



**HAL**  
open science

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

Arianna Fabricatrice

► **To cite this version:**

Arianna Fabricatrice. Les récits chevaleresques de l'Arioste et du Tasse : deux interprétations dansées sur la scène musicale italienne. . Camillo Faverzani. *Sì canta l'empia.. Renaissance et Opera / Rinascimento e Opera* , Libreria Musicale Italiana, 2016, *Seminaires / Seminari "L'Opera narrateur"* 2013–2014, 978-88-7096-849-1. halshs-01320139

**HAL Id: halshs-01320139**

**<https://shs.hal.science/halshs-01320139>**

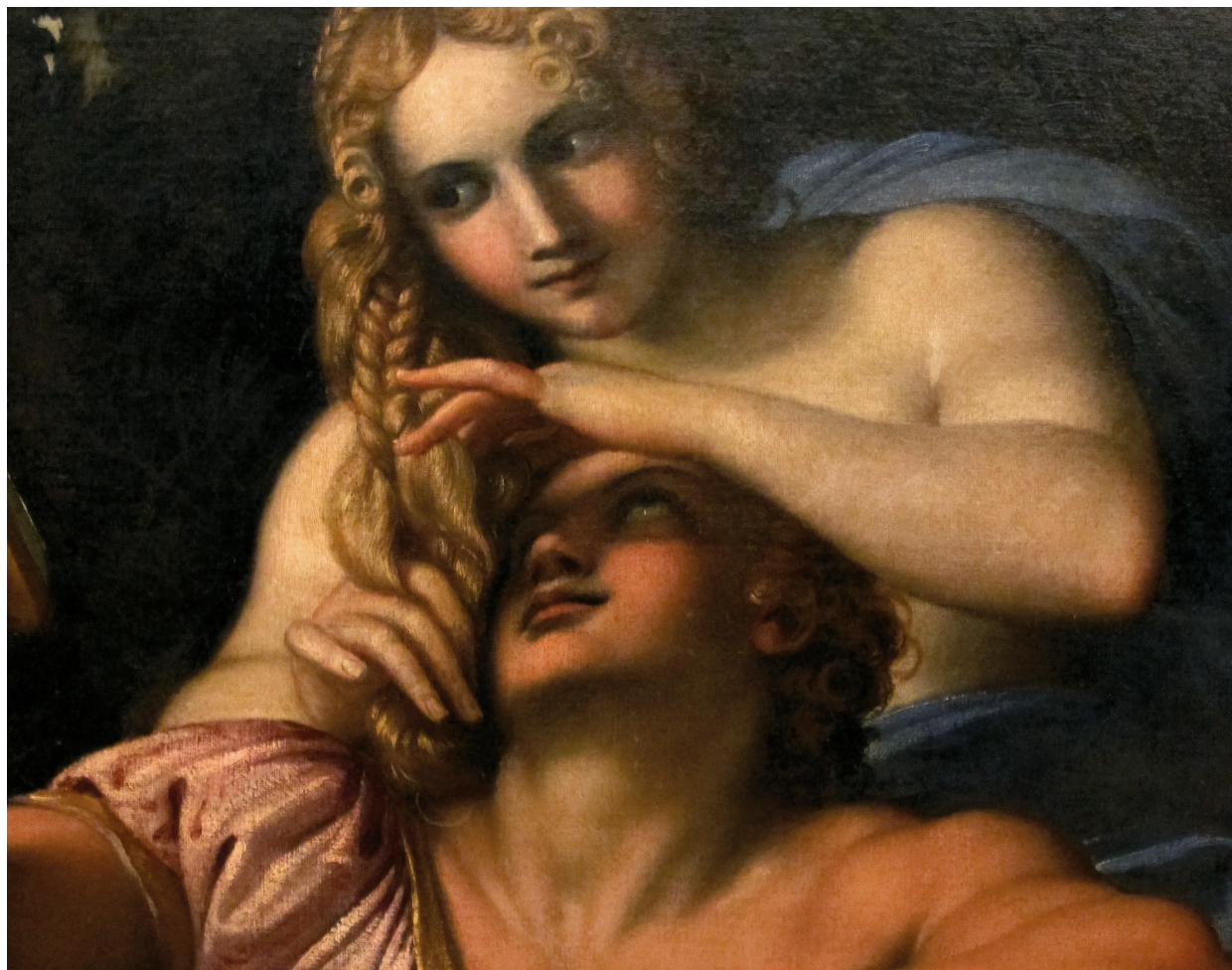
Submitted on 19 Jun 2017

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



# 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 Fabricatore</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

ARIANNA FABBRICATORE

LES RÉCITS CHEVALERESQUES  
DE L'ARIOSTE ET DU TASSE :  
DEUX INTERPRÉTATIONS DANSÉES  
SUR LA SCÈNE MUSICALE ITALIENNE

Le présent essai examine deux livrets de ballets s'inspirant de la matière chevaleresque de l'Arioste et du Tasse : *L'acquisto di Durindana* (1638) de Giovan Battista Balbi et *Renaud et Armide* (1774) de Jean-Georges Noverre. Parmi les nombreuses adaptations dansées inspirées des deux célèbres poètes italiens, le choix de ces deux livrets se justifie par la prise en compte d'un dénominateur commun : bien que distants chronologiquement, ces deux ballets s'inscrivent dans l'émergence de ce qu'on appelle le ballet-pantomime et représentent chacun un moment essentiel de la relation entre la danse théâtrale et l'opéra. Après avoir avancé quelques réflexions sur deux aspects-clés pour notre étude, à savoir la fonction du sujet de ballet et la notion de livret de ballet, il s'agira d'observer les deux ballets proposées dans leur contexte culturel et de tenter de comprendre le rôle que jouent les sources littéraires, comment la danse théâtrale a su les interpréter et selon quelles finalités.

