfettamente a introdurre il poema ariostesco. A circa cinquant'anni di distanza, Fanny Eouzan analizza l'*Orlando paladino* di Carlo Francesco Badini, di Nunziato Porta e la trascrizione per Haydn, con un approccio volto a spiegare l'evoluzione dall'opera buffa verso il dramma eroicomico. La lettura di Gabriella Asaro ci trasporta in pieno Novecento con *La follia di Orlando* di Goffredo Petrassi, balletto con recitativo per baritono, un'opera che si situa quindi al limite tra le due arti liriche, l'opera e la danza, con qualche allusione che precorre «Gli epigoni», tramite il *Ritratto di Don Chisciotte*. Imperniati

attorno al personaggio di Alcina, gli studi di Nicole Botti e di Paola Ranzini contrappongono nuovamente tradizione secentesca e settecentesca — le tre *Isola di Alcina* di Fulvio Testi e Francesco Saccati, di Alessandro Fanzaglia e Riccardo Broschi, e di Giovanni Bertati e Giuseppe Gazzaniga, in un caso — e proposte più contemporanee — *L'isola di Alcina* e *Ouverture Alcina* di Nevio Spadoni e Luigi Ceccarelli, nell'altro —. Il primo capitolo si conclude con la sopravvivenza ottocentesca dell'episodio di Ginevra e Ariodante nella mia analisi della *Ginevra di Scozia* di Gaetano Rossi e Giovanni Simone Mayr.

La sezione delle opere di derivazione tassiana è quasi esclusivamente dedicata ad Armida, altra rappresentazione della maga, probabilmente più seducente della sorella ariostesca. Senza un vero e proprio eroe eponimo, *La Gerusalemme liberata* annovera numerose eroine di primo piano. L'articolo di Emila Pantini risale un po' a monte del genere operistico, dato che studia le edizioni dei madrigali di Giaches de Wert, primo compositore ad aver musicato le ottave tratte dal poema, fin dal Cinquecento declinante, tra cui gli episodi di Erminia e di Armida. Tra Francia e Italia si situa la lettura coreografica di Arianna Fabbriatore, pure a cavallo tra Sei e Settecento e, in materia di fonti, tra l'Ariosto e il Tasso, poiché considera congiuntamente i balletti *L'acquisto di Durindana* di Giovan Battista Balbi e *Renaud et Armide* di Jean-Georges Noverre. L'*Armida* di Marco Coltellini e Antonio Salieri suscita poi le riflessioni di Marina Mayrhofer. Mentre Jérôme Chaty analizza il libretto di Domenico Gavi, *Armida e Rinaldo*, mai musicato e cronologicamente vicino al ben più famoso compimento rossiniano su cui tornano tre contributi, con approccio ora musicologico (Marco Beghelli) ora scenico (Federico Lenzi e Cristina Barbato).

I tre studi de «Gli epigoni» considerano *Il Re Pastore* di Metastasio e il *Don Chisciotte della Mancia* di Giambattista Lorenzi e Giovanni Paisiello, in letture che danno spazio rispettivamente all'evoluzione della pastorale del Quattro-Cinquecento (Poliziano, Sannazzaro, Giraldo Cinzio e fino al Tasso) alle pastorali-travestimento, occasioni festive della vita aristocratica (Mario Domenichelli), ai risvolti ariosteschi nelle opere di ispirazione cervantesca (Francesco Cento) e al nesso tra il testo del libretto e la letteratura alta e popolare (Dario Lanfranca).

Per «I personaggi del Rinascimento» si pone nuovamente la questione della strutturazione temporale: successione storica o cronologia operistica? Cerchiamo di conciliare l'una e l'altra. I titoli considerati

nel capitolo occupano circa un secolo, dagli anni Trenta dell'Ottocento al 1930. Il saggio di Elisabetta Fava ci cala in un gusto di primo Novecento profondamente germanico che, nell'arco di quattro anni, dà alla luce opere pseudostoriche: *Mona Lisa* di Max von Schillings, *Violanta* di Erich Korngold, *Eine florentinische Tragödie* di Alexander Zemlinsky, *Die Gezeichneten* di Franz Schreker. Dalla figura femminile che avrebbe ispirato Leonardo da Vinci alla congiura dei Pazzi e alla scoperta dell'America da parte di Cristoforo Colombo, il passo è breve: Mirco Michelson affronta quindi *I Medici* di Ruggero Leoncavallo, e Vincenzo Mazza il *Christophe Colomb* di Paul Claudel e Darius Milhaud. Le allusioni al Nuovo Mondo, ad Amerigo Vespucci, ma anche a Michelangelo e all'Arentino, ricompaiono nel *Pier Luigi Farnese* di Arrigo Boito, di cui Emanuele d'Angelo rilegge le vicende nella Piacenza del primo Cinquecento. La sorte crudele di Beatrice Cenci, alla fine del secolo, suscita l'analisi di due libretti della seconda metà dell'Ottocento (il melodramma tragico di Davide Rabbeno e Giuseppe Rota, e la tragedia lirica di Cesare Maffei, mai musicata), situati da Marco Sirtori nel contesto italiano ed europeo del tempo. Morto poco prima della giovane Cenci, Torquato Tasso diventa eroe romantico (Byron, Goethe) e personaggio operistico ottocentesco. Per quanto il titolo di Jacopo Ferretti e Gaetano Donizetti sia cronologicamente il più antico in quest'ultima parte, come non cedere alla tentazione di concludere sulla fortuna scenica di uno dei nostri due maggiori autorifonte? È quanto studiato da Maria Carla Papini a partire dalle biografie di Giovan Battista Manso e di Pier Antonio Serassi, pur soffermandosi sulla commedia di Carlo Goldoni.

Due parole sul titolo. Lasciamo al lettore, se lo desidera, la cura di ritrovare la citazione in uno dei nostri poeti, compito per altro piuttosto semplice da risolvere. Empie sono certamente Alcina e Armida ma probabilmente anche la pazzia di Orlando, Beatrice Cenci e molte altre protagoniste considerate nel volume e più in generale nell'opera. Empie sebbene accusate spesso ingiustamente e colpevoli a loro insaputa. Ci sembra che riassuma bene lo spirito delle nostre ricerche.

La maggior parte dei testi raccolti nel volume è stata presentata in forma di conferenza presso l'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi che teniamo a ringraziare per la sempre calorosa accoglienza. I seminari sono stati finanziati principalmente dal Laboratoire d'Études Romanes, mentre la pubblicazione ha ricevuto pure un incentivo dalla Commission de la Recherche dell'Université Paris 8 e dal Dipartimento di Lingue,

letterature e culture straniere dell'Università degli Studi di Bergamo. Desideriamo rivolgere loro il più sincero ringraziamento, in particolar modo al professor Marco Sirtori per quest'ultimo contributo, e vorremmo manifestar loro la più profonda gratitudine per la fiducia testimoniataci nel tempo.

Per quanto riguarda le scelte editoriali, ne assumo la piena responsabilità, dal momento che ho proceduto personalmente ad una certa armonizzazione dell'impaginazione e dei rimandi bibliografici, spesso così diversi da un autore all'altro, nell'intento di rendere la presentazione più omogenea dal punto di vista topografico. Se mi sono conformato alle norme redazionali della casa editrice, vorrei comunque informare il lettore circa qualche opzione. Senza entrare in particolari troppo tecnici, diciamo che, trattandosi di una pubblicazione in due lingue, per quanto possibile, ho seguito le regole in uso in Italia o in Francia, soprattutto in merito alla punteggiatura e alla spaziatura. Per i titoli dei saggi, ho sempre usato il corsivo, sia per i volumi sia per gli articoli, mentre ho riservato le virgolette basse (« ») ai titoli delle riviste o dei capitoli, e alle citazioni brevi. Le virgolette alte (“ ”) compaiono solo per un titolo in un titolo e per una citazione o un discorso diretto all'interno di una citazione. Le virgolette singole (‘ ’) servono a sottolineare una parola o un'espressione. Il corsivo segnala inoltre l'apparire di parole straniere, eccetto quando esse fanno ormai parte integrante della lingua in questione.

Questo lavoro si protrae ora con il seminario degli anni accademici 2014–2015 e 2015–2016, «Shakespeare et l'Opéra» e «Les Romantiques et l'Opéra», in cooperazione con i professori Béatrice Didier (Groupe de recherche Littérature–Musique dell'École Normale Supérieure) e Walter Zidarič (L'AmΩ L'Antique, le Moderne–Centre de recherche en littérature–EA 4276 dell'Università di Nantes). Vi ritroveremo gli eroi e le eroine shakespeariani (Romeo e Giulietta, Amleto, Otello, Macbeth, re Lear), prima dei ruoli byroniani, scottiani, schilleriani e hugoliani dei mesi a venire.

ELISABETTA FAVA

I TORMENTI DELLA BELLEZZA:
MONA LISA, VIOLANTA,
EINE FLORENTINISCHE TRAGÖDIE E
DIE GEZEICHNETEN TRA RINASCIMENTO E ISTERISMI

Era il marzo 1906 e Richard Strauss, ultimata *Salome*, era in cerca di soggetti nuovi: «Ha per me qualche bell'argomento di epoca rinascimentale?»,¹ indagò presso Hugo von Hofmannsthal col quale aveva appena cominciato una collaborazione che doveva rivelarsi tra le più felici nella storia del teatro musicale. La risposta fu tanto argomentata quanto scoraggiante:

Ella ha parlato di un soggetto rinascimentale. Mi permetta, egregio maestro, di risponderLe francamente: credo che non esista altra epoca nella storia che non da me solo, ma da qualunque altro ingegno poetico del tempo nostro, sia esclusa dalla propria attività con tedio più deciso, anzi con fermissima avversione. Sembra che i soggetti rinascimentali siano destinati a mettere in moto i pennelli dei pittori più sgradevoli e le penne dei poeti meno dotati. Nonostante le frasi che corrono — e che d'altronde sono state messe a tacere già da un paio d'anni — credo che nessun'altra epoca abbia un contenuto di vita così totalmente distante da noi quanto quella —, e che persino nessun costume scenico (neppure quelli dei tempi con le parrucche a boccoli) abbia in sé una suggestione più fiacca di tutti quei drappaggi, consunti fino al disgusto, che gli anni dal '60 all'80 predilessero: il Rinascimento!²

Che cosa aveva provocato in Hofmannsthal un'avversione così netta? Per capirlo basta consultare la fondamentale monografia in cui Gerd Uekermann ha studiato, per l'ambito germanofono, il fenomeno che va sotto il nome di *Renaissancismus*, vale a dire la moda del Rinascimento:

-
1. Lettera di Strauss a Hofmannsthal (11 marzo 1906), in HUGO VON HOFMANNSTHAL, RICHARD STRAUSS, *Epistolario*, Adelphi, Firenze 1993, p. 15.
 2. Lettera di Hofmannsthal a Strauss (27 aprile 1906), in HUGO VON HOFMANNSTHAL, RICHARD STRAUSS, *Epistolario*, pp. 17.

la *renaissance* del Rinascimento.³ Questo testo raccoglie in appendice (pp. 293–326) un vero catalogo di lavori — teatrali o narrativi — ambientati nel Rinascimento e prodotti fra il 1870 e il 1930: l’infittirsi dei titoli fra il 1885 e il 1910 è davvero sintomatico, e altrettanto naturale la reazione di sazietà e di rifiuto che non si fece attendere. La maggior parte di questi titoli sono completamente caduti in oblio, e questo avvalorava l’opinione di Hofmannsthal, che la bella cornice fosse un nascondiglio per talenti deboli, specie se si trattava di opere destinate al palcoscenico, a cui bastava il fumo negli occhi di un bell’allestimento per non sfigurare. Le origini di questa voga rinascimentale, tuttavia, erano autorevoli e tutt’altro che prive di precedenti in campo letterario; senza contare che non si potrà passar sotto silenzio il fatto che scrittori come Hofmannsthal stesso, Oscar Wilde, Robert Browning, Schnitzler, Heinrich Mann, persino Thomas Mann, abbiano sentito il bisogno, ancora alle soglie del Novecento, di scrivere testi di ambientazione rinascimentale, sia pure spesso in termini molto critici. Non era quindi un fenomeno deteriore, o almeno non era soltanto questo: era piuttosto la conseguenza di alcuni mutamenti di prospettiva in campo artistico e di un rinato interesse per il Cinquecento, sulla spinta di lavori storiografici di indiscussa importanza.

DAI PRODROMI A BURCKHARDT

In letteratura il terreno era già da tempo ricettivo all’argomento: i precedenti non erano molto numerosi, certo non paragonabili a quanto si scatenò nel secondo Ottocento, ma erano in compenso molto autorevoli. Già il duca di Mantova del *Rigoletto* (1851) verdiano era un signorotto rinascimentale, corrispondente a quel Francesco I che nel dramma di Victor Hugo era circondato da artisti e poeti; qualche anno prima già la *Lucrezia Borgia* (1833) di Donizetti aveva prontamente ripreso dal dramma omonimo di Hugo (dello stesso 1833) la miscela di intrighi, veleni, passioni, eccessi che avrebbe poi connotato il Rinascimento agli occhi del tardo

3. Cfr. GERD UEKERMANN, *Renaissancismus und fin de siècle. Die italienische Renaissance in der deutschen Dramatik der letzten Jahrhundertwende*, De Gruyter, Berlin 1985. Ricordiamo che il termine *Renaissancismus*, coniato da Franz Baumgarten nel suo studio su Conrad Ferdinand Meyer (1917), era decisamente sgradito a Wallace Ferguson, che lo definì ‘barbaro’ (WALLACE FERGUSON, *Il Rinascimento nella critica storica*, Il Mulino, Bologna 1969, p. 257), ma che non poté del tutto esimersi dall’usarlo per la chiarezza con cui indica il neorinascimento di fine Ottocento.

Ottocento, mescolandosi all'eleganza degli ambienti e alla raffinatezza culturale. Anche Alfred de Musset aveva scelto il Rinascimento, nella fattispecie la Firenze medicea, come sfondo per il suo *Lorenzaccio*, scritto nel 1834,⁴ bersagliato dalla censura al punto da non venir rappresentato fino al 1896, un po' per l'impossibilità di inscenare l'omicidio di un sovrano, un po' per oggettive difficoltà pratiche dovute alla lunghezza, alla quantità dei personaggi e alla frequenza vertiginosa dei cambi di scena. Fu più fortunato il dramma precedente di Musset, *Andrea del Sarto* (1833), ripreso fra l'altro al Residenztheater di Monaco di Baviera nel 1904, quasi a cementare la preistoria del *Renaissancismus* con le sue ultime, estenuate rimanenze. Disponibili alla lettura e presto tradotte (in tedesco col titolo sintomatico di *Renaissance-Novellen*) erano state infine le *Chroniques italiennes* di Stendhal (1837–1838). L'Inghilterra aveva contribuito con *The Cenci* di Percy Bysshe Shelley (1819), ambientato negli ultimi anni del Cinquecento (la condanna di Beatrice Cenci è del 1599) e di nuovo incentrato su passioni estreme, odi mortali, vendette raffinate e covate in segreto, figure femminili belle e maledette. Anche Byron si era mostrato interessato al tema, come si vede da *Marino Faliero* (1820) e *I due Foscari* (1821), di nuovo due soggetti che il melodramma non si lasciò sfuggire.⁵ In Germania, poi, il legame col Rinascimento risaliva alle origini del Romanticismo e del *Künstlerroman*: già nel 1787 Wilhelm Heinse aveva scritto *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787), un romanzo che avrà echi ancora in *Die Gezeichneten* di Franz Schreker (1918), dove l'isola felice di Ardinghello si trasforma in un'isola in cui tutto è lecito: dall'abolizione del matrimonio e della proprietà in nome di un'utopica uguaglianza si passa al sovvertimento totale delle leggi e dei più elementari principi etici in nome del piacere. D'altra parte anche nel caso di *Ardinghello* si assiste a una ripresa novecentesca, visto che il romanzo viene ripubblicato nel 1902 e di lì a poco il filosofo Walther Brecht ne fornisce un ampio commento in un saggio dal titolo eloquente: *Heinse und der ästhetische Immoralismus*.

4. A sua volta da un'idea inutilizzata di George Sand.

5. Nel 1835 Donizetti musicò il libretto di Bidera-Ruffini su *Marin Faliero* (la fonte byroniana era mediata dall'arrangiamento francese di Delavigne), mentre Verdi musicò nel 1844 *I due Foscari* (libretto di Piave). Si noti come questi soggetti, in realtà, siano cronologicamente da situarsi nel Medioevo; tuttavia furono percepiti come protorinascimentali per la compresenza di fasto scenico e storie di sangue; un errore, se si vuole, che tuttavia ebbe concreti riflessi sulle messinscene, esattamente come capitò a *Monna Vanna* (1902) di Maurice Maeterlinck, che fu oggetto di ambientazioni rinascimentali: cfr. GERD UEKERMANN, *Renaissancismus und fin de siècle*, pp. 81–88 *passim*.

Zur Geschichte der italienischen Renaissance in Deutschland (Heinse e l'immoralismo estetico. Per una storia del rinascimento italiano in Germania, 1911).

D'altra parte il fatto che il Cinquecento avesse già infiltrato ampiamente le arti, specie la letteratura, andava ben oltre i confini dei lavori espressamente dedicati al periodo, con esplicita collocazione nell'Italia rinascimentale. Non c'era quasi 'romanzo di formazione' tedesco o francese, per quanto ambientato nella contemporaneità, che non includesse un apprendistato in terra italiana, con relative riflessioni sull'arte e sulla vita nel secolo d'oro del Rinascimento; e nella realtà concreta del primo Ottocento il viaggio in Italia era, più che una tappa obbligata, un approdo a lungo sospirato per qualunque persona colta, e senz'altro per pittori e musicisti; di conseguenza tutti facevano esperienza diretta di quella singolare, irripetibile miscela di sensualità e armonia data dalla compresenza della meridionalità accesa e sanguigna con l'arte classica del Rinascimento, di evidente derivazione pagana.⁶

La svolta negli studi sul Cinquecento italiano arrivò comunque con la pubblicazione del fondamentale lavoro di Jakob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860), che fondò una vera e propria visione del Rinascimento, incentrata sull'ammirazione per l'eccellenza della cultura, per il fiorire delle arti, per l'operato dei mecenati, per la moderna completezza dei grandi creatori che spaziano, come l'Alberti o Leonardo, fra arte e scienza, dominando diversi campi dello scibile. Se tuttavia la tirannide (su cui si apre il primo capitolo) era temperata dalla sua efficacia nell'ambito della promozione del sapere e della bellezza, meno attenuanti trovavano altri aspetti che pure Burckhardt aveva individuato e onestamente analizzato nell'ultimo capitolo, «Morale e religione», da cui emergeva la 'malvagità generale', così testualmente definita dall'autore: veleni, tradimenti, omicidi su commissione, banditismo, e nell'ambito sessuale sfrenatezza dei costumi e atrocità delle punizioni, di cui d'altra parte già la quinta giornata del *Decameron* aveva dato evidente dimostrazione, pur collocandosi ancora in epoca medievale.

Forse giocava in parte anche il mito nero dell'italiano violento, predatore e libertino, combinato con l'ammirazione per gli aspetti creativi

6. Sulla recezione romantica del Rinascimento come età bella e maledetta si vedano le pagine fondamentali di WALLACE FERGUSON, *Il Rinascimento nella critica storica*, in particolare ai capp. V e VI.

e istintivi del meridionale: comunque sia, Burckhardt commentava: «La fantasia, che domina gli Italiani più degli altri popoli, fu [...] in generale la causa che ogni passione trascorse presso di loro nel modo più violento e, secondo i casi, ricorse anche al delitto. [...] Ad ogni omicidio, prima ancora che se ne conoscano le cause, le simpatie di tutti involontariamente si volgono al colpevole»;⁷ e ancora: «Finalmente è pure una specialità tutta propria di questo paese, dove l'individualità raggiunge il culmine in tutti i modi, la comparsa di uomini, nei quali la scelleratezza è portata al colmo, e che commettono il delitto per il delitto...».⁸ Burckhardt era imbarazzato nel constatare la corruzione che pervadeva il Rinascimento in tutte le maglie della società, dal microcosmo della famiglia fino ai vertici della politica: uno dei grandi problemi che attraversano il suo testo è proprio l'interrogativo aperto su come tanta superiorità culturale avesse potuto convivere, e forse persino produrre, un simile sfacelo etico. Per questa schizofrenica dissociazione fra estetica ed etica Heinrich Mann avrebbe poi trovato l'efficace definizione di *hysterische Renaissance*, con cui fra l'altro portava allo scoperto il legame tra Rinascimento e psicanalisi che ai primi del Novecento segnò, come vedremo, l'ultimo ritorno di fiamma del *Renaissancismus*.⁹

IL RINASCIMENTO DELITTUOSO E LA *FIN DE SIÈCLE*

Naturalmente il binomio ossimorico di bellezza e perversione dominava la pittura e la letteratura di fine Ottocento ben oltre l'analisi critica del Rinascimento: basti pensare alle figure femminili di Baudelaire, alle pitture di Gustave Moreau, Franz von Stuck, Egon Schiele, Gustav Klimt. Ma la moda neorinascimentale aveva incentivato questa tendenza e un poco anche se ne era nutrita a sua volta: il pensiero di Burckhardt, infatti, era stato ammirato, raccolto e non poco stravolto da due altre figure chiave della cultura tardo ottocentesca, ossia Arthur Gobineau e Friedrich Nietzsche. Gobineau gode di una pessima fama per via delle sue teorie razziali, ma riuscì ad accantonarle temporaneamente nello scrivere *La*

7. JAKOB BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze 1984, p. 410.

8. JAKOB BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, p. 417.

9. «Ho scoperto un genere singolare, segretamente lo chiamo: il rinascimento isterico! Travesto e imbelletto moderne miserie e perversioni con tale superiore destrezza da farle sembrare il frutto di una pienezza d'umanità da età dell'oro», Heinrich Mann, *Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy*, vol. I, München, Langen, 1903, p. 137.

Renaissance, scènes historiques (1877) in cui, basandosi su un'attenta lettura del *Rinascimento* burckhardtiano, creò un serie di quadri teatrali che hanno per protagonisti Girolamo Savonarola, Cesare Borgia, Giulio II, Leone X e Michelangelo.¹⁰ Il lavoro di Gobineau si rivelò un'efficace 'volgarizzazione' del Burckhardt e per di più fornì implicitamente una serie di canovacci già pronti da cui attingere per comporre drammi pseudostorici di ambiente rinascimentale, che nacquero copiosi, come s'è detto, fino al primo Novecento.

Anche Nietzsche diffuse, in modo molto alterato, la visione storica del Rinascimento maturata da Burckhardt, suo collega all'università di Basilea; anzi, lui stesso ne fu profondamente colpito e influenzato. Nietzsche trovò nelle grandi figure amorali e spregiudicate del Rinascimento burckhardtiano una testimonianza storica del superuomo, e dal 1872 in poi ne trasse non pochi spunti da sviluppare, prima nella *Nascita della tragedia*, poi in *Verità e menzogna*, infine nell'*Anticristo*, che sostanzialmente era un Cesare Borgia: la corruzione del papato, altro grande tema del *Renaissancismus*, diventava per Nietzsche senza dubbio un'ulteriore ragione di avversione per il cristianesimo, ma al tempo stesso un motivo di rammarico: Cesare Borgia sul soglio papale sarebbe equivalso infatti alla fine precoce del cristianesimo.¹¹ Nietzsche travisò senza dubbio il pensiero di Burckhardt, ma al tempo stesso trovò nella lettura burckhardtiana del Rinascimento alcuni elementi che aiutarono la maturazione del suo pensiero, dandogli una parvenza pseudostorica che fece epoca e incise profondamente nella *vulgata* rinascimentale del tardo Ottocento: tant'è vero che Franz Baumgarten nel suo testo sul dramma contemporaneo del 1917 definisce Burckhardt 'lo storico' e Nietzsche 'il profeta' del Rinascimento.¹²

L'ULTIMA FIORITURA LETTERARIA TRA INFATUAZIONI E INSOFFERENZE

Ai primi del Novecento l'interesse per le vicende del Rinascimento sembrava esaurito in modo definitivo: dei vari Savonarola, Medici, Cenci, Borgia non si sentiva davvero più nostalgia. Abbiamo visto il disgusto di

10. Per un'analisi della *Renaissance* di Gobineau è tuttora prezioso ARNOLD H. ROWBOTHAM, *The Literary Works of Count de Gobineau*, Champion, Paris 1929.

11. Cfr. FRIEDRICH NIETZSCHE, *L'Anticristo*, in *Opere*, vol. VI, t. III, Adelphi, Milano 1970, p. 258.

12. Cfr. FRANZ BAUMGARTEN, *Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Renaissance-Empfinden und Stilkunst*, Beck, München 1917, p. 5.

Hofmannsthal, e sappiamo che anche Thomas Mann condivideva queste posizioni: il suo dramma *Fiorenza* (uscito nel 1905, ma in lavorazione fin dal 1898) era una critica aperta alla moda rinascimentale, svolta dall'interno di una cornice italiana e cinquecentesca; e nella novella omonima Tonio Kröger liquida esplicitamente l'argomento: «non fa per me quel Cesare Borgia, non gli dò neppure la minima importanza».¹³ Tuttavia, contro le attese, nuova linfa venne a dare un'ultima spinta vitale, che fu poi la più feconda in termini di qualità artistica. La torbida miscela di raffinatezza e perversione, che ovviamente trovava nutrimento nello sfondo rinascimentale, aveva finito per spostare definitivamente l'interesse dalle vicende pseudostoriche a uno studio di carattere più psicologico, o per meglio dire decisamente psicanalitico. Certe reazioni dei personaggi sono evidentemente il prodotto di un inconscio tormentato, il groviglio di contraddizioni, odi e amori inestricabili può essere decifrato solo in termini prossimi alla psicanalisi; e nel ritratto della *belle dame sans merci* che solitamente domina questo genere di soggetti non è improprio riconoscere una conseguenza delle teorie di Otto Weininger, o perlomeno un'espressione parallela. Può essere utile anche ricordare il passo in cui, nella pièce di Arthur Schnitzler *Der Schleier der Beatrice* il protagonista respinge la donna pur appassionatamente amata perché lei ha sognato un altro:

Doch Träume sind Begierden ohne Mut,
Sind freche Wünsche, die das Licht des Tags
Zurückjagt in die Winkel uns'rer Seele,
Daraus sie erst bei Nacht zu kriechen wagen;
Und solch ein Traum, mit ausgestreckten Armen,
Sehnsüchtig läßt er, durstig Dich zurück.¹⁴

Questi innesti psicologici, a cui il Rinascimento offre uno sfondo per se stesso eloquente ed esplicativo, sono la ragione dell'ultima fioritura dei *Renaissance-Dramen*, che offrono i loro estremi fuochi d'artificio proprio

13. THOMAS MANN, *Tonio Kröger*, Garzanti, Milano 1965, pp. 46–47. Per il rapporto di Mann con il Rinascimento, cfr. MARTIN RUEHL, *Death in Florence: Thomas Mann and the Ideologies of 'Renaissancism' an the Fin de siècle*, in *Germany at the Fin de siècle. Culture, Politics and Ideas*, ed. by SUZANNE MARCHAND e DAVID LINDENFELD, Louisiana State University Press, Baton Rouge 2004, pp. 186–223.