Longtemps considérée comme un élément ornemental de l'opéra, la danse théâtrale subit un changement profond à partir de l'émergence du ballet-pantomime, genre spectaculaire nouveau et éphémère dont l'enjeu principal était de représenter des sujets littéraires, inspirés de l'histoire et de la mythologie, par le seul moyen des gestes et sans le secours de la parole. Dans un projet de valorisation de leur art et de leur statut, les maîtres de ballet, qui encouragent ce nouveau produit théâtral pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle, tentent de démontrer, par leurs créations chorégraphiques et par leurs écrits, les possibilités narratives de la danse théâtrale, afin qu'elle puisse s'affranchir de son rôle traditionnellement décoratif et qu'elle soit

enfin reconnue parmi les arts d'imitation. L'un des points cruciaux de la réforme de la danse menée au XVIII<sup>e</sup> siècle est l'accès à un répertoire de sujets nobles. En effet, les sujets, que la danse a le droit de représenter au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, se limitent à un répertoire qui comprend surtout la mythologie. Ainsi, pour les maîtres de ballet, puiser dans les sources historiques et littéraires pour représenter une histoire par la danse présentée comme une « poésie muette »,<sup>1</sup> revient à s'approprier un patrimoine culturel qui appartient traditionnellement à la République des Lettres,<sup>2</sup> à se confronter à un corpus savant qui peut être manipulé et adapté au langage pantomime et désigne implicitement la possibilité, pour le compositeur de ballets, d'accéder au titre d'auteur.<sup>3</sup> Si la matière littéraire, historique ou mythologique, constitue une ressource nécessaire à la valorisation de l'art de la danse par la légitimation de son accès à un capital culturel interdit, elle présente un autre grand avantage : connus généralement dans leurs grandes lignes, ces sujets peuvent conférer une garantie d'intelligibilité au langage pantomime. Bien qu'en pratique les critiques contre l'ambiguïté de ce langage 'obscur' soient nombreuses,<sup>4</sup> en théorie le postulat fondamental du ballet-pantomime s'appuie sur l'idée de l'intelligibilité du geste, considéré comme la substance d'un langage compréhensible et

1. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, l'aphorisme de Simonide de Céos mentionné par Plutarque sur l'analogie entre la peinture et la poésie est récupéré par les théoriciens de la danse et employé pour soutenir l'analogie entre la danse et la poésie. La danse est ainsi définie « poésie muette » ou « peinture parlante ». La formulation devient très courante au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cf. PIERRE-JEAN BURETTE, *Premier-Second Mémoire pour servir à l'Histoire de la Danse des Anciens*, 1710<sup>1</sup>, 1741, pp. 129-130 : « Il est donc certain que la Danse, considérée comme pure Imitation, n'est pas moins propre à instruire, qu'à plaire ; et le Pöete Simonide a eu raison de l'appeler *une Poësie muette*, et réciproquement de nomme la Pöesie *une Danse éloquente* ».
2. Cf. à ce propos la thèse de doctorat de JUAN IGNATIO VALLEJOS, *Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760-1776)*, EHESS, Paris 2012.
3. Au XVIII<sup>e</sup> siècle on parle véritablement d'auteur du ballet ; toutefois la question de la propriété intellectuelle dans la création chorégraphique (particulièrement épineuse car la danse manquait d'écriture propre) sera une longue bataille que les chorégraphes mènent jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle : si Serge Lifar invente le terme de « choréauteur » au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est pour protéger des droits qu'en pratique n'existaient pas encore. Pour une approche de la question au XVIII<sup>e</sup> siècle, cf. STEFANIA ONESTI, *Autorialità e autorità del libretto di ballo del secondo Settecento: problematiche e prospettive di studio*, « Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni », febbraio 2014, pp. 1-30 (<http://danzaericerca.unibo.it>).
4. Les critiques proviennent en particulier des hommes de lettres qui considèrent les sujets 'sérieux' appartenant aux poètes. Cf. par exemple la préface de CARLO GOZZI, *Eco e Narciso*, Venezia 1772, in *Opere edite ed inedite, del co. Carlo Gozzi [...]*, t. 8., Zanardi, Venezia 1801-1802, pp. 6-7.

déchiffrable. Ainsi, le choix d'un sujet littéraire connu permet au maître de ballet de s'appuyer sur les connaissances préexistantes du spectateur cultivé qui, en comparant ses notions au ballet, accède plus aisément à la compréhension du spectacle dansé. La publication des livrets de ballet, qui connaît son essor pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle, est un point sensible de la réforme et un objet de polémique pour les deux pionniers du ballet-pan-tomime, le Français Jean-Georges Noverre et l'Italien Gasparo Angiolini. Conçu pour être distribué avant la représentation, le livret de ballet revêt une fonction médiatrice entre le maître de ballet, le spectateur et le spectacle. On peut le définir comme appartenant au genre des livrets, il est le support écrit d'un spectacle dansé lié à une musique donnée. Appelé également 'programme de ballet' au XVIII<sup>e</sup> siècle, le livret de ballet est un texte qui a une nature hétérogène. S'inspirant de la structure des livrets du *dramma per musica* italien, il associe une partie para-textuelle comprenant les informations relatives à l'occasion de la représentation (dédicace, avis au public, noms des interprètes, etc.), que l'on pourrait appeler *kairotexte*,<sup>5</sup> à la narration de l'action, au scénario chorégraphique,<sup>6</sup> à savoir le texte dramatique qui est destiné à tracer une description verbale de l'action dansée et qui peut être complété par d'autres composantes, telles que les didascalies, la liste des personnages, l'*argomento*<sup>7</sup> (à savoir des informations sur le sujet, de même que dans le livret d'opéra italien). Sur la scène musicale italienne, à laquelle appartiennent les livrets de ballet que nous présentons dans cette étude, les informations relatives à la danse

- 
5. Reliant le mot grec *kairos* au terme « texte », la proposition du néologisme *kairotexte* nait d'une analyse du livret d'opéra et de ses composantes. Si nous considérons les éléments du livret du point de vue de leur fonction, nous pouvons distinguer une partie circonstancielle liée au contexte de la représentation et une partie fixe, à savoir celle qui peut être représentée dans un contexte différent, sur une musique ou des interprètes différents, tout en étant reconnue comme la même œuvre (le titre, la poésie dramatique, les personnages, l'*Argomento*, les didascalies...). Le terme *kairotexte* permet donc de désigner l'ensemble des parties variables d'un livret, placées en tête de chaque volume (dédicaces, avis au public, noms des chanteurs, etc.), et les autres indications étrangères à l'opéra mais liées à une représentation précise telles que les indications sur les *intermezzi* programmés pour l'occasion.
  6. Nous proposons de désigner par le syntagme 'scénario chorégraphique' la composante essentielle d'un livret de ballet, celle qui constitue sa traduction verbale plus ou moins détaillée et représente la mémoire de l'œuvre dansée.
  7. Il est préférable de garder le mot italien car sa traduction française (argument ou sujet) ne correspond pas exactement à la fonction que revêt l'*argomento* dans les livrets d'opéra italien et de ballet, à savoir de rappeler au spectateur le contexte et les faits qui précèdent l'histoire représentée et non pas de lui présenter un résumé de l'intrigue.