14. ARTHUR SCHNITZLER, *Der Schleier der Beatrice*, in *Das dramatische Werk*, Band 3, Fischer, Frankfurt am Main 1978, p. 68: «I sogni sono brame pavide, / sono desideri senza ritegno che la luce del giorno / ricaccia negli angoli della nostra anima, / da lì osano scivolar fuori solo di notte; / e un simile sogno, a braccia tese, / ti fa restare piena di sete e di nostalgia » (atto I).

sulle soglie del Novecento, con una rosa di lavori tra i più significativi nati in quest'ambito: Schnitzler, *Der Schleier der Beatrice* (1899)¹⁵ e *Die Frau mit dem Dolche* (1901); Hofmannsthal col frammento giovanile di *Ascanio e Gioconda* e gli atti unici *Gestern* e *Der Tod des Tizian*,¹⁶ a cui si aggiunse il più maturo *Die Frau im Fenster* (1898);¹⁷ Heinrich Mann, *Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy*, 1902; Thomas Mann con la novella *Gladius Dei* (1903) e il citato dramma *Fiorenza*; anche il versante francese non resta affatto insensibile: il tema della donna fatale è già stato spianato da Baudelaire, e per esempio Mæterlinck lo riprende in vari contesti, quello primitivista di *Pelléas et Mélisande* e quello rinascimentale di *Monna Vanna* (messo poi in musica da Henri Février, pur con scarso successo) che in realtà poi è solo pseudo rinascimentale, ma che molti registi traspongono decisamente nel Rinascimento per dar più vigore all'idea della raffinatezza crudele.¹⁸

IL TEATRO MUSICALE E GLI ANNI DELLA GRANDE GUERRA

Mancava ancora all'appello il teatro musicale, che sostanzialmente concluse la vicenda del *Renaissancismus* con quattro titoli che colpiscono innanzitutto per la loro contiguità: *Mona Lisa* (1915) di Max von Schillings, *Violanta* (1916) di Erich Korngold, *Eine florentinische Tragödie (Una tragedia fiorentina)*, 1917) di Alexander Zemlinsky, *Die Gezeichneten (I segnati)*, 1918) di Franz Schreker. Siamo dunque già negli anni della Prima guerra mondiale, finita la quale non ci sarà più spazio per estetismi e morbose autoflagellazioni, essendo la sofferenza autentica ormai drammaticamente presente nella realtà; ed è come se lo stato febbricitante degli anni bellici scatenasse per una sorta di omeopatia l'ultima resipiscenza di un capitolo che solo ora poteva dirsi esaurito. Per capire la disperata vitalità

15. Su quest'ultimo in particolare, cfr. WOLFGANG SABLER, *Der Schleier der Beatrice und der historische Drama*, «Germanica», 52 (2013), pp. 53–65.

16. *Der Tod des Tizian* fu poi rivisto per la morte di Arnold Böcklin, per cui l'edizione definitiva è in realtà del 1901.

17. Sul contributo di Hofmannsthal alla letteratura neorinascimentale si veda il saggio di ACHIM AURNHAMMER, "Zur Zeit der großen Maler". *Der Renaissancismus im Frühwerk Hugo von Hofmannsthal*, in AUGUST BUCK, *Il Rinascimento in Italia e Germania*, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 231–260.

18. Sotto questo profilo, e tenendo presente anche l'idea huizinghiana che il Rinascimento non sia che l'autunno del Medioevo, come *Renaissance-Dramen* vengono sentiti a volte drammi che rinascimentali non sono, come *Francesca da Rimini* o *Marin Faliero*.

di quest'ultima fiammata, sarà necessario ricordare come per la mitizzazione del Rinascimento fosse stato fondamentale, accanto a Burckhardt, anche Walter Pater, le cui pagine sulla *Gioconda*¹⁹ saranno determinanti nella ridefinizione del mito di Leonardo e anche cruciali per la stesura della *Mona Lisa* di Schillings. Di Pater (che aveva esercitato grande influenza anche su Hofmannsthal) si era promosso ad apostolo Wilde, non solo negli scritti critici, ma anche e soprattutto introiettandone alcuni elementi nei suoi drammi: in particolare *Una tragedia fiorentina* (1906) e *La duchessa di Padova* (1907). La fortuna di Wilde era stata enormemente accresciuta, in termini musicali, dal successo spettacolare della *Salome* di Richard Strauss (1905): così Zemlinsky ricavò ben due opere da testi di Wilde, rispettivamente *Der Zwerg* e *Eine florentinische Tragödie* (una *Literaturoper* come *Salome*), mentre nel 1908 Schreker aveva composto sullo stesso soggetto di *Der Zwerg* una pantomima che manteneva il titolo dell'originale wildiano, *Il compleanno dell'infanta*.

Proprio la Vienna di Schnitzler, di Hofmannsthal e della psicanalisi è la *koiné* dove in vario modo si formano Zemlinsky, Schreker e Korngold, autori di tre delle quattro opere su cui ora focalizzeremo l'attenzione. Zemlinsky ci era nato, vi si era formato e aveva cominciato la sua brillante carriera di *Musikdirektor* alla Volksoper, prima del trasferimento a Praga nel 1911; Schreker era arrivato nella capitale austriaca a dieci anni, nel 1888, e anche per lui Vienna aveva segnato l'epoca degli studi, le amicizie e tutta la prima parte della carriera, fino al 1920 quando fu chiamato a Berlino per dirigere la Hochschule für Musik; quanto a Korngold, ebreo come Zemlinsky e come Schreker, crebbe a Vienna a partire dai quattro anni di età (suo padre era stato ingaggiato dalla «Neue Freie Presse» per volontà di Eduard Hanslick come critico musicale) e fu allievo a sua volta di Zemlinsky. Non era né viennese né ebreo, invece, Schillings (il titolo nobiliare era stato acquisito per meriti artistici e conferito da Wilhelm II del Württemberg), che tuttavia tenne a battesimo al Teatro di Corte di Stoccarda (dov'era direttore musicale) *Eine florentinische Tragödie* di Zemlinsky, fra i tanti titoli contemporanei che ebbe il merito di portare in scena, più illustre di tutti la versione 1912 della straussiana *Ariadne auf Naxos*.

19. Cfr. WALTER PATER, *Studies in the History of the Renaissance*, MacMillan, London 1873 (a partire dalla seconda edizione col titolo *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, 1877).

Una singolare concomitanza di intenti porta questi quattro musicisti — Schillings, Korngold, Zemlinsky e Schreker — a comporre una a ridosso dell'altra altrettante opere a sfondo rinascimentale. Una quinta vi sarebbe ancora, ed è *Palestrina* (1917) di Pfitzner, ma in questo caso l'assunto è troppo diverso per poter azzardare un accostamento che vada oltre la coincidenza temporale: il Rinascimento delineato da Pfitzner è quello della «purezza della musica»²⁰ e Palestrina ne è l'apostolo: è vero che intorno a lui un papato corrotto e una civiltà in sfacelo promuovono invece un'arte inutilmente complicata, ma la figura centrale dell'opera è comunque in antitesi rispetto ai peccatori morbosi e impenitenti del 'Rinascimento isterico' e delle opere dei quattro colleghi.

La prima cosa che colpisce nelle quattro *Renaissance-Opern* che ci interessano è la loro contemporaneità agli anni bellici: mentre l'impero asburgico crolla, trascinando il secondo Reich nella sua rovina, i suoi artisti si dedicano a triangoli amorosi, sadomasochismi, preziosità edonistiche, turbamenti dei sensi. Naturalmente in questa fase il Rinascimento è ormai soprattutto lo specchio in cui l'Austria sull'orlo dell'abisso vede se stessa: la splendida civiltà parlata al suo interno, l'apogeo culturale che porta su di sé le tracce della morte non sono che metafore della *finis Austriae*. In questo senso queste quattro opere che elevano un ultimo epicedio alla civiltà che le ha prodotte, e con disperata lucidità ne riconoscono il fascino e insieme lo sfacelo, sono sorelle dei romanzi di Joseph Roth e, prima ancora, delle novelle di Schnitzler.

Di fatto, comunque, l'epoca indicata è quella rinascimentale, e il riferimento è tanto più significativo proprio per le implicazioni ermeneutiche che porta con sé: senza pretese storiche, beninteso (neanche Nietzsche e Gobineau avevano serie pretese storiche, d'altra parte), ma fissando per l'ultima volta il mito del 'Rinascimento isterico' e riscattandolo dagli inutili turgori della fluviale produzione che aveva disgustato Hofmannsthal per rinnovarlo almeno parzialmente con l'innesto di elementi psicanalitici, estetizzanti e metaforici: il che non ne mitigò gli eccessi, ma ne fece quanto meno un riflesso più autentico del presente. Scrivendo *Die Welt von gestern* (1942, stampa postuma 1944) lo stesso Stefan Zweig istituiva un parallelo, così spontaneo ed evidentemente condiviso da essere

20. Alla «purezza della musica» era intitolato un pamphlet a suo tempo celeberrimo e pluristampato del giurista e musicologo dilettante Justus Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst* (1825), che difendeva l'ideale della semplicità e il primato della musica vocale sacra sulla musica strumentale e su quella profana.

menzionato *en passant*, come qualcosa di risaputo, tra la Vienna del primo Novecento e la civiltà del Rinascimento: «Come Firenze e Roma nel Rinascimento, nella perenne gara di fronte alla cittadinanza, attrassero e condussero a grandezza i pittori, perché ciascuno di essi sentiva di dover superarsi senza posa, così anche i musicisti e gli attori viennesi si rendevano conto della loro importanza per la città»;²¹ e addirittura «il Burgtheater [...] era per i viennesi e per gli austriaci [...] il *Cortegiano* del buon gusto».²²

TEMI RICORRENTI E CITAZIONI TRASVERSALI

Pur nella loro diversità, queste quattro opere teatrali hanno alcuni elementi comuni, che sarà utile enucleare. Preliminarmente si può notare (sempre in armonia con l'indirizzo della prosa) una propensione per l'atto unico (con l'eccezione dei *Gezeichneten*, che invece è un lavoro di più ampio respiro), che condensa l'azione in uno spazio più breve e permette di ridurre i personaggi a tre, nei fatti (*Eine florentinische Tragödie*) o nella sostanza (*Mona Lisa*, *Violanta*). In questo si fa sentire non tanto una reazione antiwagneriana, impensabile per tutti e quattro i nostri musicisti, quanto una suggestione straussiana, incentivata dalle naturali tendenze del teatro di prosa di quegli anni e dall'aspirazione degli operisti a seguire la strada della *Literaturoper*, componendo dunque direttamente su testi drammatici d'autore: cosa che rendeva poco praticabili i drammi lunghi, che la musica avrebbe dilatato ancor di più.

Presente in tutte, anzi centrale, è invece il triangolo amoroso: di per sé un elemento classico del teatro operistico, qui tuttavia rinnovato in termini di moderna osservazione psicologica e portato a picchi estremi di inconscia contraddittorietà e di crudeltà più o meno esplicita. Quando Leonora, rivolgendosi al Conte di Luna, gli diceva: «Ti bevi il sangue mio... / Calpesta il mio cadavere... / ma salva il trovator!» non era per nulla sedotta dalla prospettiva; né l'ipotesi che il Conte di Luna sfogasse il suo odio sul trovatore 'centuplicandogli le pene' poteva spostare il suo interesse dall'amato Manrico sul feroce rivale. Non così nella *Florentinische Tragödie* di Wilde-Zemlinsky, dove la protagonista, Bianca, spera che l'amante Guido sopprima il marito, ma quando in un duello all'ultimo sangue quest'ultimo (un rude mercante) ha la meglio sul raffinato rampollo

21. STEFAN ZWEIG, *Il mondo di ieri*, Mondadori, Milano 1994, p. 22.

22. STEFAN ZWEIG, *Il mondo di ieri*, p. 19.

della nobiltà fiorentina e lo strozza a mani nude, ecco Bianca sentire una insospettata propensione per l'omicida: e il sipario calerà mentre i due si abbracciano, rinati a nuova passione, davanti al cadavere ancor caldo. Così nei *Gezeichneten* di Schreker, dove la pittrice Carlotta seduce il bruttissimo Alviano per ottenere da lui quell'intensità di sguardo che le serve per il suo dipinto; e poi, raggiunto il suo scopo in materia artistica, si dà a Vitellozzo Tamare, bello e senza scrupoli, pur sapendo che un rapporto carnale sarebbe fatale alla propria cardiopatia. Anche *Violanta* racconta una vicenda psicologicamente complicata: al termine della quale la Violanta del titolo si fa uccidere dal marito, interponendosi in modo repentino fra il suo pugnale e il bellissimo Alfonso, pur di risparmiare l'uomo che ama; e prima di morire avrà cura di rivelare al marito, che la adora come un cane fedele, di aver sempre amato l'altro. Fra l'altro, soggetti di questo genere rievocavano episodi di cronaca della vita viennese, uno in particolare che doveva essere ben familiare a Zemlinsky: sua sorella Mathilde, la moglie di Arnold Schönberg, era stata corteggiata da un giovane pittore, Richard Gerstl, considerato una delle massime promesse della Vienna del primo Novecento e all'epoca ventitreenne. Schönberg, che aveva deciso di prendere lezioni di pittura, cominciò nel 1907 a frequentare assiduamente Gerstl, e volle che Mathilde condividesse la sua nuova passione. Più che alla pittura, però, Richard e Mathilde si appassionarono l'uno all'altra, finché Arnold, messo in sospetto, li sorprese in flagrante. Messa di fronte al faticoso bivio 'me o lui', Mathilde non se la sentì di lasciare i due bambini piccoli, e Richard — che aveva minacciato fin da subito di uccidersi in caso di abbandono — mise in atto la sua vendetta e si uccise: così anche in questo caso il matrimonio, prima in crisi, si era ricomposto per così dire sul cadavere dell'amante.

Secondo motivo comune: la presenza di un artista fra i personaggi. Questo è un tema quasi d'obbligo nei soggetti rinascimentali, non solo operistici: in *Der Schleier der Beatrice*, il protagonista Filippo è un poeta di eccezionale talento, tanto che i suoi versi «si mettono in musica da soli»²³ (I, 1) a detta dello stesso compositore che, quando si leva il sipario, sta terminandone l'intonazione; Hofmannsthal porta in scena addirittura Tiziano (*Der Tod des Tiziano*). Venendo alle nostre opere, in *Mona Lisa* è presente un musicista, il tenore Arrigo Oldofredi, a cui più volte sarà richiesto di cantare; nella *Florentinische Tragödie* l'amante Guido Bardi è

23. ARTHUR SCHNITZLER, *Der Schleier der Beatrice*, p. 47.

un buon musicista e anche a lui il padron di casa farà intonare una canzone. Nessuna dote canora possiede invece Alfonso in *Violanta* («canto come una cornacchia»), ma nondimeno si proverà ad accennare il Lied con cui lei lo ha attirato a sé; e comunque *dramatis personæ* include anche in questo caso un artista, questa volta il pittore Giovanni Bracca. Pittrice sarà infine anche, come accennato, Carlotta nei *Gezeichneten* di Schreker.

Terzo motivo comune: la sovrapposizione della festa alla tragedia, altro ingrediente che travalica le opere prese in considerazione e si riscontra anche nel teatro di prosa: citiamo almeno *Der Schleier der Beatrice*, in cui Bologna sta per essere assediata e probabilmente espugnata da Cesare Borgia e in quest'ultima notte di libertà e di vita i suoi abitanti festeggiano le nozze del duca Bentivoglio. Mentre l'atto I di *Mona Lisa* coincide con il martedì grasso, *Violanta* si svolge durante la festa del Redentore, in un'allegria carnevalesca e sfrenata; quanto a *Die Gezeichneten*, è ambientato in parte su un'isola immaginaria collocata davanti a Genova, una specie di "isola che non c'è", dove le orgie sono passatempo quotidiano. D'altra parte questa frizione tra festa e orrore, che in fondo è la sostanza della danza macabra, aveva un precedente illustre in un racconto di Edgar Allan Poe, *La maschera della Morte Rossa*, in cui non è fuor di luogo immaginare un'ambientazione rinascimentale: perché è vero che le finestre sono ogivali alla maniera gotica, ma è vero anche che la magnificenza della festa suggerisce un riferimento a *Hernani*, e con questo al pieno Rinascimento. Anche in questo caso, l'elemento della musica di sfondo è frequente nelle *pièces* contemporanee, non necessariamente solo neorinascimentali: vale la pena ricordare che in *Der Schleier der Beatrice* l'atto I è quasi interamente accompagnato da un'orchestrina, che riappare, pur più brevemente e sullo sfondo, nel IV.

Teatralissimo è poi l'intersecarsi di un primo piano tutto centrato sugli abissi e le contraddizioni irrisolte della psiche umana con uno sfondo cittadino, animato, tangibile, che sopra quel primo piano proietta le sue canzoni e i suoi richiami. Solo *Eine florentinische Tragödie* si mantiene tutta serrata nella dimensione privata, nell'angustia claustrofobica di un'unica stanza dove tutto si consuma, amore e morte, passione e delitto, duello verbale e lotta fisica. *Mona Lisa* è di continuo interrotta da canzoni diafane, accompagnate da archi che imitano chitarre e mandolini; e la volontà di reinventare una pseudo-canzone rinascimentale si fa esplicita quando Arrigo intona una parafrasi tedesca di «*Quant'è bella giovinezza*» di Lorenzo il Magnifico; mentre i canti dei frati di Savonarola e

delle monache penitenti (che irrompono questa volta dall'esterno come un memento mori sull'orgia che si consuma all'interno) riscrivono a loro modo l'innodica antica, usando la monodia per i frati, la polifonia per le monache.²⁴ *Violanta* è punteggiata dai richiami notturni dei gondolieri e Alfonso canta da fuori scena una melodia che non stonerebbe in *Cavalleria rusticana*. Nei *Gezeichneten*, infine, i canti che si sentono in lontananza hanno un irresistibile potere seduttivo e ricreano nelle loro volute melodiche tutta l'eleganza e la tortuosità serpentina dello Jugendstil. In ogni caso, gli inserti di melodie per così dire intradiegetiche, quelle cioè che appartengono alla sostanza narrativa, sono per questi compositori un'occasione per far riposare l'orecchio dell'ascoltatore: seduttive o triviali, raffinate o popolari, queste melodie evocano una musica del passato e sospendono di conseguenza quegli attriti armonici e tonali che la drammaticità delle situazioni sollecita invece nel corso dell'opera: così una scrittura sinceramente avanzata trova risalto e compensazione in misurate citazioni del passato, circoscritte nei limiti della funzionalità, ma sufficienti a creare contrasto interno e a conquistare l'ascoltatore medio. Almeno in questo caso non si può evitare un riferimento a *Palestrina*, dove proprio la musica antica è argomento dell'azione e nelle scene culminanti si assiste in diretta all'abbozzo della *Missa Papæ Marcelli*: pur nella completa diversità del contesto, l'uso della musica del passato come puntello a un tessuto sonoro in crisi è piuttosto evidente.

TRA AVANGUARDIA E NOSTALGIA DI BELLEZZA

Le opere hanno poi la possibilità di dare evidenza sonora all'idea cardine della *hysterische Renaissance*: l'idea, cioè, di una raffinatezza spinta all'estremo e mescolata a pulsioni di morte; gioielli, forzieri, pietre preziose fanno da sfondo a storie di sangue; e di nuovo si crea una sinfonia di toni contrastanti, preziosità Jugendstil accanto a esasperazioni di marca espressionistica: insomma, un innesto analogo a quello dei quadri di Klimt, dove smalti e dorature dissimulano il tormento delle figure, o di Moreau, che fa scintillare di colori e di monili scene di feroce sensualità. *Die Gezeichneten* è tutto imperniato su questo doppio binario, dove il delitto diventa opera d'arte e godimento supremo: mentre in primo piano

24. Anche la *Parisina* (1913) di Pietro Mascagni mescola in modo analogo linguaggio contemporaneo e riscrittura dell'antico, proprio con il ricorso ai canti sacri e alle litanie.

le coppie passeggiano nello splendore dei giardini, dallo sfondo arrivano le grida d'agonia della vittima, che lacerano un tessuto freddo ed elegante. *Eine florentinische Tragödie* contiene una scena che si può leggere in parallelo alla splendida tirade di Erode, quando nella *Salome* di Strauss (il soggetto in tutti e due i casi è di Wilde, ricordiamolo) enumera le meraviglie dei suoi forzieri, illuminando in un gioco di iridescenze tutta la partitura. Quanto a *Mona Lisa*, le perle al collo della protagonista sono un oggetto-feticcio della vicenda e la descrizione dei tesori di Francesco del Giocondo sollecita l'impiego di celesta, violini all'acuto, trilli, oltre a un melodizzare avvolgente e sinuoso come le linee di un disegno Jugendstil.

È vero, infatti, come scrive Carl Dahlhaus, che il termine Jugendstil, così indicativo «di un inizio e di un rinnovamento»,²⁵ «non si presta a definire nel suo insieme quanto è nuovo nella musica intorno al 1900»;²⁶ è altrettanto vero, tuttavia, che non si saprebbe definire in altro modo il preziosismo timbrico che a tratti affiora in questi lavori, comportando una marcata presenza di arpa, celesta, *Glockenspiel*, suoni armonici e altri effetti di screziatura. Queste componenti convivono d'altra parte con linee convulse, corpi tormentati, esasperazioni di gesti e lineamenti, proprio come queste partiture affiancano all'eleganza di alcune trovate timbriche la violenza dirompente di altri passi e la crudezza quasi in-cantabile delle esplosioni vocali. Un binomio di Jugendstil ed espressionismo, quindi: nella Vienna del primo Novecento i legami fra le due tendenze erano stretti, come la comune vienneseità rendeva inevitabile, e non meno stretti erano i rapporti fra musica e pittura. A questo proposito ricordiamo almeno, come dato obiettivo, che una fortunata pantomima di Schreker, *Der Geburtstag der Infantin* (lo stesso soggetto da cui Zemlinsky ricavò l'atto unico *Der Zwerg* e che deriva da una *pièce* di Wilde) venne allestita e danzata nel teatro di Elsa e Grete Wiesenthal nel 1908, in concomitanza con l'inaugurazione della mostra del gruppo secessionista capeggiato da Klimt.²⁷

Prima di concludere, un'ultima osservazione su *Mona Lisa* di Schillings: che deve la sua nascita al mito leonardesco risvegliato da Pater e Bernard Berenson, imprimendo al *Renaissancismus* il suo ultimo slancio,

25. CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990, p. 354.

26. CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, p. 352.

27. HERMANN DANUSER, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber 1984, p. 86.

a cui il furto della *Gioconda* avvenuto nel 1912 diede ulteriore alimento.²⁸ *Mona Lisa* racconta una storia avvincente come un giallo, ma al tempo stesso rappresenta un vero teatro della crudeltà: e al tempo stesso utilizza una drammaturgia insolita ed efficacissima: una coppia va a visitare la casa del Giocondo a Firenze e il monaco che fa loro da guida comincia a raccontare la storia di Monna Lisa: si fa buio e quando tornano ad accendersi le luci sul palcoscenico ci ritroviamo proiettati dentro il racconto, in cui la coppia e il narratore si trovano reincarnati; l'atto vero e proprio si trova così incorniciato fra un prologo e un epilogo, quest'ultimo usato coraggiosamente come anticlimax dopo la conclusione della tragicissima vicenda. Un meccanismo analogo si ritrova proprio in una delle *pièces* neorinascimentali a cui abbiamo fatto cenno, *Die Frau mit dem Dolche* di Schnitzler: anche lì un quadro sta al centro della vicenda, il quadro che rappresenta appunto la 'donna col pugnale' del titolo, e di cui vedremo il soggetto compiersi sotto i nostri occhi. Un'altra coincidenza si ha con *Die Frau am Fenster* di Hofmannsthal, dove la moglie, sorpresa da un marito il cui fisico atticiato è l'evidente contrario dell'uomo ideale, gli tiene arditamente testa rivelandogli il proprio amore per un altro uomo: sconterà il suo coraggio morendo strangolata da lui nella scala di corda con cui stava per fuggire.

Dentro un *décor* classico, con la sua impronta grecizzante e dunque pagana, covano quindi passioni rovinose, odi ancestrali, vendette spietate; a fianco della brutalità più cruda del naturalismo, il *Renaissancismus* tenta l'innesto di uno psicologismo tormentoso ed esasperato sopra la divina armonia dell'Italia rinascimentale: al teatro d'opera questo innesto fa doppiamente buon gioco, offrendo appigli per scenografie attrattive e per accorte mescolanze di modernità avanzata e rifacimento dell'antico; col che si tende già la mano anche al neoprimitivismo. Che *Mona Lisa*, *Violanta*, *Eine florentinische Tragödie* e *Die Gezeichneten* vedano la luce proprio negli anni della Prima guerra mondiale sembra particolarmente significativo: quattro canti d'addio per un'armonia forse mai davvero esistita, per un mondo che scompare, già deformato dai fantasmi del presente.

28. Sul mito della *Gioconda* si rimanda al prezioso saggio di DONALD SASSOON, *La Gioconda. L'avventurosa storia del quadro più famoso del mondo*, Carocci, Roma 2001.

RÉSUMÉS / RIASSUNTI

GABRIELLA ASARO

Le “Roland furieux” des Guerres d’Italie à la Seconde Guerre mondiale :

“La follia di Orlando” de Goffredo Petrassi

Les trois versions du *Roland furieux* de l’Arioste furent écrites et publiées pendant les Guerres d’Italie (1494–1559) entre la France et l’Espagne. Au cours d’un conflit qui fut beaucoup plus court mais qui s’étendit bien au-delà de l’Europe, le compositeur Goffredo Petrassi écrivit un ballet en trois tableaux avec récitatif pour baryton, intitulé *La follia di Orlando* (1942–1943) et mis en scène à la Scala de Milan dans la chorégraphie d’Aurel Milloss, peu de temps après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Cette étude se propose d’analyser cette œuvre quelque peu oubliée où, par l’intermédiaire de la musique, la danse rejoint la poésie, puisque Petrassi s’inspire directement du célèbre épisode de la folie de Roland raconté dans le chant XXIII du poème de l’Arioste, en utilisant les vers originaux pour le livret de son ballet.

L’“Orlando furioso” dalle Guerre d’Italia alla Seconda guerra mondiale:

“La follia di Orlando” di Goffredo Petrassi

Le tre versioni dell’*Orlando furioso* dell’Ariosto furono scritte e pubblicate durante le Guerre d’Italia (1494–1559) tra la Francia e la Spagna. Durante un altro conflitto molto più breve, ma estesosi ben oltre l’Europa, il compositore Goffredo Petrassi scrisse un balletto in tre quadri con recitativo per baritono, intitolato *La follia di Orlando* (1942–1943) e messo in scena alla Scala di Milano con la coreografia di Aurel Milloss, poco dopo la fine della Seconda guerra mondiale. Lo studio analizza quest’opera dimenticata, in cui, tramite la musica, la danza raggiunge la poesia, poiché Petrassi si ispira direttamente al celebre episodio della pazzia di Orlando raccontato nel canto XXIII del poema ariostesco, riutilizzando i versi originali per il libretto del balletto.

CRISTINA BARBATO

Rossini merveilleux malgré lui. Autour des ‘extravagances’ et des ‘diableries’ d’“Armida”

Opéra très innovant, l’*Armida* de Giochino Rossini et Giovanni Schmidt est le résultat d’une sorte de compromis, afin de répondre aux aspirations au faste et au merveilleux souhaitées par l’impresario Domenico Barbaja, désireux de faire briller son corps de ballet et de valoriser toutes les potentialités techniques et spectaculaires du Teatro di San Carlo : assez fidèle au poème du Tasse, le livret reprend en partie l’œuvre de Philippe

Quinault pour Jean-Baptiste Lully, alors que le compositeur essaie de concilier ces attentes et son propre idéal expressif. Après une étude de la dramaturgie d'*Armida*, cet article s'arrête sur deux de ses rares transpositions scéniques contemporaines : celle de Luca Ronconi de 1993 pour le Rossini Opera Festival de Pesaro et celle de Mary Zimmerman, produite au Metropolitan Opera de New York en 2010.

Rossini meraviglioso suo malgrado. Sulle 'stravaganze' e 'diavolerie' dell' "Armida"

Opera assai innovatrice, l'*Armida* di Giocchino Rossini e Giovanni Schmidt risulta da una sorta di compromesso volto a rispondere alle aspirazioni di fasto e di meraviglioso auspiccate dall'impresario Domenico Barbaja, desideroso di far brillare il corpo di ballo e di valorizzare le potenzialità tecniche e spettacolari del Teatro di San Carlo: abbastanza fedele al poema tassiano, il libretto riprende in parte l'opera di Philippe Quinault per Jean-Baptiste Lully, mentre il compositore tenta di conciliare quelle aspettative con il proprio ideale espressivo. Dopo uno studio della dramaturgia di *Armida*, l'articolo si sofferma su due delle sue rare trasposizioni sceniche contemporanee: quella di Luca Ronconi del 1993 per il Rossini Opera Festival di Pesaro e quella di Mary Zimmerman, prodotta dal Metropolitan Opera di New York nel 2010.

MARCO BEGHELLI

La dernière Armide : le regard rétrospectif de Schmidt et de Rossini

Si dans les annales du théâtre l'*Armida* di Giocchino Rossini n'est pas le dernier opéra créé autour du personnage tassien si cher à la scène musicale du XVIII^e siècle, c'est sûrement le titre le plus récent sur lequel se focalise l'attention des historiens de la musique, point d'arrivée d'une longue tradition qui s'est développée entre la France et l'Italie. Bien que le livret de Giovanni Schmidt soit caractéristique du XIX^e siècle, le texte laisse transparaître la connaissance de la tradition littéraire d'où il vient, tandis que la musique de Rossini se sent obligée d'adopter des stratégies inhabituelles pour l'opéra italien de l'époque, à commencer par l'ajout d'un bal se nouant au chant. Malgré le succès limité de l'opéra, à cause de son côté expérimental, le duo entre Armida et Rinaldo est resté longtemps une des pages préférées des contemporains, sans cesse reprise dans des oeuvres différentes, sans l'accord de l'auteur.