(maître de ballet, titre du ballet, danseurs, scénario, etc.) sont généralement mentionnées dans le livret d'opéra. La publication de livrets de ballet indépendants du spectacle d'opéra n'est ni fréquente ni systématique, elle est surtout liée à l'émergence du ballet-pantomime et elle constitue un signal évident du processus d'autonomisation de la danse.

Quel rôle jouent les sujets empruntés à la matière chevaleresque italienne de nos deux livrets italiens ?<sup>8</sup> De quelle façon s'inscrivent-ils dans l'émergence du ballet-pantomime et quelles relations tissent-ils avec l'opéra ?

*L'ACQUISTO DI DURINDANA* DE GIOVAN BATTISTA BALBI :  
EXPÉRIMENTATIONS PANTOMIMES

Le premier livret de ballet que nous avons choisi de présenter ici, est une création s'inspirant d'un épisode du poème de l'Arioste et créé par Balbi. On peut considérer ce livret, extraordinaire à plusieurs titres, comme l'un des premiers livrets de ballets italiens avec une structure narrative complète, comportant une division en scènes et comprenant également un *Argomento* qui introduit le lecteur à l'action et présente la structure du ballet.

Rappelons rapidement quelques faits de la carrière de Balbi, danseur vénitien, maître de ballet et créateur de décors pour le théâtre de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Quand il reçoit l'invitation d'Anne d'Autriche pour rejoindre les comédiens italiens à Paris, Balbi, surnommé Tascquin, avait travaillé à Venise, à Rome et à Florence. Il avait collaboré avec Giacomo Torelli et avait créé avec succès les ballets pour les *intermezzi* de l'*Andromeda* de Benedetto Ferrari et Francesco Manelli, représentée en 1637 à Venise, à l'occasion de l'inauguration du premier théâtre public, le San Cassiano. Dans l'avis aux lecteurs, l'imprimeur du livret d'*Andromeda* avait mentionné, fait exceptionnel à l'époque, le nom du compositeur de ballets, soulignant comment son ballet, « très extravagant », avait été capable de susciter les larmes : « Qui per fine dell'atto si cantò prima di dentro un altro madrigale a più voci [...]; e poi dodici selvaggi uscirono a fare, per intermezzo, un stravagantissimo, e gustosissimo ballo di moti e gesti. Non vi fu occhio che non lagrimasse il transito di questa danza.

---

8. Nous entendons publiés en Italie, et non pas publiés en langue italienne, car le livret de Noverre est en langue française. Toutefois nous signalons que ce livret fut également publié en italien.

Ne fu inventore il signor Gio. Battista Balbi ballarino suddetto ». <sup>9</sup> À Paris, Balbi crée les ballets pour *La finta pazza* de Strozzi, restés célèbres pour leur magnificence et dont il publie le livret : *Balletti d'invenzione nella Finta Pazza di Giovan Battista Balbi*, ainsi que les ballets pour *Orfeo* de Francesco Buti et Luigi Rossi. <sup>10</sup> Il voyage ensuite à Bruxelles, puis il retourne à Venise, en 1651, où il crée les ballets et les décors pour *Alessandro vincitor di se stesso* de Francesco Sbarra et Francesco Cavalli. Il travaille ensuite à Naples, puis de nouveau à Venise et disparaît des scènes européennes après 1654. <sup>11</sup>

Dans la vaste production et les nombreux succès de ce « ballarino » et maître de ballet célèbre et inventif, *L'acquisto di Durindana*, dont le frontispice du livret précise *Argumento dell'azione rappresentata in Ballo co gesti*, <sup>12</sup> représente un cas singulier. L'originalité de sa forme, une action représentée « sans exprimer même pas un mot », est soulignée par Balbi dans l'*explicit* du livret. Et, si l'on songe à l'idée directrice du ballet-pantomime qui, s'appuyant sur la référence à l'Antiquité, affirme la capacité de la danse de proposer une structure narrative complète avec le seul concours du geste, on peut à juste titre considérer ce ballet comme un prototype de ce nouveau genre théâtral. Le ballet de Balbi est significatif dans le jeu des influences au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour la réflexion sur la pantomime, car il acquiert une notoriété remarquable dans le cercle des hommes de lettres et fonctionne comme le paradigme d'un genre qui invite à repenser les possibilités et les finalités de la danse. La place que le jésuite Francesco Saverio Quadrio lui consacre dans sa monumentale

---

9. « Lo stampatore ai lettori », in FRANCESCO MANELLI, *Andromeda*, Teatro San Cassiano, Venezia 1637 : « Ici, à la fin de l'acte on chanta d'abord un autre madrigal à plusieurs voix [...] ; et puis douze sauvages sortirent pour faire, en guise d'entracte, un ballet de mouvements et de gestes très extravagant et très délectable. Il n'y fut pas d'œil qui ne versa pas de larmes au passage de cette danse. Son inventeur fut Monsieur Gio. Battista Balbi, danseur susdit ».

10. Cf. *Balletti d'invenzione nella Finta Pazza di Giovan Battista Balbi*, s.l., s.d. [1658]. Les chorégraphies, qui comprenaient un « Ballet des Singes et des Ours », un « Ballet des Autruches » et un « Ballet des Indiens et des Perroquets », sont illustrées, dans le livret de Balbi, par six planches de Valerio Spada. Cf. l'élégante édition *Les Ballets des singes et des autruches*, présenté par PHILIPPE BEAUSSANT, INHA, Paris 2010.

11. Sur la biographie de Balbi Cf. *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 5, Treccani, Roma 1963. Cf. également « Giovan Battista Balbi, 'Veneziano ballerino celebre' », in FRANCESCO MILESI, Giacomo Torelli. *L'invenzione scenica nell'europa barocca*, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, Fano 2000.