L'ultima Armida: lo sguardo retrospettivo di Schmidt e Rossini

Se negli annali del teatro l'*Armida* di Giocchino Rossini non è l'ultima opera che prende a soggetto il personaggio tassiano tanto caro al melodramma settecentesco, è di certo il titolo più recente su cui si sofferma l'attenzione degli storici della musica, punto d'arrivo di una lunga tradizione sviluppatasi tra Francia e Italia. Pur con le peculiarità ottocentesche messe in campo dal libretto di Giovanni Schmidt, il testo fa mostra di conoscere la tradizione letteraria in cui viene ad inserirsi, mentre la musica di Rossini si sente in obbligo di adottare strategie inconsuete per l'opera italiana dell'epoca, a cominciare dall'adozione del ballo intrecciato sulle note del canto. E a dispetto di un limitato successo

dovuto a tanto sperimentalismo, il grande duetto d'amore fra Armida e Rinaldo rimase a lungo una pagina favorita dai contemporanei, ripetutamente inserita in opere differenti senza il concorso dell'autore.

NICOLE BOTTI

«*Mi restano le lagrime*». *Alcina, femme de mélodrame*

Se penchant sur les raisons de la fortune théâtrale du personnage ariostesque et de l'épisode de l'île d'Alcina, cette étude met en relief les traits qui ont permis la création d'une nouvelle Alcina sur la scène musicale. Elle aborde plus particulièrement trois livrets : *L'isola di Alcina* (1636) de Fulvio Testi, mis en musique par Francesco Sacrati, *L'isola di Alcina* (1728) d'Alessandro Fanzaglia pour Riccardo Broschi, et source de l'*Alcina* (1736) de Hændel, et *L'isola di Alcina* (1772) de Giovanni Bertati pour la musique de Giuseppe Gazzaniga. Ces trois opéras mettent en scène la même trame dans des contextes et à des moments différents de l'histoire de la musique, et nous montrent l'évolution du personnage jusqu'à son renversement parodique dans le dernier *dramma giocoso*. L'épisode est autonome, dans son dialogue renouvelé avec le poème ariostesque, les échos tassiens et l'évolution de l'opéra.

«*Mi restano le lagrime*». *Alcina, donna da melodramma*

Soffermandosi sulle ragioni della fortuna teatrale del personaggio ariostesco e dell'episodio dell'isola di Alcina, questo studio pone in rilievo i tratti che hanno consentito la creazione di una nuova Alcina, costruita per la scena musicale. In particolare, approfondisce tre libretti: *L'isola di Alcina* (1636) di Fulvio Testi, musicata da Francesco Sacrati, *L'isola di Alcina* (1728) di Alessandro Fanzaglia per Riccardo Broschi, e fonte dell'*Alcina* (1736) di Georg Friedrich Hændel, e *L'isola di Alcina* (1772) di Giovanni Bertati per la musica di Giuseppe Gazzaniga. I tre melodrammi inscenano la stessa trama in contesti e momenti diversi della storia del dramma per musica, mostrandoci l'evoluzione del personaggio fino al suo rovesciamento parodico nell'ultimo *dramma giocoso*. L'episodio è un filone autonomo, in un dialogo intrecciato con il poema ariostesco, gli echi tassiani e l'evoluzione del melodramma.

FRANCESCO CENTO

“*Don Chisciotte*” de Paisiello, ou bien qui est plus fou qu’“*Orlando furioso*” ?

Consacrée principalement aux implications ariostesques dans le *Don Chisciotte* (1769) de Giovanni Paisiello et de Giambattista Lorenzi, cette étude situe d'abord cette œuvre dans le contexte de la vie des théâtres napolitains ; il se penche ensuite sur d'autres opéras ayant adapté le *Don Quichotte* de Miguel de Cervantes (Lully, Vivaldi, Hændel, Haydn), notamment sur son modèle immédiat, le *Don Chisciotte in corte della duchessa* d'Apostolo Zeno et Pietro Pariati pour la musique de Francesco Conti ; et se projette

enfin vers d'autres traitements opératiques de la folie, aussi bien chez Paisiello que dans les générations suivantes, en particulier chez les Romantiques.

“Don Chisciotte” di Paisiello, ovvero chi è più pazzo d’“Orlando furioso”?

Dedicato essenzialmente alle implicazioni ariostesche nel *Don Chisciotte* (1769) di Giovanni Paisiello e Giambattista Lorenzi, lo studio situa innanzitutto l'opera nel contesto della vita teatrale napoletana; considera poi altri adattamenti operistici del *Don Quichotte* di Miguel de Cervantes (Lully, Vivaldi, Hændel, Haydn), tra cui il modello più prossimo, il *Don Chisciotte in corte della duchessa* di Apostolo Zeno e Pietro Pariati per la musica di Francesco Conti; e si proietta in ultimo verso altri trattamenti lirici della pazzia, sia in Paisiello sia nelle generazioni successive, in particolare nei Romantici.

JÉRÔME CHATY

“Armida e Rinaldo” de Domenico Gavi : une polémique à propos d’une Armide de trop

En 1814, Domenico Gavi, fait publier à Venise *Armida e Rinaldo*, un livret par lequel il prétend tourner la page, renouveler le drame en musique, redonner à la poésie sa supériorité sur la musique. Dans son avertissement au lecteur, il se montre particulièrement méprisant envers Zeno et Métastase, et encore plus agressif à l'égard des librettistes contemporains. Pourtant son *Armida* ne suscitera pas l'intérêt des compositeurs. En revanche, à l'automne 1814, ce drame produit une réaction chez le librettiste Giuseppe Foppa désormais à la fin de sa carrière. À travers un petit pamphlet de quatorze pages, Foppa remet Gavi à sa place, en reprenant point par point ce qu'il considère comme autant d'incongruités, de maladresses et d'erreurs. Mais cette *cicalata* est aussi publiée l'année où Foppa écrit moins de livrets et cela lui permet de rester présent dans la vie intellectuelle vénitienne.

“Armida e Rinaldo” di Domenico Gavi: una polemica riguardo un’Armida di troppo

Nel 1814, Domenico Gavi dà alle stampe a Venezia *Armida e Rinaldo*, un libretto con cui pretende dare una svolta, rinnovare il dramma in musica, restituire alla poesia la propria superiorità sulla musica. Nell'avvertimento al lettore, si mostra particolarmente sprezzante con Zeno e Metastasio, e ancora più aggressivo con i librettisti contemporanei. Eppure la sua *Armida* non susciterà mai l'interesse dei compositori. Invece, nell'autunno del 1814, il dramma genera la reazione del librettista Giuseppe Foppa ormai a fine carriera. Con un libello di quattordici pagine, Foppa redarguisce Gavi, riprendendo punto per punto quel che considera come incongruo, goffo, erroneo. Ma la 'cicalata' vien pubblicata pure nell'anno in cui Foppa scrive meno libretti e questo gli permette di rimanere presente nella vita intellettuale veneziana.

EMANUELE D'ANGELO

“Pier Luigi Farnese” d’Arrigo Boito, un drame machiavellien

Écrit entre 1875 et 1877 mais publié seulement en 1891, *Pier Luigi Farnese* est le deuxième des trois drames Renaissance qui ont été mis en musique par Boito, postérieur à *Mefistofele* et antérieur à *Otello*. La violente déféstration qui clôt la parabole du duc de Plaisance est portraiturée dans un cadre historiquement impeccable, caractérisé par le souci du détail, telles ces nombreuses ressources hautes en couleur, proposées par les contemporains des événements de Plaisance : la riche actualité du début du XVI^e siècle se manifeste, d’une touche toujours heureuse, dans les allusions brillantes à la mode toute récente des *pasquinate*, à Michel-Ange, à l’Arétin, à Vespucci, à la découverte du Nouveau Monde, aux œuvres du théâtre de l’époque etc. Une fresque aux teintes vives mais sinistres, une histoire sombre et violente, oppressante, image d’une Renaissance noire, décadente, apothéose de la fiction.

Il “Pier Luigi Farnese” di Arrigo Boito, dramma machiavelliano

Scritto tra il 1875 e il 1877 ma pubblicato solo nel 1891, il *Pier Luigi Farnese* è il secondo dei tre drammi per musica boitiani ambientati nel Rinascimento, successivo al *Mefistofele* e anteriore all’*Otello*. Il cruento precipizio che chiude la parabola del duca di Piacenza è ritratto in un ampio quadro storicamente impeccabile, caratterizzato da un’attenzione al dettaglio cui non sfuggono le tante risorse coloristiche offerte dalla ricca contemporaneità del fatto piacentino: l’attualità del primo Cinquecento si manifesta, con tocco sempre felice, nei brillanti richiami alla recente moda delle *pasquinate*, a Michelangelo, all’Aretino, a Vespucci, alla scoperta del Nuovo Mondo, alle opere teatrali di quel secolo ecc., un affresco dalle tinte smaglianti ma sinistre, una storia cupa e violenta, opprimente, immagine di un Rinascimento nero, decadente, apoteosi della finzione.

MARIO DOMENICHELLI

“Il Re Pastore”. Les masques de la cour

Il Re Pastore de Pietro Metastasio a servi la musique de bien des compositeurs dont Wolfgang Amadeus Mozart. Il se situe dans l’histoire de la pastorale, un genre qui, depuis *Diana* de Jorge de Montemayor, l’*Arcadia* de Philip Sidney et *L’Astrée* d’Honoré d’Urfé, se montre ce qu’il est, c’est-à-dire la représentation de la vie aristocratique (la cour, la vie politique, les salons) en tant que vie simple, vie de campagne, avec des rois, des reines, des princes et des princesses qui se déguisent en bergers. Le livret de Métastase est un bon exemple du passage des premières pastorales des XV^e–XVI^e siècles (le Politien, Sannazaro, Giraldis Cinzio et jusqu’au Tasse) aux pastorales qui, à partir de la fin du XVI^e, montrent clairement leur nature de déguisement et d’occasion festive de la vie aristocratique.

“Il Re Pastore”. Le maschere della corte

Il Re Pastore di Pietro Metastasio è stato musicato da numerosi compositori, tra cui Wolfgang Amadeus Mozart. Partecipa della storia della pastorale, un genere che, dalla *Diana* di Jorge de Montemayor, l'*Arcadia* di Philip Sidney et *L'Astrée* di Honoré d'Urfé, si rivela per quello che è, cioè la rappresentazione della vita aristocratica (la corte, la vita politica, i saloni) come vita semplice, vita in campagna, con re, regine, principi e principesse che si travestono da pastori. Il libretto di Metastasio è un bell'esempio del passaggio dalle prime pastorali di Quattro-Cinquecento (Poliziano, Sannazaro, Giraldi Cinzio e fino al Tasso) alle pastorali che, dalla fine del XVI secolo, mostrano chiaramente la propria natura di travestimento e di occasione festiva della vita aristocratica.

FANNY EOZAN

*Les folies de Roland entre 'opera buffa' et 'dramma eroicomico',
réécritures de Carlo Francesco Badini et Nunziato Porta*

L'aboutissement de ces strates de réécritures est célèbre, il s'agit de l'*Orlando paladino* mis en musique par Haydn en 1782. Mais ses antécédents le sont moins, même s'ils permettent de saisir les enjeux génériques et la fortune des personnages, parfois au-delà des livrets (et du texte-source dont ils sont issus). Dans l'analyse des trois livrets de Carlo Francesco Badini (1771), Nunziato Porta (1775) et de sa réécriture pour Haydn, il convient de mettre en valeur le poids de la réécriture intermédiaire pour comprendre l'évolution de l'*opera buffa* (et sa spécificité par rapport au *dramma giocoso*) au *dramma eroicomico*. Une étude systématique met en lumière la façon dont le texte-source agit sur la transposition à la forme opératique, par sa tension originelle entre comique et sérieux.

*Le pazzie di Orlando tra opera buffa e dramma eroicomico,
riscritture di Carlo Francesco Badini e Nunziato Porta*

Ben noto è il titolo su cui sfociano i diversi strati di questa riscrittura: si tratta dell'*Orlando paladino* musicato da Haydn nel 1782. Ma gli antecedenti lo sono meno, anche se permettono di cogliervi le questioni generiche e la fortuna dei personaggi, talvolta andando oltre il libretto (e il testo-fonte da cui derivano). Nell'analisi dei tre libretti di Carlo Francesco Badini (1771), Nunziato Porta (1775) e della riscrittura per Haydn, viene valorizzato il peso della riscrittura intermedia per capire l'evoluzione dall'*opera buffa* (e le proprie specificità rispetto al *dramma giocoso*) al *dramma eroicomico*. Lo studio sistematico fa luce sul modo in cui il testo-fonte agisce sulla trascrizione verso la forma operistica, nella tensione originale tra comico e serio.

ARIANNA FABBRICATORE

*Les récits chevaleresques de l'Arioste et du Tasse :
deux interprétations dansées sur la scène musicale italienne*

Cette étude aborde les ballets *L'acquisto di Durindana* (1638) de Giovan Battista Balbi et *Renaud et Armide* (1774) de Jean-Georges Noverre. Respectivement tirés du *Roland furieux* de l'Arioste et de *La Jérusalem délivrée* du Tasse, ils se révèlent tout particulièrement significatifs dans la mesure où ils s'inscrivent dans l'émergence du ballet-pantomime et représentent chacun un moment essentiel de la relation entre la danse théâtrale et l'opéra. Après quelques réflexions sur la fonction du sujet du ballet et la notion de livret de ballet, cet essai situe ces deux titres dans leur contexte culturel, analyse le rôle qu'y jouent les sources littéraires et étudie comment la danse théâtrale a su les interpréter, et selon quelles finalités.