12. *Argumento dell'azione rappresentata in Ballo co gesti, intitolata L'acquisto di Durlindana*, Stamperia della Rev. Cam. Apost., Roma 1638.

et très érudite histoire littéraire, *Della storia e della ragione di ogni poesia* (1739–1752), est symptomatique de cette influence : dans la large partie destinée à la pantomime, l'expérience de Balbi est présentée comme une première tentative de susciter « l'art pantomimique des Antiques » et comme un modèle pour les représentations éducatives dans les collèges jésuites.<sup>13</sup> Crescimbeni, dans son *Istoria della volgar lingua*, mentionne le ballet comme une nouveauté qui propose la représentation « d'un Mime ressemblant à ceux de l'Antiquité ».<sup>14</sup>

Cette création de Balbi, présentée au public comme un produit expérimental, s'appuie sur des principes dramaturgiques nouveaux. Se démarquant de la tradition de la danse théâtrale de son époque, Balbi puise le sujet de son ballet, non pas dans les répertoires essoufflés des épisodes mythologiques habituels, mais directement dans la matière littéraire de l'*Orlando Furioso* de l'Arioste. Ce sujet permet au maître de ballet d'attribuer à son spectacle une finalité morale, créant ainsi un lien entre éthique et esthétique. Dans l'*explicit* du livret, Balbi souligne l'exemplarité de l'épisode de l'Arioste où le héros Mandricard arrive à obtenir Durandal grâce à « la Vertu [qui] jamais ne fuit ceux qui la cherchent », mais encore il octroie une légitimité morale et exemplaire au langage d'action : par une opposition entre « bien agir » et « bien parler », Balbi affirme que l'action est capable, plus que la parole, de susciter la vertu car « la Vertu comporte l'action » :

---

13. « Ma più espressamente nel 1638 un Ingegno bizzarro in Roma si studiò di rimettere la Pantomimica Arte, secondo che appo gli Antichi si costumava. Quindi mise in iscena un Ballo, nel quale, co' gesti si rappresentava l'Azione dell'acquisto, che della celebre spada Durindana fu da Mandricardo Re de' Tartari fatto, come i Romanzatori raccontano. E questa Pantomimica Saltazione si vede anche impressa nel medesimo anno senza nome di Autore. E' divisa in tre Atti, appellati il primo *Ballo piano*, il secondo *Trapasso*, e il terzo *Salterello*: ed ogni Atto ha più scene; e ciascuna Scena ha più personaggi. Di non dissimili Danze qualche altra noi ne abbiamo veduta da valorosi Maestri di Ballo inventata per occasione dell'Opere, che ne' Convitti di Gioventù si sogliono recitare ne' tempi del Carnevale » (FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, vol. III, Agnelli, Milano 1744 p. 258).

14. « E molto più del Cremonino, si lusingò colui che l'anno 1638 fece rappresentare in Roma un Mimo a somiglianza di quei degli Antichi: conciossiachè mettesse in iscena un ballo, nel quale co' gesti si rappresentava l'azione dell'acquisto della famosa Spada da Durindana fatto da Mandricardo Re de' Tartari, del quale assai parlano i nostri Romanzatori. Questo Mimo si vede impresso l'anno suddetto senza nome d'Autore; ed è diviso in tre atti [...]. E noi ci avviammo, che riuscisse non poco dilettevole perciocchè di questa cosa abbiamo veduto qualche piccolo saggio in alcuna scena delle Commedie de' nostri Istriani; e quanto n'è paruto artificioso, altrettanto ci ha apportato maraviglia e diletto » (GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *Istoria della volgar poesia*, vol. I, Basegio, Venezia 1731, p. 272).

Mà noi coll'esempio di Mandricardo, che da si lontane regioni venne per haver Durindana, e che non solo la trovò, mà eziandio ne fece acquisto col suo valore, siamo ammoniti, che la Virtù da chi la cerca giammai non fugge, anzi s'accoppia con la fortuna, e fà, che siamo coronati di felicità, trapassando lieti le giornate della vita. Ne anche fuor di ragione si rappresenta questa Favola, senza esprimere pure una parola ; peròche si considera, che la Virtù nell'operazioni consiste: onde è chi disse altamente, *Non alla pompa di parole ornate: / Al ben' oprar del Ciel s'apron le porte.*<sup>15</sup>

Ainsi Balbi, soutenant implicitement la supériorité de l'action et de son pouvoir communicatif sur la parole, anticipe les questionnements autour des possibilités du langage pantomime et de sa légitimité morale qui seront au cœur des polémiques sur la danse au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Un deuxième élément qui fait de ce ballet un précurseur du ballet-pantomime est son rapport à l'Antiquité.<sup>16</sup> En effet, si chez les réformateurs du ballet-pantomime du XVIII<sup>e</sup> siècle, la référence aux modèles dramaturgiques de l'Antiquité demeure comme une constante incontournable, dès la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, on assiste à une opération de récupération de l'Antiquité concernant les questions musicales et fondée sur les principes réformateurs de la Camerata dei Bardi. Les discussions, qui aboutiront à la création du *dramma per musica*, naissent comme un projet de réforme littéraire au sein d'un groupe d'hommes de lettres et impliquent également des réflexions sur la danse, sur ses formes, sur sa place au sein de l'opéra et sur son rôle dans la société. L'entreprise exégétique minutieusement menée par les membres de l'Arcadie entre le XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle sur les modalités de représentation de la tragédie selon Aristote, avait engagé les théoriciens à discuter également de la place que le Stagirite avait confiée à la danse et en particulier à la pantomime.

---

15. *Argumento dell'azione rappresentata* : « Mais, avec l'exemple de Mandricard, qui vint de pays si lointains pour obtenir Durandal, et qui non seulement la trouva, mais encore la conquit grâce à son courage, nous sommes prévenus que la Vertu jamais ne fuit celui qui la cherche, au contraire elle s'unit à la fortune et fait en sorte que nous soyons couronnés de bonheur et que nous passions les jours de notre vie dans la joie. Et il n'est pas insensé de représenter cette fable sans exprimer même un seul mot, parce que on considère que la Vertu réside dans les actions : c'est pourquoi il fut dit avec solennité : *Ce n'est pas la pompe des paroles ornées / Mais le fait de bien agir qui ouvre les portes du Ciel* » (dans notre traduction).

16. Sur la relation entre le ballet-pantomime et l'Antiquité, cf. ARIANNA FABBRICATORE, *Le ballet pantomime et l'Antiquité : quelques notes de réflexion*, in *Euterpe et l'Empereur, L'Antiquité et l'Opéra*, Séminaires 2011-2012, sous la direction de CAMILLO FAVERZANI, Université Paris 8, Saint-Denis 2014 (Travaux et Documents, 58), pp. 21-40.



S'inscrivant dans le sillage des mouvements réformateurs qui concernent le monde musical italien, le ballet de Balbi se présente comme l'expérimentation d'un nouveau modèle dramaturgique tiré de l'Antiquité et puisé, non pas dans les catégories dramatiques mais directement dans la musique ancienne : la structure du livret montre trois sections, *Piano*, *Trapasso* et *Salterello*, parties qui « ressemblent à celles de la Musique des anciens Grecs et Romains » :

*L'azione in vece di Atti, si divide in Ballo piano, in Trapasso, e in Saltarello. Nel primo si rappresentano la cerca, che fà Mandricardo d'Orlando, la comparsa d'Angelica, e di Medoro Sposi, e delle Ninfe, la venuta d'Orlando, il quale sin che è in se s'accompagna con danzar delle Ninfe. Alle quali azzioni si conviene un ballo leggiadro, e quieto, e però è detto Ballo piano. Nel secondo si vede la Pazzia d'Orlando, e la battaglia trà Zerbino, e Mandricardo per la Spada, con altre cose che sono à queste connesse. E chiamasi Trapasso, perche eccede il passo ordinario, essendo molto agitato. Nel terzo si ha l'allegrezza per l'acquisto di Durindana, e per la Coronazione di Mandricardo. E Saltarello è nominato per la frequenza de Salti, che vi si fanno. Questi tre modi sopradetti sono peravventura simiglianti à quelli della Musica degli antichi Greci, e Romani.*<sup>17</sup>

La composition hybride du ballet, combinant une macrostructure qui s'inspire de la musique et une microstructure qui relève de la poésie dramatique, avec sa division en scènes et la mention des personnages au début de celles-ci, montre l'effort, au XVII<sup>e</sup> siècle, de codifier le nouveau ballet théâtral en tant que forme distincte de l'opéra et de lui fournir un modèle dramaturgique original.

D'autre part, une analyse du scénario chorégraphique, qui semble fournir une traduction verbale de l'action, permet de formuler des hypothèses quant à l'articulation de la danse et de la pantomime. Si on observe à titre d'exemple l'acte I, on constate un équilibre harmonieux entre les parties

---

17. *Argumento dell'azione rappresentata* : « L'action, plutôt qu'en actes, est divisée en Ballet *Piano*, en *Trapasso* et en *Saltarello*. Dans le premier on représente la quête de Mandricard à la recherche de Roland, l'apparition des époux Angélique et Médor et les Nymphes, l'arrivée de Roland qui, tant qu'il a encore tous ses esprits, danse avec les Nymphes. À ces actions convient un ballet gracieux et tranquille et pour cela on l'appelle *Piano*. Dans le deuxième on voit la folie de Roland et le combat d'épées entre Zerbino et Mandricard et d'autres choses qui y sont liées. Et on l'appelle *Trapasso* car il dépasse les limites du pas ordinaire, puisqu'il est très agité. Dans le troisième il y a la joie face à la conquête de Durandal et face au couronnement de Mandricard. Et on le nomme *Saltarello* à cause la fréquence des Sauts que l'on fait. Ces trois manières susdites ressemblent peut-être à celles de la Musique des anciens Grecs et Romains » (dans notre traduction).

dansées et celles d'action pantomime qui semblent s'entremêler sans difficulté et qui intègrent également un ballet géométrique sur le modèle du ballet de cour. On peut supposer qu'à l'époque, en Italie, la danse et la pantomime sont conçues comme deux pratiques d'une même discipline et qu'elles ne sont pas encore très nettement distinguées comme elles le seront par la suite.

RENAUD ET ARMIDE DE JEAN-GEORGES NOVERRE :  
UN BALLET DANS LE GOÛT DES ITALIENS ?

Lorsque Noverre se penche sur les amours de *Renaud et Armide*, il connaît bien son sujet puisqu'il l'avait déjà abordé à plusieurs reprises : en France (Lyon, 1758 et 1760) et dans les pays germaniques (Stuttgart, 1761 et 1763 ; Vienne 1767). Après Milan en 1775, il y reviendra en Angleterre (Londres, 1782). La version que nous allons prendre en compte est celle que Noverre propose au public italien : il s'agit du ballet représenté pour la première fois le 28 janvier 1775 au théâtre ducal de Milan entre les actes d'*Alessandro nelle Indie, dramma per musica*. Pour comprendre et analyser les raisons qui poussent le maître de ballet français à proposer aux Milanais la matière épique italienne à travers le ballet *Renaud et Armide*, il est essentiel de rappeler le contexte de la représentation.

En 1774, Noverre est appelé à Milan pour remplacer son rival direct, Angiolini, qui prenait sa place à Vienne. Ce chassé-croisé entre les deux maîtres de ballet intervient immédiatement après la confrontation épistolaire par laquelle ils avaient tenté de s'imposer comme les réformateurs de la danse : en 1773, Angiolini avait diffusé, à Vienne et à Milan, ses *Lettere a Monsieur Noverre sui balli pantomimi*,<sup>18</sup> dans lesquelles il attaquait les idées réformatrices de son rival français et où il soutenait l'analogie entre le ballet et la poésie dramatique classique, préconisant une poétique de la danse soumise aux principes aristotéliens ; Noverre avait répliqué, au début de 1774, par sa *Petite réponse aux grandes lettres de Monsieur Angiolini*,<sup>19</sup> dans laquelle il soutenait l'analogie entre la danse et la peinture,

18. Cf. *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Bianchi, Milano 1773, ora in CARMELA LOMBARDI, *Il ballo pantomimo. Lettere saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Paravia Scriptorium, Torino 1998, pp. 49-87.

19. Cf. JEAN-GEORGES NOVERRE, *Introduction au Ballet des Horaces ou petite réponse aux grandes lettres du Sr. Angiolini*, Vienne-Milan 1774, in *Discussioni sulla danza pantomima, Vedi lettere sulla Danza di Mr. Noverre et del Sig. Angiolini*, s.l., s.d., [Milano, 1774].

plaçant au centre de la création chorégraphique la notion de génie qui cautionnait sa licence poétique. Une polémique suivit immédiatement cet échange : dans la ville lombarde dépendant de la couronne impériale de Marie-Thérèse, le public se partage alors entre ceux qui défendent la poétique classique du maître de ballet italien et ceux qui préfèrent les principes esthétiques du maître de ballet français. Lorsque Noverre signe le contrat qui le lie au théâtre ducal de Milan, il sait qu'il doit se mesurer à un nouveau public bien plus difficile que celui de Vienne et qu'il se trouve en confrontation directe avec son prédécesseur italien : ainsi, il met en place une véritable stratégie de la conquête. Tout au long de son séjour milanais, de 1774 à 1776, Noverre coordonne des actions différentes : les longues tirades dans les préfaces de ses livrets qui lui ouvrent un large espace de parole, les choix dramaturgiques présents dans ses ballets, les actions liées à la gestion des danseurs et de la scène, tous ces éléments forment un 'discours' que l'on peut considérer comme un macro-acte de langage dont la valeur pragmatique est de conquérir le public milanais et d'assurer sa réussite professionnelle. Quelle place le ballet de *Renaud et Armide* occupe-t-il dans le cadre de cette stratégie et comment Noverre emploie-t-il à ses fins la matière du Tasse ?