*I racconti cavallereschi dell'Ariosto e del Tasso:
due interpretazioni a danza della scena musicale italiana*

Lo studio affronta i balletti *L'acquisto di Durindana* (1638) di Giovan Battista Balbi e *Renaud et Armide* (1774) di Jean-Georges Noverre. Tratti rispettivamente dall'*Orlando furioso* dell'Ariosto e da *La Gerusalemme liberata* del Tasso, si rivelano particolarmente significativi poiché vedono emergere il *ballet-pantomime* e rappresentano ciascuno un momento essenziale della relazione tra la danza teatrale e l'opera lirica. Dopo qualche riflessione sulla funzione dell'argomento del balletto e sul concetto di libretto di balletto, il saggio situa i due titoli nel proprio contesto culturale, analizza il ruolo delle fonti letterarie e studia il modo in cui la danza teatrale ha saputo interpretarle, e secondo quali fini.

ELISABETTA FAVA

*Les affres de la beauté : "Mona Lisa", "Violanta", "Eine florentinische Tragödie"
e "Die Gezeichneten" entre Renaissance et hystérismes*

Dans les années de la Première Guerre mondiale les théâtres allemands portent à la scène quelques opéras au décor Renaissance : *Mona Lisa* (1915) de Max von Schillings, *Violanta* (1916) d'Erich Korngold, *Eine florentinische Tragödie* (1917) d'Alexander Zemlinsky, *Die Gezeichneten* (1918) de Franz Schreker. *Mona Lisa* réécrit une pseudo-histoire de la femme qui inspira Léonard et participe du climat sensuel et exaspéré qui caractérise aussi les autres sujets. Cet essai approfondit les raisons de cet intérêt et examine comment dans ces œuvres on aborde le lien entre le culte de la beauté et le Décadentisme, et comment on essaie en même temps d'assimiler dans le théâtre en musique la relecture critique de Jakob Burckhardt et Walter Pater et ses retombées littéraires.

I tormenti della bellezza: “Mona Lisa”, “Violanta”, “Eine florentinische Tragödie” e “Die Gezeichneten” fra Rinascimento e isterismi

Negli anni della Prima guerra mondiale approdano sulle scene tedesche alcune opere di ambientazione rinascimentale: *Mona Lisa* (1915) di Max von Schillings, *Violanta* (1916) di Erich Korngold, *Eine florentinische Tragödie* (1917) di Alexander Zemlinsky, *Die Gezeichneten* (1918) di Franz Schreker. *Mona Lisa* riscrive una pseudo-storia della donna che ispirò Leonardo e partecipa del clima sensuale ed esasperato che connota anche gli altri soggetti. Il saggio approfondisce le ragioni di questo interesse, esaminando come nelle opere citate si affronti il legame fra culto della bellezza e Decadentismo, e si cerchi al tempo stesso di assimilare al teatro musicale la rivisitazione critica di Jakob Burckhardt e Walter Pater e le sue ricadute letterarie.

CAMILLO FAVERZANI

“Ginevra di Scozia” de Gaetano Rossi pour Giovanni Simone Mayr, ou le cas impie et triste du chevalier qui avait trop vu

Si le sujet de *Ginevra di Scozia* (1801) de Gaetano Rossi et Giovanni Simone Mayr est tirés des chants IV à VI du *Roland furieux* de l’Arioste, sa véritable source est le drame homonyme (1795) de Giovanni Pindemonte qui adapte les aventures de Ginevra et Ariodante. Après une mise au point historique, cette étude aborde cet opéra en trois temps : elle compare d’abord la trame de la pièce à celle du livret, sans négliger la source ariostesque commune, afin d’en relever les concordances et les écarts ; elle examine ensuite la partition, notamment par le biais de quelques situations particulièrement intéressantes de par leur nouveauté ; elle considère enfin la teneur stylistique de la version musicale, les choix de versification du poète, de même que certains *topoi*, caractérisant les deux personnages principaux.

“Ginevra di Scozia” di Gaetano Rossi per Giovanni Simone Mayr, o il caso empio e tristo del cavalier che avea troppo visto

Se l’argomento della *Ginevra di Scozia* (1801) di Gaetano Rossi e Giovanni Simone Mayr è tratto dai canti IV–VI dell’*Orlando furioso* dell’Ariosto, la vera fonte è il dramma omonimo (1795) di Giovanni Pindemonte, che adatta le vicissitudini di Ginevra e Ariodante. Dopo un richiamo storico, lo studio analizza l’opera in tre tempi: raffronta innanzitutto la trama del lavoro teatrale e quella del libretto, senza dimenticare la comune fonte ariostesca, in modo da rilevarne le concordanze e le differenze; esamina poi la partitura, soprattutto per qualche situazione particolarmente spiccante per novità; considera in ultimo il tenore stilistico dell’opera in musica, le scelte metriche del poeta, come pure qualche *topos* che viene a caratterizzare i due personaggi principali.

DARIO LANFRANCA

Combinaisons et contaminations de l'épos chevaleresque dans "Don Chisciotte della Mancia" de Paisiello

Cette étude analyse la structure du *Don Chisciotte della Mancia* (1769) de Giambattista Lorenzi et de Giovanni Paisiello, en essayant, d'une part, de reparcourir les liens entre le texte du livret et la littérature 'savante' et 'populaire' et, d'autre part, de voir jusqu'ou la musique du compositeur suit ou pas une ligne thématique. Malgré son inadéquation, l'opposition entre littérature 'savante' et 'populaire' sert à indiquer, la première, le chef-d'œuvre de Cervantès, qui présente également plusieurs éléments picaresques et, la seconde, la culture populaire et certaines de ses manifestations, dans ce cas spécifique dans la ville de Naples du XVIII^e siècle. À ce propos, on avance l'hypothèse que dans le livret convergent des éléments dérivés du répertoire des *rinaldi*, ces conteurs qui contaminent le répertoire chevaleresque par des apports populaires.

Combinazioni e contaminazioni dell'epos cavalleresco in "Don Chisciotte della Mancia" di Paisiello

Lo studio analizza la struttura del *Don Chisciotte della Mancia* (1769) di Giambattista Lorenzi e Giovanni Paisiello, cercando da un lato di ritracciare i legami tra il testo del libretto e la letteratura 'alta' e 'bassa', e dall'altro di vedere come e fino a che punto la musica del compositore segua la linea tematica o se ne discosti. La distinzione tra letteratura 'alta' e 'bassa', benché grossolana, serve per indicare, la prima, il capolavoro di Cervantes, che pure ha al suo interno vari elementi picareschi e, la seconda, la cultura popolare e certe sue manifestazioni, nel caso specifico nella città di Napoli settecentesca. In proposito viene avanzata l'ipotesi che nel libretto convergano elementi che derivano dal repertorio dei 'rinaldi', figure di cantastorie che contaminano il repertorio cavalleresco con gli umori popolari.

FEDERICO LENZI

Savinio et le Tasse : réflexions autour de la mise en scène de l'"Armida" de Rossini en 1952

Véritable moteur d'un retour d'intérêt vers le Rossini sérieux, la mise en scène d'*Armida* au Maggio Musicale Fiorentino fut aussi la dernière d'Alberto Savinio, disparu après la troisième représentation. En observant les maquettes de la scénographie, on reconnaît le style de l'artiste et on se demande quel a été l'apport de la source première de l'opéra (le Tasse) ou du livret dans la conception de sa mise en scène. La relation entre Savinio et les sources classiques est complexe et subtile, au niveau littéraire aussi bien que figuratif. Cette étude se propose de vérifier si, au contact avec l'opéra di Giocchino Rossini, Savinio est remonté jusqu'à *La Jérusalem délivrée* et comment cette interaction s'est traduite en langage scénique.

Savinio e il Tasso:

riflessioni sulla regia dell'“Armida” di Rossini del 1952

Vero motore del ritorno in voga del Rossini serio, la regia dell'*Armida* del Maggio Musicale Fiorentino fu anche l'ultima di Alberto Savinio, scomparso dopo la terza replica. Osservando i bozzetti della scenografia, riconosciamo lo stile dell'artista e siamo portati a chiederci quale fu l'apporto della fonte dell'opera (il Tasso) o del libretto nella concezione della regia. La relazione di Savinio con le fonti classiche è complesso e sottile, ad un livello sia letterario sia figurativo. Lo studio si propone di verificare se, in contatto con l'opera rossiniana, Savinio sia risalito fino a *La Gerusalemme Liberata* e come una tale interazione si sia tradotta in linguaggio scenico.

MARINA MAYRHOFER

*Un sujet tassien pour le premier ‘opera seria’ d’Antonio Salieri,
“Armida”, dramma per musica de Marco Coltellini*

L'enquête autour de la genèse d'*Armida* (1771), *dramma per musica* sur un livret de Marco Coltellini, par lequel Antonio Salieri débuta dans le genre de l'*opera seria* au Burgtheater de Vienne, engendre quelques réflexions sur le choix du sujet. Il faut attribuer un rôle déterminant au groupe d'artistes qui ont bénéficié du soutien de la politique du comte Giacomo Durazzo, *General-Spektaklendirektor* à la cour de Vienne. L'influence de Gluck conditionne l'orientation de Salieri à propos du sujet et du choix du librettiste qui fait partie des cercles viennois de Durazzo. L'adhésion au credo maçonnique constitue le fondement idéologique du livret, tiré de quelques chants de *La Jérusalem délivrée*. Il apparaît que la dramaturgie de l'opéra de Salieri est influencée par le goût français qui marqua bien des partitions, gluckiennes ou pas, issues de la réforme de l'*opera seria*.

*Un soggetto tassesco per la prima opera seria di Antonio Salieri,
“Armida”, dramma per musica di Marco Coltellini*

Un'indagine condotta sulla genesi di *Armida* (1771), *dramma per musica* su libretto di Marco Coltellini, con cui Antonio Salieri esordì nel genere dell'*opera seria* al Burgtheater di Vienna, induce ad alcune riflessioni relative alla scelta del soggetto. Ruolo decisivo è da attribuirsi al gruppo di artisti sostenuti dalla politica culturale del conte Giacomo Durazzo, *General-Spektaklendirektor* presso la corte viennese. L'influenza di Gluck condiziona l'orientamento di Salieri in merito all'argomento e all'indicazione del librettista entrato a far parte dei circoli viennesi del Durazzo. L'adesione al credo latomista costituisce il fondamento ideologico in base al quale fu costruito il libretto desunto da alcuni canti de *La Gerusalemme liberata*. La dramaturgia dell'opera di Salieri appare influenzata da quel gusto francese che contrassegnò molte partiture, gluckiane e non, riconosciute come prodotti della riforma dell'*opera seria*.

VINCENZO MAZZA

*Entre opéra et théâtre total : "Le Livre de Christophe Colomb" de Paul Claudel.
Un héros de la Renaissance à l'épreuve de l'adaptation scénique*

Au départ, c'est la commande de Max Reinhardt à Paul Claudel, au mois d'avril 1927, d'un ouvrage dramatique au sujet du navigateur italien. Pour la partition Claudel s'adresse à Darius Milhaud. L'exécution au Staatsoper de Berlin, en mai 1930, de *Christophe Colomb*, opéra en deux parties et vingt-sept tableaux, est le premier aboutissement de ce projet. Par la suite, la pièce fait l'objet d'une demande de Jean-Louis Barrault qui veut en faire un spectacle et *Le Livre de Christophe Colomb* débute, dans le cadre du Festival de la musique de Bordeaux, en mai 1953. Cette étude retrace l'histoire de l'adaptation pour la scène d'un des symboles de la Renaissance, à partir de documents d'archives inédits qui montrent que l'on est face à un cas particulier, à un exemple d'hybridation entre un spectacle lyrique et un spectacle théâtral, spectacle qui essaie de vérifier l'efficacité de l'idée de 'théâtre total' établie par Barrault.

*Tra opera lirica e teatro totale: "Le Livre de Christophe Colomb" di Paul Claudel.
Un eroe rinascimentale alla prova dell'adattamento scenico*

Inizialmente, ci fu la commissione di Max Reinhardt a Paul Claudel, nell'aprile 1927, per un'opera drammatica inerente al navigatore italiano. Per la partitura Claudel si rivolge a Darius Milhaud. L'esecuzione alla Staatsoper di Berlino, nel maggio 1930, del *Christophe Colomb*, opera in due parti e ventisette quadri, è il primo compimento del progetto. Successivamente, la *pièce* viene richiesta da Jean-Louis Barrault per un nuovo spettacolo e *Le Livre de Christophe Colomb* debutta, nell'ambito del Festival de la musique di Bordeaux, nel maggio 1953. Lo studio ripercorre la storia dell'adattamento scenico di uno dei simboli del Rinascimento, basandosi su documenti d'archivio inediti che mostrano come si sia innanzi a un caso particolare, un esempio di ibridazione tra spettacolo lirico e spettacolo teatrale, spettacolo che tenta di verificare l'efficacia dell'idea di 'teatro totale' difesa da Barrault.

MIRCO MICHELON

Musique, Histoire et scène. Le Crépuscule des Médicis d'après Ruggero Leoncavallo

Partie d'une trilogie manquée intitulée « Crepusculum » (avec *Gerolamo Savonarola* et *Cesare Borgia*, mais seulement le premier volet fut réalisé par Leoncavallo), un hommage à peine voilé au *Crépuscule des Dieux* de Richard Wagner, *I Medici* est une action historique autour de Laurent de Médicis et du complot des Pazzi, inspirée des écrits du Politien, de Laurent lui-même et de Giosuè Carducci. Les choix de Leoncavallo sont très érudits, comme les chants des danses et les diverses musiques de scène, malgré bien des échos de l'opéra du XIX^e siècle (Wagner, Verdi).

Musica, Storia e scena. Il crepuscolo dei Medici secondo Ruggero Leoncavallo

Parte di una trilogia incompiuta intitolata «Crepusculum» (con *Gerolamo Savonarola* e *Cesare Borgia*, ma solo il primo momento venne realizzato da Leoncavallo), omaggio appena velato a *Il crepuscolo degli dei* di Richard Wagner, *I Medici* è un'azione storica attorno a Lorenzo de' Medici e alla congiura dei Pazzi, ispirata agli scritti del Poliziano, dello stesso Lorenzo e di Giosuè Carducci. Le scelte di Leoncavallo sono assai erudite, come i canti di danza e le varie musiche sceniche, nonostante gli echi dell'opera ottocentesca (Wagner, Verdi).

EMILIA PANTINI

Quelle édition de "La Jérusalem délivrée" lisait Jacques de Wert ?