Dès son arrivée, Noverre opte pour une rupture avec la tradition de la danse théâtrale milanaise : il débute par le ballet *Apelle et Campaspe* qui met en scène une véritable méta-représentation du maître de ballet-peintre, de son esthétique du tableau et de sa dramaturgie anti-angiolinienne.<sup>20</sup> Il poursuit avec *Adèle de Ponthieu* et il tente la carte de la rupture totale avec *Agamemnon vengé*. Il s'agit d'une reprise du ballet homonyme représenté à Vienne en 1771 dont le livret, qui avait été offert à Angiolini par Noverre, avait provoqué la rédaction des lettres que le maître de ballet italien avait adressées à son rival. La reprise d'un livret qui avait en quelque sorte donné le coup d'envoi à la querelle comporte une valeur provocatrice évidente. Mais la stratégie de la rupture ne donne

---

20. Sur ce ballet cf. LAURA AIMO, *La rappresentazione in scena: Apelle, e Campaspe di J. G. Noverre (Milano 1774)*, in *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento: discontinuità e permanenze. Atti delle giornate di studio, 26-28 novembre 2009*, a c. di ROBERTA CARPANI, ANNAMARIA CASCETTA, DANILO ZARDIN, vol. 1, Vita e Pensiero, Milano 2008 (I contesti), pp. 683-715, ainsi qu'ARIANNA FABBRICATORE, *Jean-Georges Noverre et le mythe d'Apelle. Tableaux vivants et miroirs de la scène*, in *Les contre-ut de la Sibylle. Mythe et Opéra. Séminaires 2011-2012*, sous la direction de CAMILLO FAVERZANI, Université Paris 8, Saint-Denis 2012 (Travaux et Documents, 56), pp. 209-232.

pas les résultats espérés : le public milanais se déchaîne contre la représentation de l'*Agamemnon* et une grande polémique s'ensuit sur les choix dramaturgiques de ce ballet qui avait réuni les trois épisodes de l'*Orestie*, qui n'avait pas respecté les unités aristotéliennes de temps, lieu et action et qui avait enfreint la règle de la bienséance en montrant la mort de Clytemnestre à la scène.

Devant l'échec de sa stratégie de rupture, Noverre élabore une contre-réaction, faisant preuve d'une plus grande souplesse et tentant, du moins en apparence, de se plier au goût italien des Milanais. L'épisode du Tasse, sujet d'inspiration italienne, lui permet d'accéder à cette nouvelle stratégie de la concession. Le programme qui accompagne la représentation du ballet *Renaud et Armide* est introduit par deux paratextes, une dédicace et un avant-propos, qui remplissent une fonction justificative et protectrice. La dédicace, qui apparaît dans le frontispice du livret, mentionne : « Renaud et Armide, Ballet Héroïque dédié à son Altesse Royale Marie Beatrix d'Este, Princesse de Modene ». Il semblerait qu'après avoir confié le ballet *Apelle* aux bontés du public milanais et le ballet *Adèle* à la bienveillance des femmes, cette fois-ci Noverre, constatant désormais l'échec de ses choix précédents, qui n'ont pas réussi à lui assurer l'unanimité, cherche la protection plus puissante et plus sûre de la couronne. Noverre lie habilement le sujet de son ballet à la destinataire de sa dédicace et, afin de s'assurer son soutien, il rappelle les nobles origines de sa protectrice et son lien avec les arts et les artistes :

Il est réservé à l'Auguste Maison de Votre Altesse Royale d'encourager les beaux-Arts, d'accélérer leurs progrès, de resserrer la chaîne qui les unit, et d'étendre leur Empire. C'est au goût, à l'esprit et à la magnificence de ses Illustres Ayeux que l'Europe sçavante doit les Poèmes sublimes de l'Arioste et du Tasse ; La protection constante qu'ils accorderent à ces deux Hommes célèbres, échauffa leur imagination, enflama leur génie. La reconnaissance, ce feu sacré des âmes sensibles, anima les accents harmonieux de leurs vers. Ils chanterent les vertus héroïques des Princes dont votre Altesse Royale est issuë ; les noms de ces deux Poètes, à la faveur de ceux qu'ils ont célébrés parcourent, l'immensité des siècles ; et le vol doublement rapide du génie et de la gloire les éleva également à l'immortalité.<sup>21</sup>

---

21. JEAN-GEORGES NOVERRE, *Renaud et Armide, ballet héroïque Dédié A son Altesse Royale Madame l'archiduchesse Marie Beatrix D'Este Princesse de Modene. Par Mons.<sup>R</sup> Noverre Maître des Ballets actuel de la LL. MM. II et Royales [...]*, Montani, Milan 1775, pp. 6-7.

Noverre veille ensuite à consolider la relation entre le sujet du Tasse qu'il a choisi et ses protecteurs, en soulignant le ressort heureux de l'épisode qui célèbre la vertu et l'honneur du héros après les « quelques instants de faiblesse » dans les bras de sa maîtresse Armide :

En puisant mon sujet dans la Jérusalem délivrée, j'expose sur la Scene un Héros d'autant plus intéressant, qu'il devoit sa naissance et ses vertus à l'illustre Famille qui donna des protecteurs à l'Arioste et au Tasse. Si ce Guerrier eut quelques instants de faiblesse ; s'il ne put résister pendant quelques moments aux charmes séducteurs d'Armide, son cœur n'en fut pas moins sensible à la Gloire. Elle triompha de tous les Enchantements de cette Princesse ; il rentra dans les camps de l'honneur, et en s'arrachant des bras de l'Amour, il revola à la Victoire. Puisse cette faible copie d'un bel original être agréable à Votre Altesse Royale, puisse-t-Elle ne point dédaigner les efforts de mon zèle et le vif empressement que j'ai de lui plaire.<sup>22</sup>

À la dédicace succède un avant-propos dans lequel Noverre, s'adressant aux « yeux du Public » milanais, flatte les poètes italiens qui l'ont inspiré et tente de justifier la faiblesse de son interprétation en admettant implicitement la supériorité de la poésie sur la danse :

Ce Ballet est tiré de la Jérusalem délivré du Tasse. Cet ouvrage sublime en assurant l'immortalité à son Auteur, honorera toujours l'Italie. En puisant mon sujet dans une source aussi féconde, j'ai l'avantage de mettre sous les yeux du Public un trait qui est absolument connu, et qui réunit à l'histoire ce que la Magie a de charme. J'avoue qu'il est impossible de bien imiter mon modele. Comment pouvoir exprimer avec un langage muet, tel que la Pantomime, les beautés de stile, les comparaisons nobles, et ce sublime d'éloquence qui n'est réservé qu'à la Poesie ? On ne peut exiger toutes les perfections d'un Art qui est encore au berceau, et qui n'articule que des mots mal prononcés.<sup>23</sup>

En se s'abritant derrière les 'défauts' de l'art pantomime qui, étant encore au berceau, « n'articule que des mots mal prononcés », Noverre tente donc d'impliquer le public, 'maître éclairé de tous les Arts', dans une relation de complicité avec le maître de ballet, en l'appelant à suppléer à la faiblesse du langage pantomime. Enfin, il fait état de la fracture qui existe au sein des spectateurs quant à ses spectacles et avoue implicitement la situation de crise dans laquelle sa relation avec le public milanais se trouve. Pour saisir les goûts du Public » s'explique-il, « il faut avoir le temps de

---

22. JEAN-GEORGES NOVERRE, *Renaud et Armide*, pp. 7–8.

23. JEAN-GEORGES NOVERRE, *Renaud et Armide*, p. 10.

les étudier. [...] Ce n'est pas en six mois que l'on peut saisir en un seul et même aspect des goûts et des sensations diametralement opposées ; Ce n'est point dans un terme aussi court que l'on peut avoir l'art de faire fremir à l'unisson des cordes différemment montées par les passions ». <sup>24</sup> En même temps qu'il admet la fracture et qu'il tente de démontrer l'impossibilité de satisfaire entièrement le public, Noverre clôt sa préface par un acte de soumission rhétorique qui, faisant écho à ses dernières déclarations dans la dédicace, met l'accent sur sa bonne volonté de réussir et sur son « zèle » : « Dans l'impossibilité où je suis de me replier en si peu de tems sous mille formes diverses, et de parcourir tous les genres d'imitations, je me borne à assurer le Public que je ne suis occupé que du désir de lui plaire, et que si je n'ai pas le bonheur d'y réussir, on ne pourra l'imputer ni à mon application, ni à mes soins, ni à mon zèle ». <sup>25</sup>

Ainsi, à en juger par ses paratextes, Noverre choisit la matière du Tasse pour gagner l'adhésion de ses protecteurs et du public italien : d'une part il admet les 'défauts' de son art, mais d'autre part il se donne pour objectif d'aller à la rencontre du goût des Italiens. Toutefois, l'issue de ce ballet n'obtient pas les résultats attendus. L'appartenance culturelle de Noverre et sa conception du ballet peuvent expliquer en partie son erreur de stratégie quant au choix du sujet de *Renaud et Armide* et de sa mise en scène. Si on étudie les principes dramaturgiques des deux maîtres de ballets rivaux, on observe qu'ils prennent une distance considérable avec les modèles que leur culture respective leur offre : l'opéra français pour Noverre, l'opéra italien pour Angiolini. D'un côté, le modèle lyrique français avait cultivé le déploiement de spectacles divertissants : la magie, les enchantements et la féerie représentent des ressources constantes, en particulier dans les œuvres empruntant leur sujet au genre héroïque. De l'autre, l'opéra italien, sous les instances réformatrices de l'Arcadie et visant le genre tragique, avait au contraire été soumis à un processus de rationalisation qui prévoyait l'exclusion de tout élément merveilleux et étranger à la raison et qui limitait les sujets plus strictement à l'histoire ou à la mythologie gréco-romaine. L'influence de ces deux modèles chez les deux maîtres de ballet est visible dans le choix de leur inspiration, des sujets et des personnages, et dans le traitement spécifique du critère de vraisemblance. Angiolini assimile et transpose les principes dramaturgiques du

---

24. JEAN-GEORGES NOVERRE, *Renaud et Armide*, p. 11.

25. JEAN-GEORGES NOVERRE, *Renaud et Armide*, p. 12.

*dramma per musica* dans le ballet-pantomime : il préfère le genre tragique et les sujets littéraires, il exclut de son répertoire les personnages allégoriques ou merveilleux, les vents, les diables, les tritons et les dieux qui outrepassent, dans sa conception, les limites du naturel et du rationnel.<sup>26</sup> Pour Noverre, en revanche, le ballet étant « le frère du Poème » (un poème épique ou héroïque plus que dramatique) le merveilleux est largement admis et il peut se mêler sans réserve au tragique.

Si on examine le ballet présenté par Noverre, on s'aperçoit que le traitement dramaturgique est bien loin des canons du *dramma per musica* italien préconisés par les poètes de l'Arcadie et adopté par Angiolini. Le tissu dramaturgique du ballet *Renaud et Armide* montre que, plus que du Tasse, Noverre s'inspire des représentations picturales de ce sujet pour proposer sur la scène milanaise ce qui faisait la spécificité de son esthétique : le tableau. Plusieurs éléments magiques, qui n'auraient pas de place chez Angiolini, animent l'action : les enchantements et les charmes dominent les trois parties du ballet avec la présence constante d'êtres magiques, tels que les nymphes ou les naïades, et de personnages allégoriques, comme la Vengeance ou la Haine. Le fil de l'action ne semble qu'un prétexte au déploiement des beautés de détails dans lesquelles Noverre devait être très habile : plusieurs passages elliptiques du scénario chorégraphique indiquent la création d'un tableau dansé. À titre d'exemple on peut imaginer comment « les Nymphes lui [à Renaud] peignent les songes les plus agréables », comment « les tableaux animés du plaisir effacent de son âme l'amour de la gloire », ou encore quelle pompe devait accompagner « les Jeux, les Plaisirs, les Nymphes, les Grâces, et les Amours [qui] s'empressent à l'envie d'exécuter des danses ». Enfin, la traditionnelle célébration de la vertu n'est pas du tout centrale dans le dénouement du ballet : si l'on est en présence, tout au long du ballet, d'un Renaud qui n'est jamais vraiment convaincu de vouloir se séparer d'Armide et qui revient plusieurs fois aux pieds de sa maîtresse sous les yeux réprobateurs de ses compagnons, *in*

---

26. Cf. GASPARO ANGIOLINI, *Riflessioni sopra l'uso nei programmi nei balli pantomimi*, Londra [Milano] 1775, in CARMELA LOMBARDI, *Il ballo pantomimo*, p. 121 : « D'autre part les allégories, quelles qu'elles soient, ne pourront jamais être le sujet naturel et propre des beaux arts, parce que ceux-ci ne visent que l'expression et l'imitation de la nature, et celles-là la désignation d'idées abstraites et de choses cachées par ce qu'on représente. De cela vient que les allégories sont généralement peu appréciées dans l'art oratoire et dans la poésie et ne plaisent jamais dans la peinture, et par conséquent aussi dans la pantomime, qui, comme l'espèce d'un même genre, a tant de relations avec les autres arts » (c'est nous qui traduisons).