Jacques de Wert est le premier compositeur qui écrit des madrigaux sur des octaves tirées de *La Jérusalem délivrée*. C'est dans son *Settimo libro de madrigali a cinque voci* (1581), lorsqu'il met en musique les deux octaves que le Tasse considérait comme les meilleures (XII, 96–97). Dans l'*Ottavo libro* (1586), Wert réutilise les vers du poème pour son texte et met en musique douze octaves. Jusqu'à présent, il n'existait pas d'étude à même d'expliquer les très nombreuses différences entre l'édition courante du chef-d'œuvre tassien et les octaves utilisées par Wert ; l'édition critique des œuvres par Carol MacClintock, en collaboration avec Melvin Burnstein, n'aborde nullement la question. Cet essai la résout à travers une analyse comparée des éditions imprimées à Venise de Wert et des différentes éditions de la *Jérusalem*, ce qui permet de reconnaître les sources tassiennes du madrigaliste.

Quale edizione de "La Gerusalemme liberata" leggeva Giaches de Wert?

Giaches de Wert è il primo compositore a scrivere madrigali su ottave tratte da *La Gerusalemme Liberata*. Accade nel *Settimo libro de madrigali a cinque voci* (1581), quando le due ottave che Torquato Tasso giudicava le migliori (XII, 96–97) ricevono una intonazione musicale. Nell'*Ottavo libro* (1586), Wert torna ad utilizzare come testo i versi del poema, musicandone dodici ottave. Finora non esistevano studi in grado di spiegare le numerosissime differenze che intercorrono tra l'edizione comunemente conosciuta del capolavoro tassiano e le ottave utilizzate da Wert; l'edizione critica delle opere curata da Carol MacClintock con la collaborazione di Melvin Burnstein non accenna affatto al problema. Questo saggio lo risolve attraverso un'analisi comparata delle stampe veneziane di Wert e delle diverse edizioni della *Gerusalemme*, riuscendo ad individuare le fonti tassiane del madrigalista.

MARIA CARLA PAPINI

*Le personnage du Tasse :
de la comédie de Goldoni, au drame de Goethe, à l'opéra de Donizetti*

À partir des biographies de Giovan Battista Manso et de Pier Antonio Serassi, et en passant par un rapide aperçu de l'élaboration de ce thème dans la comédie de Carlo Goldoni (*Torquato Tasso*, 1755) et dans le bref poème de Lord Byron (*The lament of Tasso*, 1817), cet essai analyse le personnage Torquato Tasso tel qu'il apparaît en comparant le héros du drame de Goethe, *Torquato Tasso* (1807) et celui du livret de Jacopo Ferretti pour l'opéra *Torquato Tasso* (1833) de Gaetano Donizetti.

*Il personaggio Torquato Tasso:
dalla commedia di Goldoni, al dramma di Goethe, all'opera di Donizetti*

A partire dalle biografie di Giovan Battista Manso e di Pier Antonio Serassi, e attraverso un breve excursus sull'elaborazione del tema nella commedia di Carlo Goldoni (*Torquato Tasso*, 1755) e nel poemetto di Lord Byron (*The lament of Tasso*, 1817), il saggio analizza il personaggio Torquato Tasso così come appare nel confronto tra il protagonista del dramma di Goethe, *Torquato Tasso* (1807) e quello del libretto di Jacopo Ferretti per l'opera *Torquato Tasso* (1833) di Gaetano Donizetti.

THÉA PICQUET

Une réécriture du "Roland Furieux" de l'Arioste : l'opéra de Vivaldi

Cette étude analyse les choix d'Antonio Vivaldi quant au *Roland furieux* de l'Arioste et s'interroge sur les épisodes sélectionnés et sur la représentation des personnages, pour tenter d'établir la motivation du compositeur et le message qu'il entend faire passer.

Una riscrittura dell'"Orlando furioso" dell'Ariosto: l'opera di Vivaldi

Lo studio analizza le scelte di Antonio Vivaldi rispetto all'*Orlando furioso* dell'Ariosto e si interroga sugli episodi selezionati e sulla rappresentazione dei personaggi per tentare di individuare la motivazione del compositore e il messaggio che intende trasmettere.

PAOLA RANZINI

*De l'Arioste au théâtre contemporain :
"L'isola di Alcina, concerto per corno e voce romagnola"
et "Ouverture Alcina" du Teatro delle Albe*

Cet essai se propose d'étudier le rôle de la musique, de la voix et du corps dans deux réécritures contemporaines consacrées à la magicienne Alcina : *L'isola di Alcina, concerto per corno e voce romagnola* (2000) et *Ouverture Alcina* (2009) du Teatro delle Albe (paroles de Nevio Spadoni, musique de Luigi Ceccarelli ; Ravenna Teatro, mise en scène de Marco Martinelli ; idée originale de Marco Martinelli et Ermanna Montanari). « ...e

Alcina stia ne la sua pena » (X, 57) : c'est de là, où se terminait l'épisode de l'Arioste, que commence la tragédie de la nouvelle Alcina. L'Arioste, Dosso Dossi et les opéras consacrés à la magicienne sont les sources de ces spectacles des Albe.

Dall'Ariosto al teatro contemporaneo:

“L'isola di Alcina, concerto per corno e voce romagnola”

e “Ouverture Alcina” del Teatro delle Albe

Il saggio si propone di studiare il ruolo della musica, della voce e del corpo in due riscritture contemporanee dedicate alla maga Alcina: *L'isola di Alcina, concerto per corno e voce romagnola* (2000) e *Ouverture Alcina* (2009) del Teatro delle Albe (parole di Nevio Spadoni, musica di Luigi Ceccarelli; Ravenna Teatro, regia di Marco Martinelli; idea originale di Marco Martinelli et Ermanna Montanari). «...e Alcina stia ne la sua pena» (X, 57): proprio dove si concludeva l'episodio dell'Ariosto, inizia la tragedia della nuova Alcina. L'Ariosto, Dosso Dossi e le opere liriche dedicate alla maga sono le fonti dei due spettacoli delle Albe.

MARCO SIRTORI

Un cas judiciaire de la fin du XVI^e siècle. Beatrice Cenci dans l'opéra romantique

Essentiellement centré sur le *melodramma tragico* de Davide Rabbeno, intitulé *Beatrice Cenci* (1862–1863) et mis en musique par Giuseppe Rota, et sur la *tragedia lirica* de Cesare Maffei, du même titre, publiée posthume en 1878 et jamais mise en musique, cet essai considère la fortune opératique du personnage, en s'appuyant sur la documentation historique, sur le roman de Francesco Domenico Guerrazzi et sur les précédents littéraires européens (Percy Bysshe Shelley, Stendhal, Alexandre Dumas père, Astolphe de Custine).

Un caso giudiziario di fine Cinquecento. Beatrice Cenci nell'opera romantica

Imperniato essenzialmente sul melodramma tragico di Davide Rabbeno, intitolato *Beatrice Cenci* (1862–1863) e musicato da Giuseppe Rota, e sulla tragedia lirica di Cesare Maffei, dallo stesso titolo, pubblicata postuma nel 1878 e mai musicata, il saggio considera la fortuna operistica del personaggio, basandosi anche sui contributi storici, sul romanzo di Francesco Domenico Guerrazzi e sui precedenti letterari europei (Percy Bysshe Shelley, Stendhal, Alexandre Dumas padre, Astolphe de Custine).

AUTEURS / AUTORI

GABRIELLA ASARO (UNIVERSITÉ PARIS 8)

Professeure agrégée d'italien, docteure en Histoire moderne et contemporaine à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines et chercheuse associée au Laboratoire d'études romanes de l'Université Paris 8, elle a soutenu une thèse sur les systèmes de notation de la danse (XIX^e siècle). Ses recherches portent sur la dramaturgie musicale, le ballet, les relations entre la littérature, les arts figuratifs et le théâtre musical, et sur les femmes de spectacle.

Professoressa titolare di italiano nelle scuole francesi, addottoratasi in Storia moderna e contemporanea con una tesi sui sistemi di notazione della danza nell'800, è ricercatrice associata presso il Laboratoire d'études romanes dell'Université Paris 8. Le sue ricerche portano sulla drammaturgia musicale, il balletto, le relazioni tra letteratura, arti figurative e teatro musicale, e sulle donne di spettacolo.

CRISTINA BARBATO (UNIVERSITÉ PARIS 8)

Auteure d'une thèse consacrée à *Rossini serio et la 'regia critica' en Italie : Ronconi, Pizzi, Pier'Alli*, en cotutelle aux Universités Paris 8 et de Milan, elle est titulaire de deux masters en littérature théâtrale et modalités de la représentation, et en sciences du spectacle et communication. Elle a exercé la fonction d'attachée temporaire d'enseignement et de recherche et a publié des articles concernant la mise en scène lyrique contemporaine.

Addottoratasi con una tesi dedicata a *Rossini serio et la 'regia critica' en Italie : Ronconi, Pizzi, Pier'Alli*, in cotutela tra le Università di Paris 8 e di Milano, ha ottenuto due lauree specialistiche in letteratura teatrale e modalità della rappresentazione, e in scienze dello spettacolo e della comunicazione. È stata assegnista di ricerca presso l'Université Paris 8 e ha pubblicato vari articoli sulla regia lirica contemporanea.

MARCO BEGHELLI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA)

Professeur de philologie musicale à l'Université de Bologne, il consacre ses recherches au théâtre d'opéra (XVIII^e-XIX^e siècles). Il a édité tous les livrets de Mozart et de Rossini, et plusieurs partitions (Stradella, Vivaldi, Hasse, Mysliveček, Mayr, Pavesi,

Rossini, Schubert, Meyerbeer). Principales monographies : *Invito all'ascolto di Chopin* ; *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco* ; *Ermafrodite armoniche: il contralto nell'Ottocento*.

Docente di filologia musicale presso l'Università di Bologna, dedica le proprie ricerche al teatro d'opera fra 700 e 800. Ha curato le edizioni di tutti i libretti di Mozart e di Rossini, e di varie partiture operistiche (Stradella, Vivaldi, Hasse, Mysliveček, Mayr, Pavesi, Rossini, Schubert, Meyerbeer). Principali monografie: *Invito all'ascolto di Chopin*; *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*; *Ermafrodite armoniche: il contralto nell'Ottocento*.

NICOLE BOTTI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA–LA SAPIENZA)

Docteure de l'Université de Rome–La Sapienza, elle a soutenu une thèse sur la production mélodramatique italienne issue de l'*Orlando furioso* aux XVII^e et XVIII^e siècles. Elle a également étudié plusieurs thématiques théâtrales, dont les drames de Victor Hugo dans l'opéra du XIX^e siècle et le théâtre musical futuriste. Elle est rédactrice de «La Rassegna della letteratura italiana» et a publié dans plusieurs actes de colloque.

Addottoratasi presso l'Università degli Studi di Roma–La Sapienza con una tesi dedicata alla produzione melodrammatica italiana tratta dall'*Orlando furioso* nel 600–700. Ha pure affrontato varie tematiche inerenti al teatro, come i drammi di Victor Hugo nell'opera ottocentesca e il teatro musicale futurista. È redattrice de «La Rassegna della letteratura italiana» e ha pubblicato in vari atti di convegni.

FRANCESCO CENTO (LICEO ARTISTICO KLEE DI BARABINO DI GENOVA)

Sculpteur, écrivain et professeur d'arts plastiques et d'histoire de l'opéra italien, il a donné de nombreuses conférences sur l'histoire des techniques artistiques et sur l'histoire de la musique. Il a publié plusieurs romans historiques et des nouvelles, et un essai sur l'histoire de la musique. Il collabore avec des revues dont «BelliniNews» et «DonizettiNews». Il a écrit sur Manfroce, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini, Petrella et des essais sur l'opéra italien.

Scultore, scrittore e docente di discipline plastiche e di storia dell'opera italiana, ha tenuto numerose conferenze sulla storia delle tecniche artistiche e sulla storia della musica. Ha pubblicato vari romanzi storici e novelle, e un saggio di storia della musica. Collabora con diverse riviste, tra cui «BelliniNews» e «DonizettiNews». Ha scritto su Manfroce, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini, Petrella e numerosi saggi sul melodramma italiano.

JÉRÔME CHATY (UNIVERSITÉ PARIS 8)

Professeur agrégé d'italien, il prépare actuellement un doctorat sur l'activité et la production du librettiste Giuseppe Foppa à Venise entre 1790 et 1820. Il a travaillé sur l'héritage du théâtre goldonien dans les livrets de Foppa, a publié des articles sur la réécriture du théâtre de Carlo Gozzi par Foppa, sur la méta-théatralité dans une dizaine de *farse giocose per musica* vénitiennes et sur les livrets d'Antonio Simeone Sografi et de Gaetano Rossi.

Professore titolare di italiano nelle scuole francesi, prepara una tesi di dottorato sull'attività e sulla produzione del librettista Giuseppe Foppa a Venezia tra il 1790 e il 1820. Ha lavorato sull'eredità del teatro goldoniano nei libretti di Foppa, ha pubblicato articoli sulla riscrittura del teatro di Carlo Gozzi da parte di Foppa, sulla metateatralità in una decina di *farse giocose per musica* veneziane, e sui libretti di Antonio Simeone Sografi e di Gaetano Rossi.

EMANUELE D'ANGELO (ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BARI)

Professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Bari, il travaille sur le théâtre en musique du début du XVIII^e siècle aux livrets pucciniens. Parmi ses publications les plus significatives : *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"* ; l'édition critique de la première rédaction de la tragédie *Ero e Leandro* ; la monographie *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie* et l'édition critique du premier *Mefistofele*.

Docente presso l'Accademia di Belle Arti di Bari, lavora sul teatro per musica dal primo 700 ai libretti pucciniani. Tra le sue pubblicazioni più significative: *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*; l'edizione critica della prima redazione della tragedia *Ero e Leandro*; la monografia *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie* e l'edizione critica del primo *Mefistofele*.

MARIO DOMENICHELLI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE)

Professeur de littératures comparées à l'Université de Florence, il a publié plusieurs essais sur la littérature anglaise, la théorie littéraire et l'histoire culturelle, et les éditions italiennes des œuvres de Dickens, Galsworthy, Kipling, Conrad, Pope et Swift. Parmi ses livres les plus récents : *Cavaliere e gentiluomo. La cultura aristocratica in Europa 1513-1916* ; *Dizionario dei temi letterari* ; *Lo scriba e l'oblio. Le scritture della storia*.