*fine* il prend sa décision sans la détermination qui devrait distinguer un choix héroïque entre le devoir et l'amour : « Ce héros s'éloigne à pas lents en regardant sans cesse Armide, et en peignant l'excès de la douleur et du désespoir dont son âme est déchirée ».

En préférant un sujet littéraire qui relève de la poésie épique et non pas du drame et qui se prête à une mise en scène conforme aux usages du théâtre lyrique français, Noverre n'utilise finalement le sujet du Tasse que comme une coque aux couleurs italiennes qui, une fois ouverte, montre son essence spécifiquement française. Choix intentionnel ou fruit d'une maladresse, ce ballet partage le même destin que les autres et il n'arrive pas à gagner l'applaudissement général des Milanais, partagés entre ceux qui préfèrent la nouvelle esthétique de Noverre et ceux qui défendent, derrière l'étendard angiolinien, les valeurs du théâtre italien.

À la lumière de ces quelques réflexions menées sur deux livrets de ballets qui, bien qu'appartenant à deux périodes très différentes et à deux terrains culturels distincts, présentent des points communs significatifs, on constate le rôle que les sources littéraires jouent dans l'évolution de la danse théâtrale et dans sa relation avec le spectacle musical de l'opéra. Dans le vaste mouvement réformateur où le ballet-pantomime voit le jour, Noverre tente d'imposer les principes de son esthétique en s'appropriant la matière littéraire et en la manipulant selon ses exigences. Mais le sujet de *Renaud et Armide*, présenté comme italien dans le but de trouver la faveur du public, dénonce paradoxalement son appartenance à la culture française. En effet, l'épisode de l'amour malheureux d'Armide, emprunté à *La Jérusalem délivrée* du Tasse, a inspiré nombre de spectacles dansés en France. Représenté à la cour de Louis XIII en 1617, le ballet de *La délivrance de Renaud*, qui se développe autour de la victoire de Renaud sur Armide, se charge d'une valeur politique très forte et se présente comme l'expression du pouvoir royal.<sup>27</sup> Soixante ans après, Quinault et Lully, dans leur dernière tragédie en musique, *Armide* (1686), font de la

---

27. Pour une analyse de ce ballet dans sa relation avec pouvoir royal, cf. en particulier MARK FRANKO, *Jouer avec le feu : la subjectivité du roi dans "La délivrance de Renaud"*, in "La Jérusalem délivrée" du Tasse, peinture, musique, ballet, Actes du colloque, Paris, Musée du Louvre, 1996, Klincksieck-Musée du Louvre, Paris 1999. Comme Margaret M. McGowan l'observe, « Le Ballet de Renaud est la première indication de cette volonté de Louis XIII [...] d'exercer son autorité et de rétablir la stabilité dans son pays bouleversé depuis la mort de Henri IV » (MARGARET M. MCGOWAN, *L'Art du ballet de cour (1581-1643)*, CNRS, Paris 1964, p. 102, cité par MARK FRANKO, *Jouer avec le feu*, p. 164.



magicienne issue de l'imagination du Tasse, le personnage emblématique d'un genre lyrique spécifiquement français. Le sujet de *Renaud et Armide* semble ainsi idéal pour conjuguer l'exigence d'une apparence italienne et la culture du maître de ballet français. Si le résultat ne fut pas heureux, il n'est peut-être pas seulement à cause d'une maladresse du maître de ballet. Le philosophe italien Pietro Verri, dans sa *Lettre à Monsieur Noverre*, interprète la mise en scène de Noverre comme une insulte au goût des Italiens et à la moralité de la nation, laissant ainsi apparaître, derrière la polémique milanaise sur le ballet-pantomime, des enjeux nationalistes liés aux questions esthétiques sur le goût.<sup>28</sup>

D'autre part, le ballet de Balbi est particulièrement saisissant pour son caractère précurseur. Son livret nous permet d'imaginer les coulisses d'un stade intermédiaire sur le chemin qui mène la danse théâtrale à transformer sa relation avec l'opéra et à élaborer ses principes dramaturgiques. Utilisant la matière littéraire d'une façon assez originale pour la danse, Balbi construit une action dansée complète et autonome remplissant la fonction essentielle d'un théâtre qui soit 'école des mœurs'. Dans un contexte culturel qui exige une théorisation rigoureuse des nouvelles formes théâtrales et voit l'essor de l'opéra vénitien en Italie, la valorisation de la danse que Balbi soutient à travers le lien qu'il instaure entre éthique et esthétique acquiert une grande importance pour le développement du ballet-pantomime. Son ballet offre une preuve pratique des capacités narratives de la danse et postule l'un des fondements théoriques qui feront basculer cent ans plus tard le logocentrisme dominant : les possibilités du langage gestuel.

---

28. « Voyant que les pieces données n'avoient pas causé l'enthousiasme que vous croyez d'allumer, vous avez jugé que la nation etoit insensible à toute passion, excepté que à la volupté, et vous avez donné l'*Armide* (permettez moi le mot) la moins decente qu'on ait mis sur le Theatre. Ce sophia, Monsieur, que vous avez fait placer sur le devant du Theatre où Armide mollement couchée regardoit son Amant avec les yeux des desirs pendant que celui ci pendoit et balançoit sur elle, oseriez vous le donner à Paris ? Le spectateur sentoit l'insulte, la pudeur en etoit allarmée, la representation tomba » (PIETRO VERRI, *Lettre à Monsieur Noverre*, in *I "Discorsi" e altri scritti degli anni Settanta*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2004, pp. 632-633).

## 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>–XVI<sup>e</sup> siècles (le Politien, Sannazaro, Giraldis Cinzio et jusqu’au Tasse) aux pastorales qui, à partir de la fin du XVI<sup>e</sup>, 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'où 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<sup>e</sup> 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 débute 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 drammaturgia 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<sup>e</sup> 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 Vénise 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Elle a également étudié plusieurs thématiques théâtrales, dont les drames de Victor Hugo dans l'opéra du XIX<sup>e</sup> 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-théâtralité 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<sup>e</sup> 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 EOUZAN (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<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècles (historique et policier), la poésie et la critique du début du XX<sup>e</sup>. 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*.