Ordinario di letterature comparate all'Università degli Studi di Firenze, ha pubblicato diversi saggi sulla letteratura inglese, sulla teoria letteraria e sulla storia culturale, e ha curato le edizioni italiane di opere di Dickens, Galsworthy, Kipling, Conrad, Pope e Swift. Fra i libri più recenti: *Cavaliere e gentiluomo. La cultura aristocratica in Europa 1513-1916*; *Dizionario dei temi letterari*; *Lo scriba e l'oblio. Le scritture della storia*.

FANNY EOZAN (AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ)

Professeure agrégée d'italien, elle a soutenu une thèse de doctorat consacrée au sujet du fou et de la magicienne, réécritures de l'Arioste à l'opéra (1625-1796) à Aix-Marseille Université. Elle est l'auteure de plusieurs articles sur l'Arioste, sur les thématiques les plus variées, telles que le repos du guerrier, le mythe de la magicienne et le voyage d'As-tolphe, et sur *Gli animali parlanti* de Giambattista Casti.

Professoressa titolare di italiano nelle scuole francesi, si è addottorata con una tesi dedicata all'argomento del pazzo e della maga, riscritture dell'Ariosto all'opera (1625-1796) presso Aix-Marseille Université. Ha pubblicato vari articoli sull'Ariosto, sulle tematiche più svariate, come il riposo del guerriero, il mito della maga e il viaggio di Astolfo, e su *Gli animali parlanti* di Giambattista Casti.

ARIANNA FABBRICATORE (UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE)

Actuellement attachée temporaire d'enseignement et de recherche, professeure certifiée d'italien, elle a récemment soutenu une thèse sur le ballet-pantomime dans la culture théâtrale italo-française (doctorat international avec les Universités de Florence et de Bonn). Elle a travaillé sur le rapport entre éthique et esthétique chez Métastase et sa recherche se concentre sur la réflexion théorique concernant la danse et sa relation à la littérature et au théâtre.

Attualmente assegnista di ricerca, professoressa titolare di italiano nelle scuole francesi, si è recentemente addottorata con una tesi sul balletto-pantomima nella cultura teatrale italo-francese (dottorato internazionale con le Università degli Studi di Firenze e di Bonn). Ha lavorato sul rapporto tra etica ed estetica in Metastasio e la sua ricerca verte sulla riflessione storica inerente alla danza e alla sua relazione con la letteratura e il teatro.

ELISABETTA FAVA (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO)

Elle enseigne histoire et critique de la musique à l'Université de Turin et a publié deux ouvrages monographiques sur Carl Loewe et sur Hugo Wolf, ainsi que les volumes *Ondine, vampiri e cavalieri. L'opera romantica tedesca* et *Voci di un mondo perduto. Mahler e il "Corno magico del fanciullo"*. Elle a écrit de nombreux essais sur des opéras italiens (*L'elisir d'amore, La forza del destino, Fedora, Tosca*) et collabore avec plusieurs théâtres italiens.

Insegna storia e critica della musica all'Università degli Studi di Torino e ha pubblicato due volumi monografici su Carl Loewe e su Hugo Wolf, oltre ai volumi *Ondine, vampiri e cavalieri. L'opera romantica tedesca* e *Voci di un mondo perduto. Mahler e il "Corno magico del fanciullo"*. Ha scritto numerosi saggi su opere italiane (*L'elisir d'amore, La forza del destino, Fedora, Tosca*) e collabora con vari teatri italiani.

CAMILLO FAVERZANI (UNIVERSITÉ PARIS 8)

Maître de conférences, il travaille sur le théâtre et le roman du XVIII^e au XX^e siècle. Parmi ses publications en volume : *Esotismi nei libretti italiani di fonte francese* ; « *Je suis l'Écho...* » *L'Écriture et la Voix* ; *Parnasse et Paradis. L'Écriture et la Musique* ; *Sur l'aile de ces vers. L'Écriture et l'Opéra* ; *L'Opéra ou le Triomphe des Reines* ; *Les contre-ut de la Sibylle* ; *PART[h]Énope, Naples et les arts* ; *Euterpe et l'Empereur* ; *Verdi narrateur*.

Professore associato presso l'Università Paris 8, lavora su teatro e romanzo tra 700 e 900. Tra le pubblicazioni in volume: *Esotismi nei libretti italiani di fonte francese*; « *Je suis l'Écho...* » *L'Écriture et la Voix*; *Parnasse et Paradis. L'Écriture et la Musique*; *Sur l'aile de ces vers. L'Écriture et l'Opéra*; *L'Opéra ou le Triomphe des Reines*; *Les contre-ut de la Sibylle*; *PART[h]Énope, Napoli e le arti*; *Euterpe et l'Empereur*; *Verdi narratore*.

DARIO LANFRANCA (UNIVERSITÉ PARIS 8)

Docteur de l'Université Paris 8 où il a soutenu une thèse sur l'autonomie politique en Sicile entre nationalisme et mafia dans les documents historiques et les textes littéraires, il est professeur titulaire de l'enseignement secondaire en Italie et a été attaché temporaire d'enseignement et de recherche à l'Université Paris 8. Il s'est consacré à la critique cinématographique et a publié plusieurs articles sur le théâtre en musique.

Addottoratosi presso l'Università Paris 8, dove ha discusso una tesi sull'autonomia politica della Sicilia tra nazionalismo e mafia nei documenti storici e nei testi letterari, è professore titolare nelle scuole secondarie e è stato assegnista di ricerca presso l'Université Paris 8. Si è dedicato alla critica cinematografica e ha pubblicato vari articoli sulla librettistica.

FEDERICO LENZI (AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ)

Titulaire d'une thèse sur la réécriture des mythes classiques dans le théâtre français de l'entre-deux-guerres, il travaille surtout sur la littérature italienne contemporaine, notamment sur l'œuvre poétique d'Angelo Maria Ripellino dont il a édité les poèmes. Il a publié des articles sur le théâtre de Jean Anouilh et de Jean Cocteau, et sur Corrado Alvaro et Verdi. Ancien lecteur d'italien à Aix-Marseille Université, il est actuellement professeur certifié.

Addottoratosi con una tesi sulla riscrittura dei miti classici nel teatro francese tra le due guerre, lavora sulla letteratura italiana contemporanea, in particolare sull'opera poetica di Angelo Maria Ripellino di cui ha curato l'edizione delle poesie. Ha pure pubblicato articoli sul teatro di Jean Anouilh e di Jean Cocteau, e su Corrado Alvaro e Verdi. Già lettore di italiano a Aix-Marseille Université, è ora professore titolare nelle scuole secondarie francesi.

MARINA MAYRHOFER (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI–FEDERICO II)

Professeure de musicologie à l'Université de Naples–Federico II, elle a étudié la dramaturgie musicale européenne, l'école napolitaine (Alessandro Scarlatti, Jommelli, Cimarosa, Paisiello, Piccinni), le livret du XVIII^e siècle (Métastase, Calzabigi, Verazi, Coltellini) et le théâtre en musique de Gluck, Mozart, Salieri, Beethoven et Wagner. Parmi ses volumes : *Appunti su "Don Carlos"* et *Di specie magica. Drammaturgia musicale tedesca dell'Ottocento*.

Docente di musicologia all'Università di Napoli–Federico II, ha studiato la drammaturgia musicale europea, la scuola napoletana (Alessandro Scarlatti, Jommelli, Cimarosa, Paisiello, Piccinni), la librettistica settecentesca (Metastasio, Calzabigi, Verazi, Coltellini) e il teatro musicale di Gluck, Mozart, Salieri, Beethoven e Wagner. In volume: *Appunti su "Don Carlos"* e *Di specie magica. Drammaturgia musicale tedesca dell'Ottocento*.

VINCENZO MAZZA (UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE)

Docteur en études théâtrales et membre de l'EA 4414–Histoire des Arts et des Représentations de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, il a orienté ses recherches vers le rapport entre les metteurs en scène et les écrivains dans la première moitié du XX^e siècle en France, vers le théâtre d'Albert Camus et vers Jean–Louis Barrault. Il organise et anime un séminaire sur le théâtre italien à l'Institut Culturel Italien de Paris.

Addottoratosi in studi teatrali e membro dell'EA 4414–Histoire des Arts et des Représentations dell'Università Paris Ouest Nanterre La Défense, ha orientato le proprie ricerche verso il rapporto tra registi e scrittori nella prima metà del 900 in Francia, il teatro di Albert Camus e Jean–Louis Barrault. Organizza e anima un seminario sul teatro italiano presso l'Istituto Italiano di Cultura di Parigi.

MIRCO MICHELON (UNIVERSITÉ PARIS 8)

Metteur en scène, scénographe et costumier, il a étudié le violon, le piano et la direction d'orchestre, et au théâtre a été acteur, mime, assistant à la mise en scène et réalisateur. Il a mis en scène aussi bien du théâtre que de l'opéra. Parmi ses réalisations : *Il ballo delle ingrate*, *Bastien und Bastienne*, *La Cenerentola*, *Norma*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *Histoire du Soldat*, *Der Dämon* et *Hin und Zurück* (Hindemith). Il prépare une thèse sur Edoardo Sanguineti.

Regista, scenografo e costumista, ha studiato violino, pianoforte e direzione d'orchestra, e si è avvicinato al teatro, dapprima come attore, mimo e aiuto-regista, poi come regista. Ha messo in scena sia teatro sia opera. Tra le sue regie: *Il ballo delle ingrate*, *Bastien und Bastienne*, *La Cenerentola*, *Norma*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *Histoire du Soldat*, *Der Dämon* e *Hin und Zurück* (Hindemith). Prepara una tesi di dottorato su Edoardo Sanguineti.

EMILIA PANTINI (CONSERVATORIO STATALE DI MUSICA NICOLA SALA DI BENEVENTO)

Professeure de poésie pour la musique et de dramaturgie musicale, elle est diplômée en philosophie et en piano et de composition. Elle a traduit et édité *Music and Literature. A Comparison of the Arts* de Calvin S. Brown, a publié plusieurs essais sur les relations Eliot–Stravinsky, et a collaboré au premier manuel de littérature comparée en italien : *Introduzione alla letteratura comparata*. Elle travaille sur la versification poétique et le rythme musical.

Docente di poesia per musica e drammaturgia musicale, si è laureata in filosofia ed è diplomata in pianoforte e in composizione. Ha curato e tradotto *Music and Literature. A Comparison of the Arts* di Calvin S. Brown, ha pubblicato vari saggi sui rapporti Eliot–Stravinskij, e ha collaborato al primo manuale universitario italiano di letteratura comparata: *Introduzione alla letteratura comparata*. Lavora su metrica poetica e ritmo musicale.

MARIA CARLA PAPINI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE)

Professeure de littérature italienne moderne et contemporaine à l'Université de Florence, elle étudie la poésie crépusculaire et les avant-gardes, et la poésie et le roman italiens dans une perspective comparative (littérature–peinture–musique) avec les productions artistiques européennes. Parmi ses volumes: *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio* et *La scrittura e il suo doppio. Studi di letteratura italiana contemporanea*. Elle a édité Palazzeschi et Anna Banti.

Ordinario di letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università degli Studi di Firenze, studia la poesia crepuscolare e le avanguardie, e la poesia e la narrativa italiana in una prospettiva comparatista (letteratura–pittura–musica) con le produzioni artistiche europee. Tra gli ultimi volumi: *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio* e *La scrittura e il suo doppio. Studi di letteratura italiana contemporanea*. Ha curato edizioni di Palazzeschi e di Anna Banti.

THÉA PICQUET (AIX–MARSEILLE UNIVERSITÉ)

Professeure d'italien, spécialiste de la Renaissance, elle a soutenu sa thèse à Paris IV–Sorbonne et une habilitation à diriger des recherches à l'École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales portant sur la pensée politique des républicains florentins de la Renaissance. Elle a publié des articles sur des textes rares ou inédits, ainsi que *L'humanisme italien de la Renaissance et l'Europe*, l'édition *Della Repubblica fiorentina* de Donato Giannotti, *Florence beréau de la Renaissance* et *Les mots du politique*.

Ordinario di italiano, specialista del Rinascimento, ha discusso una tesi di dottorato presso l'Università di Paris IV–Sorbonne e un'habilitation à diriger des recherches presso l'École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales sul pensiero politico dei repubblicani

fiorentini del Rinascimento. Ha pubblicato articoli su testi rari o inediti, come pure *L'humanisme italien de la Renaissance et l'Europe*, l'edizione *Della Repubblica fiorentina* di Donato Giannotti, *Florence beréau de la Renaissance* e *Les mots du politique*.

PAOLA RANZINI (UNIVERSITÉ D'AVIGNON)

Professeure de littérature italienne et de théâtre et membre de l'équipe EsPAS–Sorbonne Paris 1–CNRS, elle travaille sur le théâtre européen des XVIII^e–XXI^e siècles, l'esthétique théâtrale et les typologies de la citation au théâtre. Parmi ses ouvrages en volume : l'édition de *Il ventaglio* et *Gli amanti timidi* de Carlo Goldoni, et la traduction de ses *Mémoires*. Dernière parution : *Théâtre italien contemporain. Des auteurs pour le nouveau millénaire*.

Ordinario di letteratura italiana e di teatro e membro dell'équipe EsPAS–Sorbonne Paris 1–CNRS, lavora sul teatro europeo dal XVIII al XXI secolo, l'estetica teatrale e le tipologie della citazione a teatro. Tra le pubblicazioni in volume: l'edizione de *Il ventaglio* e *Gli amanti timidi* di Carlo Goldoni, e la traduzione dei *Mémoires* del medesimo. Ultima pubblicazione: *Théâtre italien contemporain. Des auteurs pour le nouveau millénaire*.

MARCO SIRTORI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO)

Professeur de littérature contemporaine à l'Université de Bergame, il étudie les expressions littéraires du romantisme italien en relation avec les arts et le théâtre musical, la naissance et le développement du roman de consommation aux XIX^e–XX^e siècles (historique et policier), la poésie et la critique du début du XX^e. Parmi ses titres : *Lector in musica. Libri e lettori nel melodramma di Sette e Ottocento* ; *Atlante letterario del Risorgimento. 1848–1871*.

Docente di letteratura italiana contemporanea all'Università degli Studi di Bergamo, studia le espressioni letterarie del romanticismo italiano in relazione con le arti e il teatro musicale, la nascita e lo sviluppo della narrativa di consumo di 800–900 (romanzo storico e giallo), la poesia e la critica di primo 900. Tra i lavori più recenti: *Lector in musica. Libri e lettori nel melodramma di Sette e Ottocento*; *Atlante letterario del Risorgimento. 1848–1871*.